

00261

5
2ij

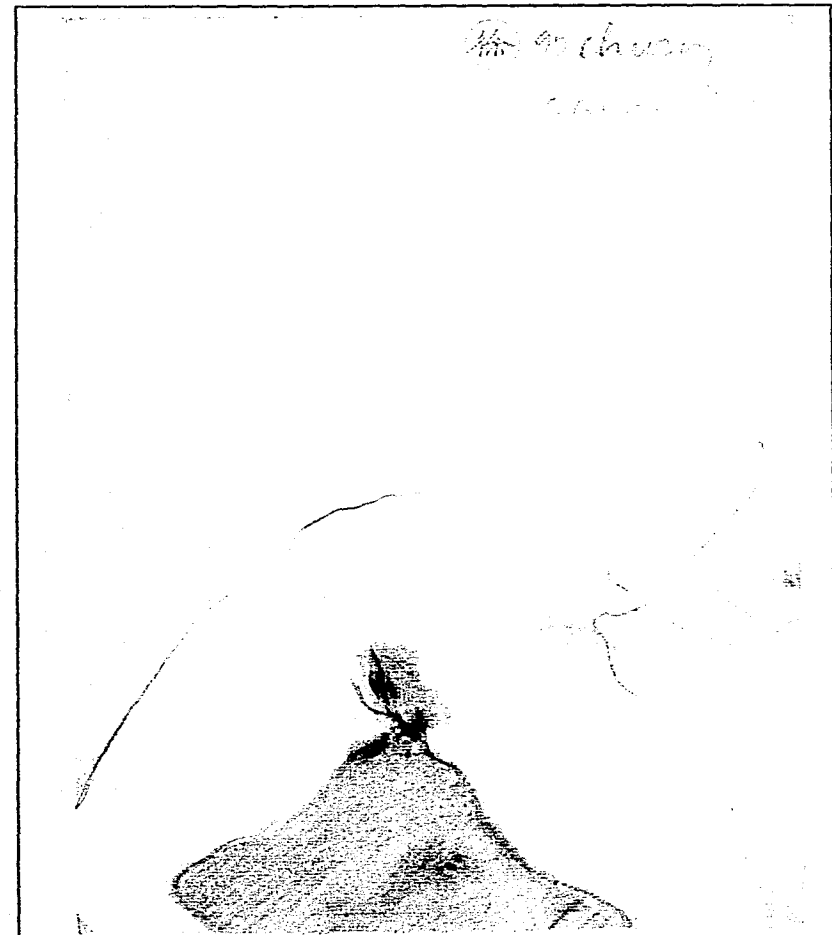
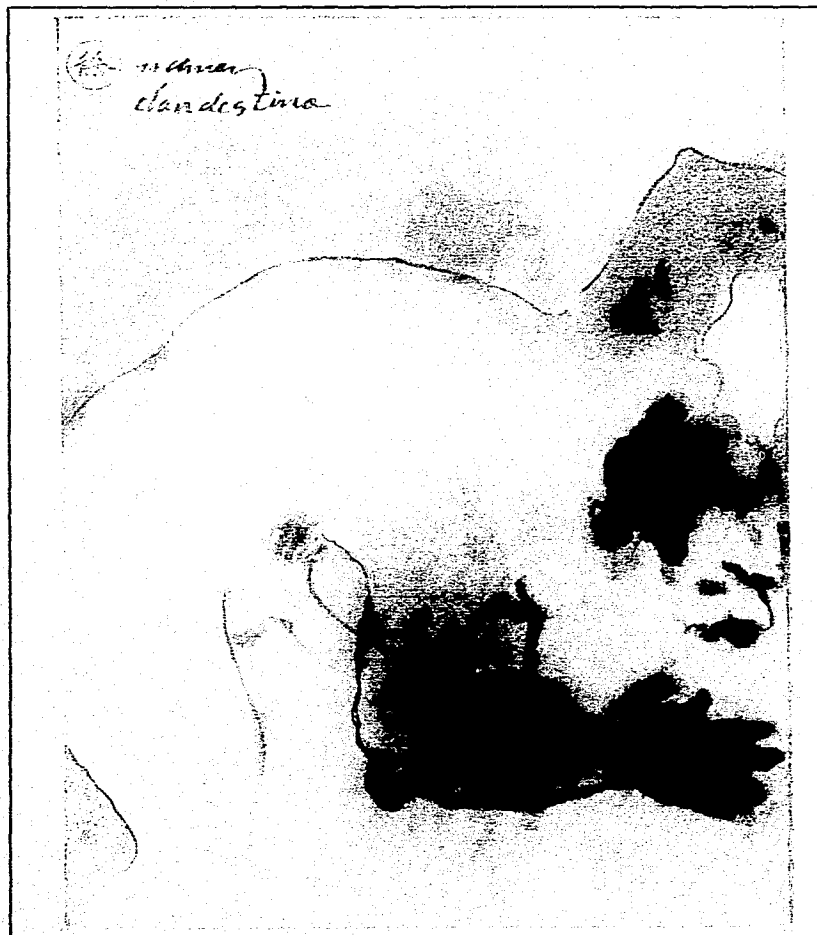


