



DEL DIBUJO Y LA VISIÓN

JOSÉ MARÍA BULLÓN DE DIEGO¹

¹ Universidad Complutense de Madrid, España

PALABRAS CLAVE

Dibujo
Visión
Percepción
Contemplación
Hierofanía
Zambrano
Creación

RESUMEN

Se propone una reflexión sobre la relación entre el dibujo y la visión, considerando por visión el primer acto creativo en el proceso artístico. La introducción plantea parámetros de la fisiología de la visión y posibles aspectos fisiológicos, tecnológicos y educativos. Desde una perspectiva metafórica y con la obra de Zambrano, se reflexiona sobre la importancia de desarrollar una visión clara para el proceso creativo. Con la metáfora de la llama, se analiza el valor simbólico de la visión y su relación con la contemplación, donde el acto creativo podría ser considerado un proceso de revelación en estado de belleza.

Recibido: 11/ 06 / 2025

Aceptado: 01/ 08 / 2025

1. Introducción

«La tarde avanza lentamente,
y yo mirando quiero ver».
(Chillida, 2005, p. 106)

Las relaciones entre los procesos de percepción visual y los procesos de creación artística son tan amplias y tan variadas que ofrecen una miríada de acercamientos e interconexiones, que en sí mismas, podrían explicitar interpretaciones específicas respecto al arte: formarían una ecuación reversible en la que uno no puede ser sin el otro; y probablemente, estas relaciones constituyen parte de las mayores cuestiones en torno a la creación artística en general, y en la relación entre el dibujo y la visión en particular.

Dentro de este amplio panorama, una metodología discursiva fundamentada en el carácter especulativo propio del ensayo teórico-filosófico, puede servir al propósito de ampliar las perspectivas inherentes a este binomio «dibujar-ver». Un análisis empírico basado en un estudio de casos, por ejemplo, o el análisis de metodologías artísticas experimentales, suponen un acercamiento adecuado para casos particulares, muy relacionados con explicaciones en creaciones individuales. Sin embargo, para ampliar dichas perspectivas o maneras de comprender este acto fundamental de la creación artística, la especulación -desde un entorno de la filosofía fenomenológica y de la metáfora como entorno creativo en sí mismo- puede ser más efectiva a la hora de proponer nuevos caminos relacionales que permitan una mayor comprensión del acto creativo «dibujar-ver» y como consecuencia, nuevas proposiciones de metodologías y procedimientos artísticos originales, basados más en una comprensión del ver y del dibujar como un habitar, de lo cual se expondrá a continuación.

Tradicionalmente las relaciones entre estos dos valores -dibujo y visión- se han establecido en base a los valores retinianos que informan de y facilitan los procesos de captación de la realidad fenomenológica tanto externa al observador, como interna en cuanto a los procesos de conceptualización o de abstracción: procedimientos reticulares que, a través de las técnicas más sencillas y directas, plasmaban un boceto de la complejidad del mundo desde el punto de vista óptico. Y aquí las técnicas de dibujo consolidaban los momentos iniciales en los procesos artísticos dada su sencilla adecuación en estos entornos de captación, en los que esa visión inicial aportaba a su vez una manifestación incipiente, una presencialidad primaria de manifestación del mundo en el terreno de la representación.

En este ámbito, la fisiología de la visión ha sido estudiada y analizada en extensión, contando con un amplio y largo estudio histórico y científico que ha demostrado con suficiente amplitud los mecanismos de percepción ocular -de manera específica en el campo de la neurociencia visual como actual enfoque científico-¹: desde la retención retiniana de luz, color, forma, movimiento, etc., su traducción a impulsos eléctricos y su transmisión por el nervio óptico, así como a los procesos cerebrales de interpretación en red de dicho flujo de data, hasta los procesos de cognición que configuran una interpretación mental y una posible respuesta a lo que se cree percibido.

La investigación científica pone al descubierto los componentes de la fisiología de la visión fundamentada en los procesos bioquímicos, es decir, su *fundamentalidad* biológica imprescindible: sin ellos no tiene lugar el proceso corporal de ver: vemos lo que percibimos de ese mundo que hay ahí. No obstante, ¿explicarían por sí mismos lo que queremos decir por ver, *vidēre*? Ya que no solo percibimos biológicamente, sino que también sentimos ese mundo que hay ahí, ¿habría algo más, aparte de sus bases biológicas que explicase su existencia? ¿cómo vemos realmente? ¿vemos?: «Los ojos para mirar. Los ojos para reír. Los ojos para llorar ¿Valdrán también para ver?» (Chillida, 2005, p. 96).

Desde el punto de vista de la fenomenología de la percepción, «es inevitable el que, en su esfuerzo general de objetivación, la ciencia acabe representándose el organismo humano como un sistema físico frente algunos estímulos definidos por sus propiedades físico químicas» (Merleau-Ponty, 1975, p. 32); representación que fracasará en su intento de explicar lo que puede ser la subjetividad, debido fundamentalmente a que, en palabras del filósofo, «La ciencia (...) somete el universo fenomenal a unas categorías que solamente se entienden acerca del universo de la ciencia» (1975, p. 33).

