

JOHN BERGER
SOBRE EL DIBUJO

GG

Yves Berger, *Dibujo del natural*.

Dibujo del natural

Para el artista dibujar es descubrir. Y no se trata de una frase bonita; es literalmente cierto. Es el acto mismo de dibujar lo que fuerza al artista a mirar el objeto que tiene delante, a diseccionarlo y volverlo a unir en su imaginación, o, si dibuja de memoria, lo que lo fuerza a ahondar en ella, hasta encontrar el contenido de su propio almacén de observaciones pasadas. En la enseñanza del dibujo, es un lugar común decir que lo fundamental reside en el proceso específico de mirar. Una línea, una zona de color, no es realmente importante porque registre lo que uno ha visto, sino por lo que le llevará a seguir viendo. Siguiendo su lógica a fin de comprobar si es exacta, uno se ve confirmado o refutado en el propio objeto o en su recuerdo. Cada confirmación o cada refutación le aproxima al objeto, hasta que termina, como si dijéramos, dentro de él: los contornos que uno ha dibujado ya no marcan el límite de lo que ha visto, sino el límite de aquello en lo que se ha convertido. Puede que esto suene innecesariamente metafísico. Otra manera de expresarlo sería decir que cada marca que uno hace en el papel es una piedra pasadera desde la cual salta a la siguiente y así hasta que haya cruzado el tema dibujado como si fuera un río, hasta que lo haya dejado atrás.

Esto es muy distinto del proceso posterior de pintar un lienzo "acabado" o esculpir una estatua. En estos casos no se atraviesa el tema, sino que se intenta recrearlo y cobijarse en él. Cada pincelada o cada golpe de cincel ya no es

una piedra pasadera, sino una piedra que ha de ser colocada en un edificio planificado. Un dibujo es un documento autobiográfico que da cuenta del descubrimiento de un suceso, ya sea visto, recordado o imaginado. Una obra "acabada" es un intento de construir un acontecimiento en sí mismo. Es significativo a este respecto que solo cuando el artista alcanzó un nivel relativamente alto de libertad "autobiográfica" individual empezaron a existir los dibujos tal como los concebimos hoy. En una tradición hierática, anónima, no son necesarios. (Debería, tal vez, indicar aquí que estoy hablando de dibujos de trabajo, aunque estos no siempre se hacen para un proyecto específico. No me refiero a dibujos lineales, ilustraciones, caricaturas, ciertos retratos o ciertas obras gráficas que pueden ser productos "acabados" por derecho propio.)

Varios factores técnicos amplían con frecuencia esta distinción entre dibujo de trabajo y obra "acabada": el mayor tiempo necesario para pintar un lienzo o esculpir un bloque, la mayor escala del trabajo, el problema de tener que manejar simultáneamente el color, la calidad del pigmento, el tono, la textura, el grano, etc.; en comparación, el lenguaje "taquigráfico" del dibujo es relativamente sencillo y directo. No obstante, la distinción fundamental se encuentra en el funcionamiento de la mente del artista. Un dibujo es esencialmente una obra privada, que solo guarda relación con las propias necesidades del artista; una estatua o un lienzo "acabado" es esencialmente una obra pública, expuesta, que se relaciona de una forma mucho más directa con las exigencias de la comunicación.

De esto se puede deducir que desde el punto de vista del espectador existe una distinción equivalente. Frente a un cuadro o una escultura, el espectador tiende a identificarse con el tema, a interpretar las imágenes por ellas mismas; frente a un dibujo, se identifica con el artista, e utiliza las imágenes para adquirir la experiencia consciente de ver como si fuera a través de los ojos de este.