dibujo, lenguaje no verbal

Propuesta de una estrategia didáctica

UN ENSAYO DE CUENTOS CHINOS PARA EL TALLER CLANDESTINO

de jorge chuey Salazar



M. EN ARTES VISUALES (PINTURA)

1996



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



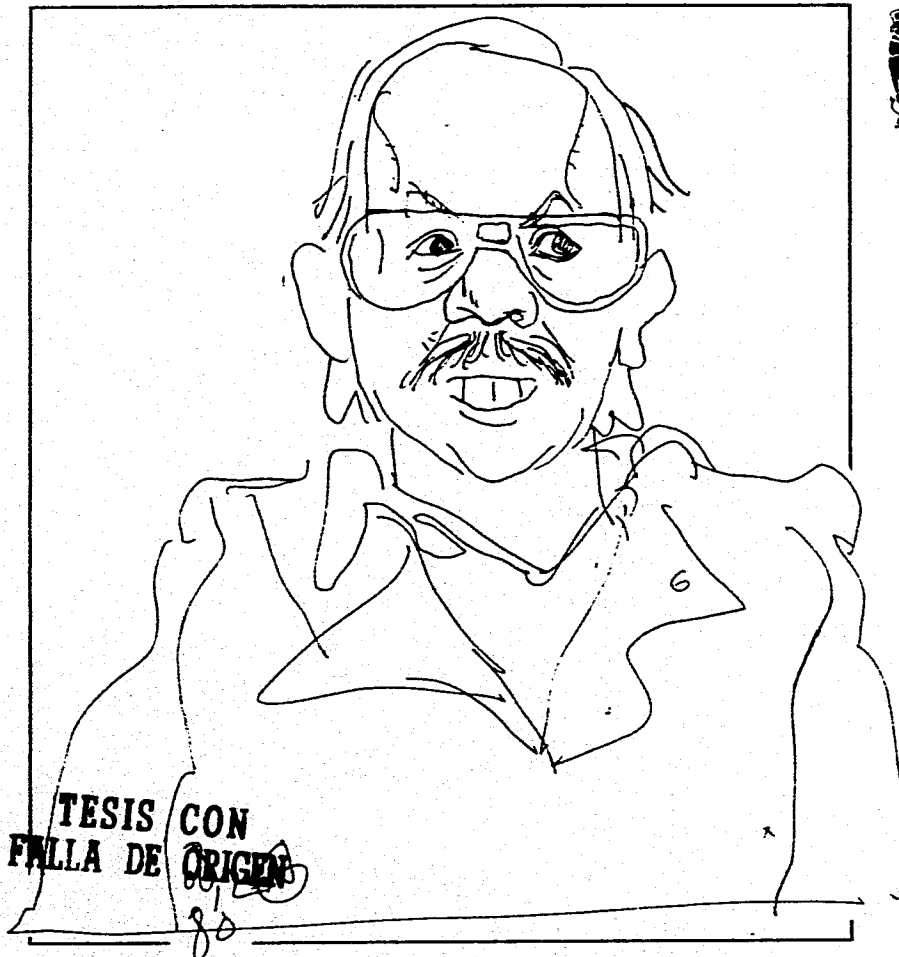
UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

00261



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**DIBUJO: LENGUAJE NO VERBAL,
PROPUESTA DE UNA ESTRATEGIA
DIDACTICA**

**un ensayo de cuentos chinos para el
"Taller Clandestino"**

**Tesis que para obtener el grado de Maestría
en Artes Visuales - Pintura, presenta:**

Jorge Alberto Chuey Salazar

MÉXICO, D.F.
ENERO 1996

avant-propos

Este trabajo ha sido creado gracias a la conjunción de dos experiencias que pudieron coincidir en el escenario de la antigua Academia de San Carlos. Se trata del ejercicio profesional de Jorge Chuey, maestro de dibujo desde hace 30 años, en el claustro universitario; así como los 20 años de docencia y escritura en crítica, historia y teoría del arte de Juan Manuel Campos Sánchez (Schara).