¹ Especialmente significativo en este aspecto son las investigaciones desarrolladas por los modelos computacionales que emulan los procesos cerebrales y que ayudan a entender el propio funcionamiento cerebral, así como las técnicas de neuroimagen como la Resonancia Magnética Funcional (fMRI), la Electroencefalografía (EEG) o la Magnetoencefalografía (MEG), entre otras.

2. Desarrollo

Que los procesos del dibujar están directamente relacionados con las capacidades para ver o visualizar, es algo que ha sido altamente investigado por los propios responsables de la creación artística, y atestiguado a lo largo de diferentes periodos históricos mediante el diseño de artefactos que han facilitado los procesos de visión para la representación -máquinas de dibujos-; un ejemplo reciente lo encontramos en los trabajos de Pérez González y Mayo Vega (2024): ayudas a un mayor grado de nitidez en la percepción, a una mejor captación del mundo con la intención de crear una imagen de mundo (Heidegger, 2022).

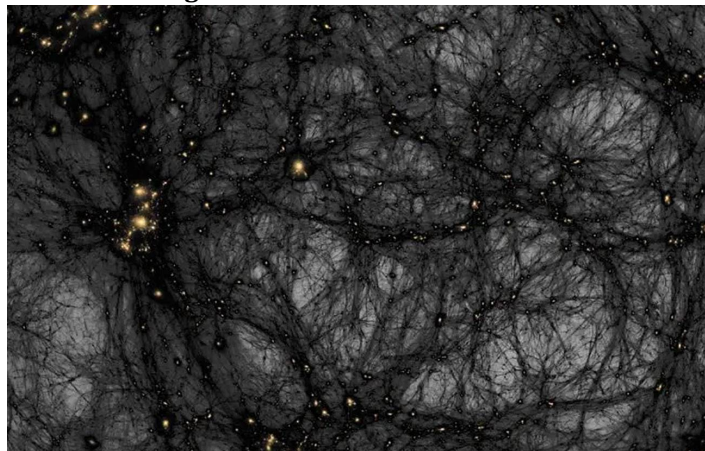
En este sentido, el desarrollo de las cámaras oscuras supuso la evolución como especie de aquellas primeras máquinas de dibujar: proponen una percepción en profundidad de concentración de la información con un carácter forzosamente volátil y efímero. Por otro lado, la naturaleza de la tecnología de la cámara oscura supone un símil muy adecuado al proceso de la visión ocular por su explicitación de la *fundamentalidad* biológica imprescindible mencionada arriba: las mismas leyes físicas basadas en la óptica y la captación de la luz explicarían los dos procesos: objeto de convergencia de la luz (lente-pupila), espacio de proyección (vacío esférico-espacio ocular) y emulsión fotosensible (haluros de plata-rodopsina).

2.1. Dibujo, visión y percepción

Toda tecnología es un elemento de mediatización que implica una objetivización de la realidad en la que aquella se enfoca, quedando los procesos perceptivos concentrados, es decir, limitados a lo que es posible mostrar mediante esa tecnología particular. La captura de esa realidad -de sus instantes- proporcionan vislumbres en profundidad de aspectos reales no percibidos con anterioridad: desde lo micro cósmico y la naturaleza de las partículas subatómicas percibida mediante los microscopios electrónicos, hasta el estudio de las radiaciones astronómicas y la representación de la materia oscura, el ser humano ha desarrollado las tecnologías que le han permitido obtener imágenes de estas realidades antes no presentes en el ideario o la idea de configuración de mundo, las cuales podrían ser consideradas en sí mismos como obras de arte, como referentes gráficos para la re-creación de lo mostrado por la mano del artista (fig. 1).

La tecnología, así, sería mecanismo de dibujo al mostrar entidades parciales dentro del rango de posibilidades de percepción: imágenes comprendidas o configuradas dentro de un espectro, es decir, un fantasma que se hace visible -quizás el término espectro referido a la luz sea metafóricamente de vital importancia en el proceso de ver-. Y quizás, todas estas re-velaciones de imagen de mundo en conjunto, puedan ofrecer un panorama amplio de la enormidad y vastedad de lo que podríamos llamar lo visible: la globalidad de la visión.

Figura 1. Materia oscura simulada.



Simulación de la formación de estructuras de materia oscura desde el universo primitivo hasta nuestros días.
/ Ralf Kaehler/SLAC National Accelerator Laboratory, American Museum of Natural History.²

² En referencia a la imagen presentada, ver el artículo: *The Stellar Distribution in Ultrafaint Dwarf Galaxies Suggests Deviations from the Collisionless Cold Dark Matter Paradigm*. The Astrophysical Journal Letters, 973: L15 (8pp), 2024 September 20. <https://doi.org/10.3847/2041-8213/ad66bc>.

Por otro lado, dentro del campo de la percepción necesitamos establecer una relación con el mundo circundante, con una clara intención de cosmogonizar. Y en este caso son los procesos psicológicos los que determinan la capacidad de ordenar las sensaciones del mundo. Sin embargo, la relación psicológica con el mundo es, con mucho, tan escurridiza, como la misma naturaleza cambiante del universo. Los factores psicológicos, de marcado carácter subjetivo, imponen una voluntad de seleccionar e interpretar los datos a nuestra propia e individual manera; todo lo que aparece ante nosotros es filtrado a través de los sentidos de percepción, es decir, nuestra propia tecnología de relación nos mediatiza: un símil gráfico del principio de incertidumbre de Heisenberg.