La experiencia de dibujar: cuando miré a la página en blanco de mi bloc de dibujo, percibí más su altura que su anchura. Los bordes superior e inferior eran los importantes, pues en el espacio comprendido entre ellos tenía que reconstruir el modo como él se alzó del suelo o, pensándolo en el sentido opuesto, el modo como estaba pegado al suelo. La energía de la pose era ante todo vertical. Todos los pequeños movimientos laterales de los brazos, el cuello girado, la pierna que no soportaba su peso, guardaban relación con esa fuerza vertical, al igual que las ramas que cuelgan o sobresalen lo hacen con el eje vertical del tronco. Era eso lo que tenían que expresar mis primeras líneas; tenían que hacer que se mantuviera como un bolo, pero al mismo tiempo tenían que dar a entender que, a diferencia de un bolo, era capaz de moverse, capaz de volverse a equilibrar si el suelo se inclinaba, capaz de saltar y mantenerse unos segundos en el aire contra la fuerza vertical de la gravedad. Esta capacidad de movimiento, esta tensión irregular y temporal de su cuerpo, más que uniforme y permanente, tendría que expresarse en relación con los bordes laterales del papel, en relación con las diferencias que hubiera a cada lado de la línea recta que va desde la base del cuello hasta el talón de la pierna que soportaba el peso.

Busqué las diferencias. La pierna izquierda soportaba su peso y, por consiguiente, esa parte del cuerpo en segundo plano estaba tensa, ya fuera recta o angular; la parte derecha, la que está delante, estaba comparativamente más relajada, más suelta. Líneas laterales arbitrarias corrían transversales a su cuerpo desde las curvas a las aristas, como los arroyos corren desde las colinas hasta las angostas torrenteras del acantilado. Pero no era así de sencillo. En la parte relajada del cuerpo que está delante, el puño estaba apretado y la dureza de los nudillos recordaba la línea rígida de las costillas del otro lado, como un montón de piedras en las colinas que recordara los acantilados.

Entonces empecé a ver de otra manera la superficie blanca del papel en el que iba a dibujar. Dejó de ser una página limpia, lisa, para convertirse en un espacio vacío. Su blancura se transformó en una zona de luz ilimitada, opaca, por la que uno podía moverse, pero no ver a su través. Sabía que en cuanto dibujara una línea en ella —o a través de ella— tendría que controlarla, no como el conductor de un coche, en un solo plano, sino como un piloto en el aire, ya que el movimiento era posible en las tres dimensiones.

Sin embargo, cuando hice una marca, en algún punto por debajo de las costillas en primer plano, la naturaleza de la página volvió a cambiar. De pronto la zona de luz opaca dejó de ser ilimitada. Lo que había dibujado cambió toda la página, del mismo modo que el agua de una pecera cambia en cuanto metes un pez en ella. A partir de ese momento uno ya solo mira al pez. El agua pasa a ser simplemente la condición de su existencia y la zona en la que puede nadar.

Pero entonces, cuando atravesé el cuerpo para marcar el contorno del hombro en segundo plano, ocurrió otro cambio. No era algo tan sencillo como meter otro pez en la pecera. La segunda línea modificó la naturaleza de la primera. Hasta ese momento, la primera línea parecía carecer de objetivo, ahora la segunda le daba un significado fijo y determinado. Juntas, las dos líneas sujetaban los bordes de la zona que había entre ellas, y esta zona, en tensión por la fuerza que en su momento había dado a toda la página la potencialidad de profundidad, se levantaba como para sugerir una forma tridimensional. El dibujo había comenzado.

La tercera dimensión, el volumen de la silla, del cuerpo, del árbol es, al menos en lo que concierne a nuestros sentidos, la prueba misma de nuestra existencia. Constituye la diferencia entre la palabra y el mundo. Cuando miré al modelo, me quedé maravillado ante el simple hecho de que tuviera volumen, de que ocupara espacio, de que fuera más que la suma total de diez mil visiones de él desde diez