«Nuestra percepción no es nunca completa y está limitada por los cambios continuos pero imperceptibles de la propia naturaleza personal» (Palazuelo, 1995, p. 50); estados de ánimo, determinaciones, convicciones, intenciones psicológicas subjetivas, la memoria y la experiencia tiñen aquello que creemos percibir: cada uno percibe un mundo a su propia manera y cree que esta percepción es real. Sin embargo, «Hasta de la visión física hay un trasunto opaco en el alma, pues la imagen de las cosas no es la de la retina, sino la que acoge y conforma nuestra alma partiendo de ella» (Zambrano, 2020, pp. 340-341). Además, la influencia del entorno cultural y la masificación de las imágenes que la alta capacidad de producción de las industrias culturales proporciona puede producir cierta ceguera, cierta incapacidad para alcanzar esa visibilidad nítida necesaria.

A estos factores de mediatización -tecnología y psicología- hay que añadir el formativo pedagógico; el dibujo ha formado parte de la enseñanza de las artes -desde las primeras academias renacentistas hasta las vanguardias del siglo XX- fundamentalmente como educación del ojo, como medio y peldaño indispensable para poder aspirar a alcanzar las «altas esferas del Arte» (Jovellanos, 2014). No es momento de desarrollar aquí el enorme impacto de los medios pedagógicos sobre las maneras de ver -relacionarse con- el mundo y su traducción en el campo artístico: una relación directa que ha sido ampliamente probada -Bordes (2007), Díaz Padilla (2007), Gómez Molina (1995) - por la influencia decisiva entre los métodos pedagógicos empleados en periodos formativos y su proyección posterior en las producciones de los periodos estéticos-artísticos.

Por lo tanto, además de los condicionantes fisiológicos -*sustratum* de los procesos visuales ópticos-tecnológicos -*medium* de la concreción práctica- y educativos -*caementum* de la creación artística-, podemos aproximarnos a *vidēre* más allá de estos tres, bajo el prisma de parámetros extendidos, que podrían englobarse en lo que Merleau-Ponty (1975) denominaba «el dominio de lo pre-objetivo»: visión creativa, visión poética, visión del corazón, visión metafórica o incluso mitológica.

Más allá de los condicionantes tecnológicos, psicológicos y educativos, *vidēre* implicaría compromisos más profundos -insondables- que se situarían más allá del mirar, percibir y ver como una concatenación de eslabones necesarios -pero no suficientes- con el objetivo de desarrollar una visión creadora; visión que puede alcanzar como expone María Zambrano (2020) incluso, «lo delirante»: a modo de tecnología particular tendente a su apertura hacia una sin-razón trascendente necesaria, en una participación activa del ser que se involucra al completo, holísticamente.

En esta visión, el dibujo puede ser considerado como homólogo: primer atisbo de la visión resonante a través de movimientos gráficos; aparición fenoménica de un mundo tamizado por el creador vidente -no necesariamente como quiromántico o profeta-; visión y dibujo como sinónimos metafóricos en el proceso de la manifestación artística sitúan a esta reflexión en los entornos de los procesos pre-cognitivos donde el tropo puede constituirse como su medioambiente natural.

2.2. Dibujo y Visión: la llama

Sólo con los ojos la pintura no se ve del todo.
Proverbio Chino (Tapies, 1989, p. 159)

Para desarrollar un pensamiento relacional entre dibujo y visión, dentro -como se menciona- del tropo metafórico, tomamos el acercamiento de María Zambrano (1904 – 1991), enmarcado en su desarrollo filosófico que denominó «razón poética». Específicamente en su comprensión de la estética como «revelación, desvelamiento, des-ocultación de lo que permanece velado en la realidad cotidiana» (Pineda, 2022, p. 350). En este medioambiente, un apartado titulado «La visión- La llama» dentro de su obra «Claros del bosque» -1977-, la filósofa escribe:

Todo es revelación, todo lo sería de ser acogido en estado naciente. La visión que llega desde afuera rompiendo la oscuridad del sentido, la vista que se abre, y que solo se abre verdaderamente si bajo ella y con ella se abre al par la visión. (Zambrano, 2011, p. 161)

El ver como mecanismo, como acto del mirar que tan solo deambula entre las realidades o los cuerpos de las realidades ficticias, a modo de sonámbulo nocturno, no ve en realidad: no puede acercarse a los objetos o formas que percibe porque en realidad no se detiene y por lo tanto no re-tiene, no capta. Una mirada vacía no es capaz de «romper la oscuridad del sentido» porque ella misma es presa de su propia oscuridad: es negrura incapaz de iluminar, incapaz de «consciencia perceptiva» como expresa Merleau-Ponty (1975), es según Walter Benjamin(2017) una «percepción distraída».

Para que tenga lugar esa «vista que se abre» es imprescindible que el sentido visual, el propio acto fisiológico de paso a la visión; visión implicaría el acto consumado, peldaño o meta final del ver; visión como ventana abierta de par en par, sin obstáculo, sin premeditación ni intención; una visión que es más que percepción: una visión que implica el estar y el ser capaz de des-velar; una visión que implicaría un habitar el mundo heideggeriano, no tomando posesión, sino siendo mundo, cognoscente. Habría una ausencia volitiva y una presencia consciente.

En el pensamiento de Zambrano (2011) *vidēre* implica la experiencia del acoger. Este acoger es inherente a la ausencia de volición, del pretender-ver, y así es como puede realmente guarecer y amparar; es, en términos de Heidegger, un permitir «dar-se el habitar». Y así, bajo su techo, todo es amparado como ser naciente, como Natividad y por lo tanto en estado de re-velación. Es similar a lo que Steiner propone desde el punto de vista del oír como Anunciación: «Si hemos oído correctamente el aleteo y la provocación de esa visita, [la experiencia estética como una Anunciación], la morada ya no es habitable de la misma manera que antes. Una poderosa intrusión ha desplazado la luz» (Steiner, 2017, p. 153).

Así, la experiencia estética lleva al habitar, de lo común a lo extra-ordinario, de los contornos conocidos a lo ignoto ya que el ver permite este nuevo habitar -como anunciación o como des-velación-desplazándonos, abriéndonos hacia un hogar más extenso, más amplio, donde quien mora es ya otro; se puede decir también uno más externo, más amplio. En términos de Heidegger (2016), habitamos y cuidamos de lo abierto en la obra: la re-hacemos, la re-creamos constantemente. Espacio poético, en su más amplio sentido etimológico y como creador de lenguaje gráfico imaginativo, metafórico. Más que sentir-se, se-presiente, antes de ser comprendido o incluso pensar que ha de ser comprendido. El arte interpela, y el dibujo es el inicial signo de interrogación. Por eso se siente como nuevo, ya que lo que se quiere revelar por sí mismo, lo ignorado, ahora pasa a formar parte del que ve: se le acoge y se le reconoce en la mirada, sencillamente siendo. Y es en este sencillo acto de «ser», en esta fidelidad al propio ser, en que se produce una «vida que se abre» (Zambrano, 2011, p. 161).

La «vida que se abre» es resultado de la apertura a la visión; conlleva claridad consciente, potencialidad inaugural; quizás, la única necesidad del origen del ser sea su propio ser, sin más pretensión: manifestarse creativamente exento de toda motivación, toda finalidad, todo objetivo, así atiende a su «propia ley». Aquí el dibujo es visión: cuando es recipiente no moldeado -sin contornos- en el vislumbrar; cuando presiente esa fidelidad a lo que es sin saberlo, cuando un sin sentido alumbra las sombras y despeja todo límite, borra toda línea en la pre-visión del cómo serían las cosas, abriéndose a las probabilidades de la inexistencia de forma y color, de las dicotomías del dentro-afuera, de la apariencia-ser. Todo sería revelación, todo sería naciente, no formado aún, un atisbo de línea, muy anterior a la inteligibilidad, como significación de una libertad envolvente que posibilita el encuentro en el habitar siendo. El dibujo como una inicial oscilación del despertar, seguiría desinteresadamente, fiel al propio ser, si éste quisiera manifestarse. El dibujo así sería un ver, un medio para la luz consciente: un llegar a avistar, un divisar y vislumbrar, un captar y descubrir, para -tal vez- un postrero conocer.

Aquí puede comprenderse la posición de Mircea Eliade cuando describe las intenciones de los movimientos artísticos modernos en base a «reducir las formas al estado elemental, germinal y larvario, con la esperanza de crear nuevos mundos. (...) reintegrar el momento auroral en el que el hombre veía el mundo por primera vez» (Eliade, 1997, p. 141). El ser genuino, una diáfana percepción dispuesta a abandonarse en lo incomprensible y una libertad inagotable son consecuencias inmediatas de esta apertura hacia el propio ser. Por eso, desde una perspectiva contemporánea, «la creación [para el artista] comienza en la mirada. Ver es ya una operación creadora...» (Matisse, 2010, pp. 335-6); o

también que «la imaginación verdadera [como proceso de la «vida que se abre»] revela lo escondido en los signos y por medio de los signos y las letras que fluyen en una corriente reveladora» (Palazuelo, 1995, p. 115.); por eso Eduardo Chillida puede afirmar: «Yo conozco mi obra antes del comienzo, pero no sé cómo es» (Chillida, 2005, p. 71.).

Zambrano continúa:

Se enciende así, cuando en libertad la realidad visible se presenta en quien la mira, la visión como una llama. Una llama que funde el sentido hasta ese instante ciego con su correspondiente ver, y con la realidad misma que no le ofrece resistencia alguna. Pues que no llega como una extraña que hay que asimilar, ni como una esclava que hay que liberar, ni con imperio de poseer. (Zambrano, 2011, p. 161)

La visión como una llama esclarecedora, iluminadora: divino fuego encendido, poder del propio ser consciente, gracias al cual se sale de la ceguera mostrando, dando a luz lo perceptible con calor e iluminación (fig. 2). Como aquella «llama de amor viva, (...) lámpara de fuego (...) [que tiene la capacidad] de lucir y dar calor de amor» (Juan de la Cruz, 2009, p. 697). Esta capacidad de calor funde, disuelve, disipa las diferencias entre el acto de ver, el proceso de ver y el propio objeto visto, la propia realidad; un acontecer sin premeditación, sin pretensión: casi con la naturalidad y facilidad de simplemente existir, como si todo rastro de egotismo fuera abandonado, o dejara de adueñarse tomando siempre y no dejando nunca.