mil puntos de vista diferentes. Esperaba que mi dibujo, que era inevitablemente una visión desde un solo punto de vista, terminara dejando entrever este número ilimitado de otras facetas. Pero por ahora se trataba simplemente de construir y refinar las formas hasta que sus tensiones empezaran a parecerse a aquellas que veía en el modelo. Por supuesto, sería muy fácil equivocarse, darle un énfasis excesivo y hacerlo explotar como un globo o desmoronarse como arcilla demasiado fina en el torno; o podría quedar irrevocablemente contrahecho y perder su centro de gravedad. Sin embargo, ahí estaba. Las posibilidades infinitas, opacas, de la página en blanco habían pasado a ser concretas y luminosas. Mi tarea ahora consistía en coordinar y medir, pero no medir por pulgadas, como quien mide una onza de pasas contándolas, sino medir por el ritmo, el volumen y el desplazamiento: calcular las distancias y los ángulos como un pájaro que volara a través de una celosía de ramas; visualizar la planta como un arquitecto; sentir la presión de mis líneas y garabatos en la superficie última del papel, al igual que un marinero siente la tensión de sus velas a fin de ceñir más o menos el viento.

Juzgué la altura de la oreja en relación con los ojos, los ángulos del retorcido triángulo formado por los dos pezones y el ombligo, las líneas laterales de la espalda y las caderas, que descienden hasta que terminan encontrándose, la posición relativa de los nudillos de la mano en segundo término, casi en línea recta con respecto a los dedos del pie también en segundo plano. Sin embargo, no solo buscaba las proporciones lineales, los ángulos y las longitudes de esos trozos de cordel imaginarios extendidos entre dos puntos, sino también las relaciones de los planos, de las superficies que retrocedían y de las que avanzaban.

Del mismo modo que al contemplar los tejados dispuestos al azar de una ciudad sin planificar uno encuentra ángulos que retroceden de idéntica manera en los hastiales y buhardillas de casas muy distintas, de modo que si exten-

diéramos un plano determinado a través de todos los intermedios terminaría coincidiendo exactamente con otro, así también encontramos extensiones de planos idénticos en diferentes partes del cuerpo. El plano que desciende desde la boca del estómago hasta la entrepierna coincide con el que va hacia atrás desde la rodilla en primer plano hasta el abrupto borde exterior de la pantorrilla. Uno de los suaves planos interiores, muy por encima del muslo de la misma pierna, coincidía con el pequeño plano que se extiende hasta el contorno del músculo pectoral en segundo plano y lo rodea.

Y así, mientras que cierta suerte de unidad iba tomando forma y las líneas se acumulaban en el papel, volvía a ser consciente de las tensiones reales de la pose. Pero esta vez de una forma más sutil. Ya no se trataba de darme cuenta de la posición vertical dominante. Me había enredado más íntimamente con la figura. Hasta los hechos más pequeños se habían hecho urgentes, y tenía que resistirme a la tentación de darle un énfasis excesivo a todas y cada una de las líneas. Entré en los espacios rehundidos y di prioridad a las formas que se aproximaban. Asimismo, corregía, dibujando sobre las líneas anteriores, y a través de ellas, a fin de restablecer las proporciones o para encontrar una manera de expresar unos descubrimientos menos obvios. Vi que la línea que bajaba por el centro del torso, desde la base del cuello, entre los pezones, sobre el ombligo y entre las piernas, se parecía a la quilla de un barco, que las costillas formaban el casco y que la pierna relajada en primer plano se alargaba en su movimiento hacia delante como un remo arrastrando el agua. Vi que los brazos que colgaban a cada lado del cuerpo eran como los ejes de un carro, y que la curva exterior del muslo en el que se apoya el peso del cuerpo se parecía a la llanta metálica de una rueda. Vi que las clavículas eran semejantes a los brazos de la figura de un crucificado. No obstante, todas estas imágenes, aunque las he elegido con el mayor cuidado, distorsionan lo que in-

tento describir. Vi y reconocí unos hechos anatómicos bastante comunes, pero el caso es que también los sentí físicamente, como si, en cierto modo, mi sistema nervioso habitara también su cuerpo.