Además, el calor de la llama es acogedor y reconfortante: es hogar del habitar. Inadvertidamente, como si tuviera poca importancia pasa este efecto que produce el ver: algo en lo que no hace falta reparar. Y, sin embargo, es precisamente su naturaleza, su dimensión fundamental, que no atiende solo a razones fisiológicas, culturales o psicológicas: su substancia es calor habitante que implica bienestar, solaz, goce y en mayor grado deleite, éxtasis, entusiasmo y amor. Es el «alumbramiento y enamoramiento» de los místicos que dota a lo ciego y oscuro unión de luz y amor (Juan de la Cruz, 2009). No es de extrañar que la imagen de la llama sea coincidente entre la visión de Zambrano y la de los místicos como Juan de la Cruz. Finalmente, todo acto creativo de la visión será un habitar, una creación de hogar que conllevará belleza, que será otra forma en la que la filósofa nombra el “encenderse la visión”:

Simplemente se da el encenderse de la visión, la belleza. La llama que purifica al par la realidad corpórea y la visión corporal también, iluminando, vivificando, alzando sin ocupar por eso todo el horizonte disponible del que mira. La llama que es la belleza misma, pura por sí misma. La belleza que es vida y visión, la vida de la visión. (Zambrano, 2011, p. 161)

Se puede decir que el «encenderse de la visión» produce un desvanecimiento de los límites perceptivos: ni el aquí ni el ahí suceden, no es tanto el objeto como realidad lo que importa, sino un retrotraerse hacia la naturaleza misma del acto de vislumbrar que sucede en el habitar humano, en la propia «consciencia perceptiva», como un ser-eso que dota de visión al propio ver, que capacita el ser consciente de ver. Y este acontecimiento, como se mencionaba arriba, conlleva también calor: un fuego «purificante» que clarifica, remedia la aparente ceguera y hace experimentar de manera catártica la belleza. Y belleza es otra manera de nombrar «lo que se enciende por sí mismo», aquello que vibra de manera consciente por sí mismo porque pertenece a la misma naturaleza del ser, de aquello que da el poder de ver, que es lo mismo que la propia vida que se abre. Por eso no es «ninguna extraña», ni nada le es extraño, ni tampoco hay esfuerzo por hacer surgir a la superficie, ni sacar de la piedra lo oculto en ella: el acto del ver se disuelve en una experiencia de no diferenciación. En su cálido habitar, la belleza en su aparición se sentirá re-conocida porque ya no hay un ver, ya es visión: acontece en su esencia más allá de lo psicológico, lo fisiológico y lo tecnológico; podríamos afirmar que el acto de creación es, ante todo, un acto de apertura en el reconocimiento de esta belleza.

Figura 2. Visión como lámpara: *Luz ex tenebris*

Francisco de Goya. *Luz ex tenebris*. 1814 - 1823. Aguada, Pincel, Tinta de hollín, Tinta parda, Trazos de lápiz negro sobre papel verjurado, 205 x 143 mm. D004086. MNP.

2.3. Dibujo y Visión purificados

Este acto de apertura resulta esencial para alcanzar la visión a la que alude Zambrano. En la Visión, se enciende la llama que purifica, que ilumina y que vivifica con luz y calor, la llama de amor viva de los místicos que es pura por sí misma, y que en términos estéticos equivaldría a belleza. Sin embargo, para que esta clarificación tenga lugar, ha de darse un proceso en el que ve: para que el sujeto sea consciente de la vida de la visión éste ha de difuminarse: debe rendirse: «rinde su pretensión de ser por separado y aun la de ser él, él mismo; entrega sus sentidos que se hacen unos con el alma. Un suceso al que se le ha llamado contemplación y olvido de todo cuidado» (Zambrano, 2011, p. 163).

Rendición que implicará un apartarse o un permitir -en el empeño de superar un ver-no-claro-, para alcanzar la nitidez, la diafanidad que supere la pretensión: la falsa creencia de que nuestros ojos perciben con suficiente claridad, que la información que recibimos no está distorsionada o tamizada.

Para saber que un tarro es un tarro ¿se requiere de alguna condición especial? Sólo que nuestros medios de percepción, los ojos, estén libres de defectos. Sólo esto revela el objeto. (Shankaracharya, 1975, p. 121)³

La revelación se da, pues, cuando nuestros medios de percepción están libres de defectos. Y esta condición de ausencia de máculas no se refiere directamente a la *fundamentalidad* biológica señalada al

³ «In order to know that a jar is a jar are any special conditions required? Only that our means of perception, the eyes, shall be free from defeat. This alone reveals the object». Shankaracharya S., *Crest-jewel of discrimination. (Viveka Chudamani)*, California, Vedanta Press, 1975, p. 121.

principio; más bien implica pureza de prejuicios y juicios, limpieza de conceptos, inocencia de intenciones, simplicidad de la voluntad y del intelecto que se apartan: implica la depuración de todo aquello que, con antelación, nos hace buscar en o mirar a las cosas de una manera predeterminada.