Algunas de las cosas que reconocí las puedo describir más directamente. Por ejemplo, percibí que había un espacio vacío bajo el arco del pie de la tensa pierna doblada que soportaba el peso del cuerpo. Percibí cuán sutilmente la recta pared inferior del estómago se fusionaba con los planos atenuados, convergentes del muslo y la cadera. Percibí el contraste entre la dureza del codo y la vulnerable blandura del interior del brazo a esa misma altura.

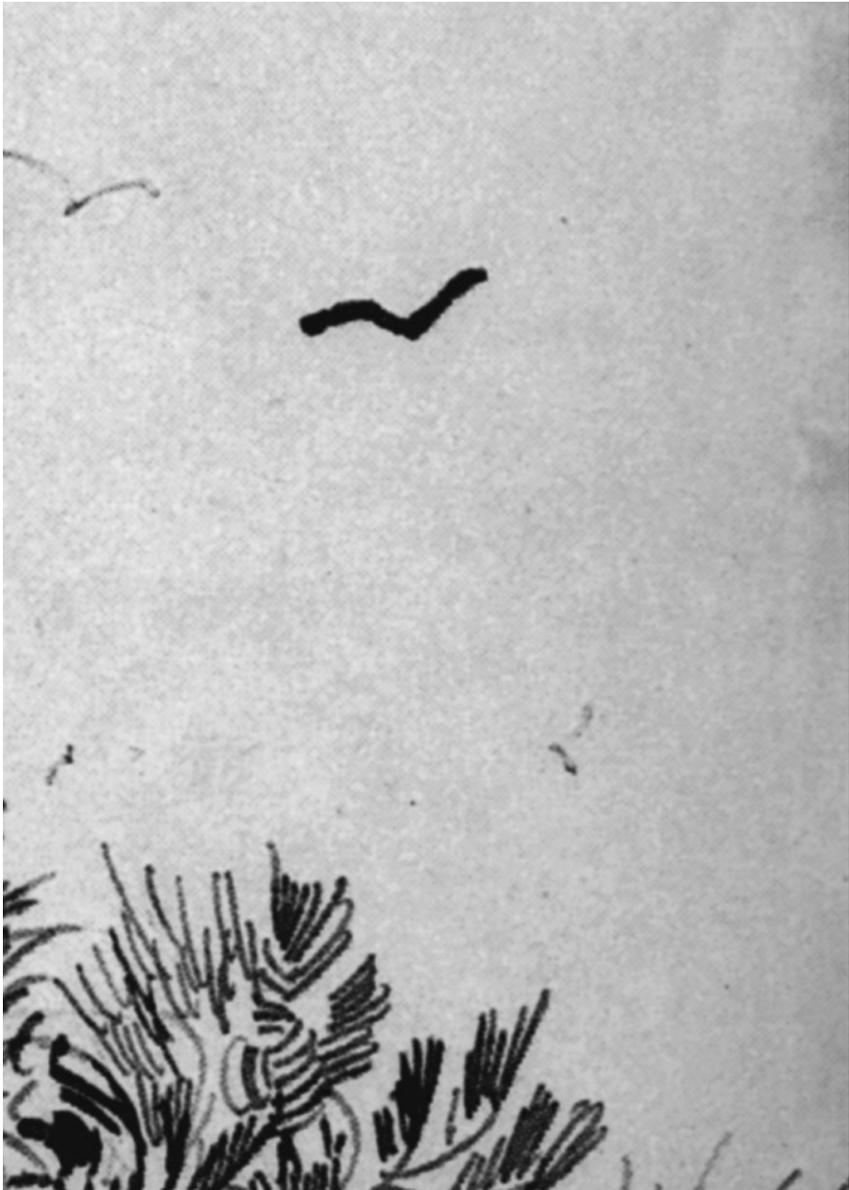
Entonces, el dibujo alcanzó enseguida su punto crítico, lo que significa que lo que había dibujado empezó a interesarme tanto como lo que todavía me quedaba por descubrir. En todos los dibujos hay un momento en el que sucede esto. Y yo lo denomino "momento crítico", porque es entonces cuando se decide realmente si el dibujo va a salir bien o mal. A partir de ese instante uno empieza a dibujar conforme a los requisitos, las necesidades, del dibujo. Si el dibujo ya es un poco fiel, entonces esos requisitos corresponderán probablemente a lo que uno todavía puede descubrir buscando de verdad. Si el dibujo no es fiel, dichos requisitos acentuarán la infidelidad.

Miré mi dibujo intentando encontrar posibles distorsiones: qué líneas o sombreados habían perdido su énfasis original, necesario, al haber quedado rodeados por otros; qué gestos espontáneos habían eludido un problema y cuáles habían sido instintivamente certeros. Sin embargo, hasta este proceso era solo parcialmente consciente. En algunos lugares, veía claramente que un pasaje era torpe y necesitaba una revisión; en otros, dejaba que el lápiz planeara sobre el papel, de forma parecida a la vara de un zahorí. Una forma tiraba, forzando al lápiz a sombrear, lo que volvía a acentuar su rehundimiento; otra presionaba el lápiz para que volviera a recalcar una línea que podía realzarla.

Ahora miraba al modelo de forma distinta cuando quería comprobar una forma. Miraba, como si dijéramos, con mayor connivencia: solo buscando lo que quería encontrar.

Y así llegué al final. Simultáneamente ambición y desilusión. Aunque en mi imaginación veía que mi dibujo y el hombre real coincidían, de modo que por un instante dejó de ser un hombre que había posado para mí y se convirtió en un habitante del mundo que yo había medio creado, en una expresión única de mi experiencia, aunque fuera esto lo que veía en mi imaginación, lo que de hecho veía era lo inadecuado, lo fragmentario y lo torpe que era mi dibujito.

Pasé la página y empecé otro dibujo retomando el hilo del anterior. Un hombre de pie, el peso de su cuerpo descansando más en una pierna que la otra...



Vincent van Gogh, *Olivos en Montmajour* (detalle), 1888.

Vincent

¿Se puede escribir todavía algo sobre él? Pienso en todas las palabras que ya se han escrito, incluidas las mías, y la respuesta es "no". Si miro sus cuadros, la respuesta vuelve a ser "no", aunque por una razón diferente: sus cuadros invitan al silencio. Casi iba a decir que ruegan silencio, y eso habría sido falso, pues ni una sola de sus imágenes, ni siquiera la del anciano con la cabeza entre las manos en el umbral de la eternidad, muestra el menor patetismo. Siempre detestó inspirar compasión y hacer chantaje.

Solo cuando veo sus dibujos me parece que merece la pena añadir algunas palabras. Tal vez porque sus dibujos tienen algo de escritura, y a menudo dibujaba en las cartas. El proyecto ideal habría sido dibujar el proceso que llevaba a sus dibujos, tomar prestada su mano de dibujante. Sin embargo, lo intentaré con palabras.

Cuando miro un dibujo suyo de un paisaje de los alrededores de las ruinas de la abadía de Montmajour, cerca de Arlés, realizado en julio de 1888, creo ver la respuesta a una cuestión obvia: ¿Por qué ha llegado a ser este hombre el pintor más popular del mundo?

El mito, las películas sobre él, los precios, su llamado martirio, sus brillantes colores, todo ello tuvo un papel y amplificó el atractivo global de su obra, pero no están en su origen. Es querido, me digo mirando el dibujo de los olivos, porque para él el acto de dibujar o de pintar era una forma de descubrir y de demostrar por qué amaba tan in-

tensamente aquello a lo que estaba mirando, y aquello a lo que estaba mirando durante los ocho años de su vida como pintor (sí, solo ocho) pertenecía al ámbito de la vida cotidiana.