La llama se da en el rendirse, en la desaparición de la pretensión; entonces todo se abre, -lo que nunca existió no puede verse: se ve lo que ya existía- Entonces, como indica Zambrano, todo es revelación y se muestra en su estado naciente. Que este estado naciente se encuentra en la creación artística como algo anhelado, soñado y buscado se atestigua en numerosas fuentes: Joseph Campbell en su visión mitológica del artista citaba a William Blake: «Si las puertas de la percepción fueran purificadas, todo se aparecería al hombre tal cual es: infinito» (Campbell, 2023, p. 26). Este repetido saneamiento exige un librarse incluso de lo propiamente visto, especialmente en nuestra era de la superabundancia de imágenes, de la imposición constante de estímulos que tienden a abotargar la mente y el espíritu, y que puede provocar ceguera. «Muchos de los artistas jóvenes están como si los hubieran cegado (...) Su capacidad de imaginación activa ha sido atacada de raíz con la invasión de imágenes acumuladas, super-saturadas, demasiado recargadas» (Palazuelo, 1995, p. 19).

Este hecho está en el punto de mira de pensadores como Byung-Chul Han y también es preocupación entre artistas especialmente de la vanguardia del siglo XX. Es por eso que ya en 1953, Henri Matisse - como uno de los artistas más importantes del siglo XX- declaraba que debemos mirar toda la vida con ojos de niño:

El esfuerzo necesario para desembarazarse de ellas [caudal de imágenes terminadas] exige mucho valor; y este valor es indispensable [al] artista que debe ver todas las cosas como si las viera por primera vez: es necesario ver siempre como cuando éramos niños; la pérdida de esta facultad impide la de expresarse de manera original, es decir, personal. (Matisse, 2010, pp. 335-336)

La ingenuidad como sinónimo de nitidez y cuidado; candor y falta de pretensión como camino para una visión original y personal se alcanza mediante el esfuerzo de desembarazo, de rendición. Por eso se toma como referente el estadio en el que la docilidad se da de manera natural, en el que se da la mirada libre de defectos, la mirada capaz de percibir sin distorsiones, la mirada inocente, limpia, a-conceptual, y una voluntad pura: la niñez. «El niño vive intensamente y de una manera natural y creativa esta relación (con el objeto): lo mágico, lo simbólico, el poder de sustitución y de transformación del objeto; con los años el hombre, generalmente, pierde esta facultad, y el artista la recupera» (Martínez Salmeán, 1989, p. 220). De ahí que esa capacidad de lo puro como nuevo e inocente sea apreciado y es esa edad la que algunos artistas tienden a recuperar mediante su labor de percibir y dibujar, dando forma a una recreación personal e íntima del mundo. Dicha intención le permite reutilizar constantemente objetos, ideas, formas, colores, de una manera completamente nueva, inusual, a cada momento que comienza su labor creadora.

Es un hecho corroborado que desde el Romanticismo del siglo XIX encontremos múltiples referencias de los artistas y filósofos, sobre la búsqueda de la mirada infantil, genuina, espontánea, sobre su facultad de percibir lo simbólico y lo mágico que acompaña a la creación. Un claro exponente es el de Friedrich Schiller (1759-1805): «Educar la facultad sensible es, por lo tanto, la más urgente necesidad de nuestro tiempo, no solo porque es un medio de hacer eficaces en la vida los progresos del saber, sino porque contribuye a la mejora del conocimiento mismo» (Gómez Molina, 1995, p. 463). Ideas que han pervivido sensiblemente como herencia en la época contemporánea, con el matiz nostálgico de un «paraíso perdido» como algo anhelado, deseado, buscado.

La visión creadora, de la mirada limpia, sin distorsión, es necesaria para percibir lo que permanece oculto. De hecho, «es la forma de ver no racionalmente crítica, propia del artista, la que permite que las cosas aparezcan meramente como son, no como objetos deseables ni aborrecibles, sino como afirmaciones, cada una en su propio modo, de la naturaleza de ser» (Campbell, 2023, p. 26); y será su energía -la naturaleza y poder intrínsecos a la visión- la que vea lo oculto: permanecía oculto por la ceguera, simplemente estaba ya ahí, pero no vista. Podríamos hablar pues de una tecnología específica: la tecnología del corazón, ya que esa llama de Zambrano, según nos describen los místicos, se encuentra en el corazón; y es en esta línea en la que la filósofa «siente su interés por el género poético como elemento creador y la pintura como modo de expresión artístico, para buscar en ellos el tratamiento privilegiado de esas razones últimas de nuestro fuero interno» (Pineda, 2022, p. 347).

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

Anima Mundi es pues un referente del pensamiento del corazón; la presencia o la apertura a la presencia donde lo trascendente y lo inmanente forman uno: se encuentra presente en lo que tenemos delante de una manera insólita (fig. 3). Y así, ahora la visión unifica, y al unificar lo habita y provoca un sentido de unicidad. Por estas razones, Zambrano (2020). comprendía que la visión humana no era externa a la vida, porque «visión es unidad del que ve, también; se ve más cuanto más cerca de ser idéntico esté, cuanto más lograda sea la unidad del que mira» (p. 340).

Figura 3. Imagen *eidōlon* insólita.



Fotografía de Picasso con una paloma en la cabeza. En Larrea, J., *Guernica*. Pablo Picasso, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977, p. 95.

En este sentido, *mímēsis* no es mera imitación de la naturaleza, sino unicidad. Unicidad en el alma que requiere del amor, ya que «el amor descubre una nueva forma de percepción, pues toda relación completa procede de una visión amorosa» (Palazuelo, 2006, p. 21). Esa visión que es poética en el entrañamiento vivible de Zambrano; que es metáfora del pensamiento del corazón en Hillman (1999); que es acto hierofánico por excelencia en Mircea Eliade (1997; 1998; 2002): cuando la visión es presencia sagrada, cuando el ser-en-sí-mismo es contemplado, aconteciendo el acto de unicidad: percibidor, lo percibido y el acto de percibir se funden; experiencia de ensimismamiento: «Un suceso al que se le ha llamado contemplación y olvido de todo cuidado» (Zambrano, 2011, p. 163).

Y aquí es donde desaparecen todo límite, toda sensación de separación, y esa manifestación del ser se hace visible, perceptible, no porque antes no lo estuviera, sino porque se ha producido el cambio en

el perceptor, de aquí que el acto hierofánico sea el primer acto creativo: el acto de la percepción es el acto creativo por excelencia: ver, que ya es dibujar.

4. A modo de conclusiones

Como posibles propuestas de conclusiones se puede afirmar que los procesos del dibujar están directamente relacionados con las capacidades para percibir y visualizar. Estas capacidades o relaciones son complejas por su naturaleza que trasciende condicionantes tecnológicos, psicológicos y educativos, implicando compromisos profundos más allá del mirar, percibir y ver. La explicación científica que trata de representar el organismo humano como un sistema físico frente algunos estímulos definidos por sus propiedades fisiológicas, fracasa en su intento de explicar lo que puede ser la subjetividad, y por ello el pensamiento de María Zambrano y su «razón poética», junto con el pensamiento de ocultamiento y revelación de Martín Heidegger resultan adecuados para reflexionar sobre las relaciones entre dibujo y visión en los procesos de creación artística.

En esta visión, el dibujo puede ser considerado como homólogo: primer atisbo de la visión resonante a través de movimientos gráficos: visión y dibujo son sinónimos metafóricos en el proceso de la manifestación artística. Por otro lado, en el pensamiento de Zambrano *vidēre* implica la experiencia del acoger como un habitar, es más una «vida que se abre» como resultado de la apertura a la visión que conlleva claridad consciente. En esta claridad, el dibujo como inicial oscilación del despertar, sería un ver, un medio para la luz consciente.

La visión se puede comprender como una llama: metáfora del propio ser consciente, gracias al cual se sale de la ceguera mostrando, dando a luz lo perceptible con calor e iluminación. Esta llama se da en el rendirse, en la desaparición de la pretensión y para ello es necesario un saneamiento que exige un librarse incluso de lo propiamente visto.

De aquí se deriva la ingenuidad como sinónimo de nitidez y cuidado; candor y falta de pretensión como camino para una visión original y personal que se alcanza mediante el esfuerzo de desembarazo, de rendición. Por eso se toma como referente el estadio en el que la docilidad se da de manera natural, en el que se da la mirada libre de defectos, sin distorsiones, inocente y una voluntad pura.

Así pues, en la visión se da el olvido de todo cuidado, en un habitar reconfortante y que anima, que da luz, como uno de los atributos de la belleza: es lo que se encuentra en esa libertad inicial, con poder auto-generativo, auto-creativo; una calidez que puede alzarse hasta el fervor y el entusiasmo: de amor vivo, con júbilo y embriaguez. Posee potencia aleteante, ligera como un juego. Visión sería la propia existencia en estado puro: pulsión vital, iluminación esencial de los abismos insondables en los que simplemente se es. Toda expresión que parta de esta visión, como un sutil decir, un encendido dibujo, apenas articulado, sin sentido intelectual -aún-, simplemente existiendo ahí afuera, participaría de esa belleza que es vida como una hierofanía.

Así se puede entender también este habitar del dibujo -habitar-dibujando- como entrega a esa llama que es consciente, en una experiencia de no-separación, de unidad, en la que todo contorno desaparece, toda línea discriminativa se desvanece; y es en este darse en el que se re-encuentra esa belleza que es vida y visión, que es la propia vida.