No se me ocurre otro pintor europeo cuya obra exprese un respeto tan franco por las cosas cotidianas, sin por ello elevarlas en alguna medida, sin referirse a su salvación mediante un ideal de lo que encarnan o a lo que sirven. Jean Siméon Chardin, Georges de La Tour, Gustave Courbet, Claude Monet, Nicolas de Staël, Joan Miró, Jasper Johns —por nombrar solo unos pocos— venían magistralmente apoyados por ideologías pictóricas, mientras que él, en cuanto abandonó su primera vocación de predicador, abandonó toda ideología. Se volvió estrictamente existencial, se quedó ideológicamente desnudo. La silla es una silla, no un trono. Las botas están gastadas de andar. Los girasoles son plantas, no constelaciones. El cartero reparte cartas. Los lirios morirán. Y de esta desnudez suya, que para sus contemporáneos era ingenuidad o locura, procedía su capacidad de amar, súbitamente y en cualquier momento, lo que veía delante de él. Agarraba entonces el lápiz o el pincel y se esforzaba por hacer realidad, por colmar ese amor. Un amante pintor que viene a afirmar la tosquedad de una ternura cotidiana con la que todos soñamos en nuestros mejores momentos y que reconocemos instantáneamente cuando la vemos enmarcada.



Vincent van Gogh, *Olivos en Montmajour*, 1888.

Palabras, palabras. ¿Cómo se ve esto en su práctica artística? Volvamos al dibujo. Es un dibujo a plumilla de caña. En un solo día hacía varios. A veces, como en este caso, directamente del natural; a veces de sus propios cuadros colgados en la pared del estudio mientras se secaban.

No eran tanto estudios preparatorios como esperanzas gráficas; mostraban de una forma sencilla, sin las complicaciones del pigmento, adónde esperaba que le condujera el acto de pintar. Eran mapas de su amor.

¿Qué vemos en este? Matas de tomillo, otros arbustos, rocas calizas, olivos en una ladera, una llanura a lo lejos, pájaros en el cielo. Moja la plumilla en tinta marrón, observa y marca el papel. Los gestos parten de la mano, de la muñeca, del brazo, del hombro, posiblemente también de los músculos del cuello; los trazos que hace en el papel, sin

embargo, siguen unas corrientes de energía que no son físicamente tuyas y que solo se hacen visibles cuando las dibujas. ¿Corrientes de energía? La energía de un árbol que crece, de una planta que busca la luz, de una rama que ha de acomodarse con sus vecinas, de las raíces de los cardos y de los arbustos, del peso de las rocas incrustadas en la ladera, de la puesta de sol, de la atracción por la sombra de todo lo que está vivo y padece el calor, del mistral que sopla del norte y ha moldeado los estratos de roca. Es una lista arbitraria; lo que no es arbitrario es el dibujo que sus trazos hacen sobre el papel. Se asemeja a una huella digital. ¿Una huella de quién?

Es un dibujo que valora la precisión —todos y cada uno de los trazos son explícitos e inequívocos—, pero se olvida completamente de sí mismo en su apertura con respecto a aquello con lo que se encuentra. Y el encuentro es tan próximo que es imposible distinguir de quién es cada trazo. Un mapa del amor, en verdad.

Dos años después, tres meses antes de su muerte, pintó un pequeño lienzo de dos campesinos cavando la tierra. Lo hizo de memoria, porque se refiere a aquellos que había pintado cinco años antes, en Holanda, y a las muchas imágenes que pintó a lo largo de su vida en homenaje a Jean-François Millet. Sin embargo, es también un cuadro cuyo tema encierra el mismo tipo de fusión que vemos en el dibujo.

Los dos hombres están pintados en los mismos colores —el marrón de la patata, el gris de las palas y el desvaído azul de las ropas de trabajo de los campesinos franceses— que el campo, el cielo y las colinas lejanas. Las pinceladas que representan sus extremidades son idénticas a aquellas que trazan los hoyos y los montículos del campo. Los codos levantados de los dos hombres se transforman en dos crestas más, dos cerros más, contra el horizonte.

El cuadro, por supuesto, no afirma que esos hombres sean “paletos”, que era el insulto que solían dedicar a los