La práctica del dibujo contemporáneo puede abrirse a esta capacidad habitante del dibujo y de la visión, como metodologías y procesos creativos, más allá la experimentación gestual. Si primero se produce la rendición, ni siquiera lo gestual existiría en sí mismo; más bien la práctica artística estaría fundamentada en un vacío-silencio, a partir del cual puede surgir el dibujo propio de una manera totalmente libre. La capacidad creativa, la potencialidad de ser originales, la investigación en nuevas formas de expresión, la creación de imagen de mundo, tienen amplia cabida en el carácter habitante del dibujo y la visión.

Por otro lado, el sentido acogedor de su naturaleza marca una dirección creativa diferente al acostumbrado acercamiento esforzado de los procesos creativos contemporáneos; diferente también del sentido de dibujo como proyecto, como consecución y producción de obra: se situaría en un estadio anterior en el que el olvido de todo cuidado permitiría un adentrarse y un expresarse de ese estado de belleza como medio para lo humano, como una manera de ser más humanos en esta era del post-humanismo. Partir de procesos dibujísticos en los que se confía en lo auténticamente interno como motor y guía, facilita la erosión de prejuicios, bloqueos y miedos, facilitando al dibujante un sentido de identidad propio y una seguridad en lo que se desarrolla que, finalmente amplía los innumerables registros gráficos posibles en los que cada persona puede expresarse.

Referencias

- Benjamin, W. (2017). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica: Urtext*. La Marca Editora.
- Bordes, J. (2007). *La infancia de las vanguardias: sus profesores desde Rousseau a la Bauhaus*. Cátedra.
- Campbell, J. (2013). *Las extensiones interiores del espacio exterior: la metáfora como mito y como religión*. (Bravo, R) trad. Atalanta.
- Chillida, E. (2005). *Escritos*. La Fábrica.
- Díaz Padilla, R. (2007). *El dibujo del natural en la época de la postacademia*. Akal.
- Eliade, M. (1997). *El vuelo mágico y otros ensayos*. (Cirlot, V., & Vega Esquerra, A.) trad. Siruela.
- Eliade, M. (2002). *El mito del eterno retorno*. Alianza.
- Elíade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Paidós.
- Byung-Chul H. (2023). *La agonía de eros*. Herder.
- Byung-Chul H. (2018). *Interculturalidad*. Herder.
- Byung-Chul H. (2017). *La sociedad del cansancio*. Herder.
- Byung-Chul H. *La expulsión de lo distinto*. Herder.
- Gómez Molina, JJ. (1995). *Las lecciones del dibujo*. Cátedra.
- Hillman, J. (1999). *El pensamiento del corazón: el retorno del alma al mundo; Anima mundi*. Siruela.
- Heidegger, M. (2022). *Ser y tiempo*. (Ribera, J. E.) trad. Trotta.
- Heidegger, M. (2016). *El origen de la obra de arte*. (Cortés, H., & Leyte, A.) ed. La Oficina.
- Heidegger, M. (2015). *Construir, habitar, pensar: bauen, wohnen, denken*. (Adrián, J., & Leyte, A) ed. La Oficina.
- Jovellanos, G. M. d. (2014). *Elogio de las bellas artes*. (Portús, J) ed. Casimiro.
- Juan de la Cruz, (2009). *Mística del siglo XVI. Tomo II*. (Díez de Revenga, F.J) ed. Biblioteca Castro.
- Larrea, J. (1977). *Guernica. Pablo Picasso*. Cuadernos para el Diálogo.
- Matisse, H. (2010). *Escritos y consideraciones sobre el arte*. Paidós.
- Martínez Salmeán, M. L., Echauz, F., Lara, A., & Universidad Complutense de Madrid Facultad de Bellas Artes Departamento de Dibujo I (Dibujo y grabado). (1989). *Los objetos en la pintura* [Dissertation]. Universidad Complutense de Madrid.
- Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Península.
- Palazuelo, P. (2006). *La geometría y la vida: antología de Palazuelo*. CendeaC.
- Palazuelo, P., Power, K., & Granada (Provincia) Diputación. (1995). *Geometría y visión: una conversación con Kevin Power*. Diputación Provincial.
- Pérez González, M. d. C., & Mayo Vega, L. (2024). *Máquinas de Dibujo, pasado, presente y futuro: Catálogo*. Dibujo y Conocimiento.
- Pineda, A. C. O. (2022). Art and aesthetics in the thought of María Zambrano. *VISUAL Review. International Visual Culture Review / Revista Internacional de Cultura*, 9(2), 245-265. <https://doi.org/10.37467/gkarevvisual.v9.3216>.
- Shankaracharya S. (1975). *Crest-jewel of discrimination. (Viveka Chudamani)*. Vedanta Press.
- Steiner, G. (2017). *Presencias reales: ¿hay algo en lo que decimos?* (Guillén, C.) trad. Siruela.
- Tàpies, A. (1989). *La realidad como arte: por un arte moderno y progresista*. Comisión de cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Zambrano, M. (2020). *El hombre y lo divino*. (Revilla Guzmán C.) ed. Alianza.
- Zambrano, M. (2011). *Claros del bosque*. (Gómez Blesa, M.) ed. Cátedra.
- <https://www.agenciasinc.es/Noticias/La-materia-oscura-no-es-lo-que-se-pensaba-hasta-ahora> publicado el 23/9/2024 11:57 CEST [10/03/2025].