Completando nuestros puntos de vista, hicimos un intersticio en nuestras actividades separadas y unimos nuestros esfuerzos para crear dos Tesis para reforzar las actividades académicas en torno al Taller de Dibujo del Ser Humano y su Entorno, dirigido precisamente por el primero. /Taller Clandestino - Experimental /.



agradecimientos

INSTITUCIONAL

A la Universidad Nacional Autónoma de México; por mi formación, por mi carrera académica, por mi desarrollo intelectual.

A la Escuela Nacional de artes Plásticas / querida y antigua Academia de San Carlos, por permitir mi desarrollo como artista visual y en especial dentro de la docencia y de la administración académica.

ANCESTRAL

A Ramón / Kon Kau / y Toribia, mis padres, por mi identidad de dos mundos;

a Francisca, Rafael, María Luisa, Aurelia, Julia, Manuel, Juan y Antonio; mis hermanos; quiero volver a recordarlos ahora, porque creo que sin su comprensión y su apoyo, esto no sería una realidad.

A la querida "piraña", mi hijo Rodolfo.

A todos mis alumnos y amigos y en especial a las cuatro generaciones del Taller Clandestino, que durante treinta años han ocupado un lugar dentro de mi afectividad.

DEDICATORIA ESPECIAL

A Florida, mi esposa; a Yu Hing, Yu Ghen y Kon Kau, mis hijos; la familia actual que estará en mi corazón por siempre.



contenido

• introduccion			
EN BUSCA DEL HILO AMARILLO	6	MIRON Y MUDO	27
NACIDO LIBRE	7	UNA CARICIA SENSUAL	28
UNA SOLIDA CONSTRUCCION	8	LAS RELEGADAS	28
TABIQUES Y OTROS MATERIALES	8	FIJATE BIEN	29
ELEMENTOS QUE INTEGRAN UN OBJETIVO DE APRENDIZAJE	8	¡QUE TAMAÑOS!	31
EL CHALAN	9	NO APTO PARA CIEGOS	32
EL MODELO NO ENSEÑA	10		
REFLEXION	12	• que léxico / Otros cuentos	
DE REPENTE CAE EL VEINTE	12	EL EQUIPO MATERIALES Y PROCEDIMIENTOS	34
UN ORIGEN OSCURO	13	El lápiz	34
		La goma	35
		Los lápices de colores	37
		Pasteles	39
		Tizas y crayones	43
		El carboncillo	44
		Punta de plata	47
		Plumas y tintas	49
• primera parte / Aparece el hilo			
PROCESO DE ENSEÑANZA APRENDIZAJE	14	• conclusiones / Resumen de los cuentos	
PLANTEAMIENTO DIDACTICO	15	COLORIN COLORADO	51
SINTESIS PROGRAMATICA	17	EL GUIA	51
SISTEMA DE EVALUACION	18	LAS VACAS SAGRADAS	51
		LA FAMOSA VARITA	51
		EL CUENTO FINAL	51
• segunda parte / El hilo amarillo		• bibliografía / Las fuentes del agua clara	53
SENSIBILIZACION: dibujo de linea continua	19	• Testimonio del clandestino / DIBUJO Y POESIA	55
FORMA NATURAL DE VER: dibujo de contorno puro	19	INDICE DE AUTORES	55
LA FURIA, LO ARREBATADO, LO VIOLENTO:		EL DIBUJO	56
dibujo de gesto	20	LA POESIA	58
MEMORIA VISUAL: dibujo de memoria	21	TESTIMONIO PRESTON	73
CONOCIMIENTO DE LA ANATOMIA HUMANA:		LA TRADUCCION-PRESTON	75
dibujo anatomico	22		
CREATIVIDAD: Lenguaje transpersonal	22		
• el dibujo, lenguaje no verbal del arte / Algunos cuentos			
¿DE QUE SE TRATA?	24		
EL MUNDO DE LOS MUDOS	25		
LOS MIRONES TAMBIEN TIENEN SU MUNDO	26		

introducción

EN BUSCA DEL HILO AMARILLO

Este trabajo es una propuesta para sistematizar el proceso de enseñanza-aprendizaje del dibujo de la pareja humana y su entorno. Está compuesta por una especulación sobre la didáctica como parte introductoria, una aplicación didáctica, y lo que es la propuesta de un curso de dibujo: Como apoyo algunos significativos sobre el concepto dibujo las técnicas, los materiales, finalmente la parte conclusoria y la bibliografía.

Partiendo de la certeza de que la disciplina del dibujo es una manifestación artística en sí, y tomándola como un **eje rector** de las demás manifestaciones de las artes visuales, podemos asumirla con un carácter propio como disciplina artística. Además, propicia el incremento de habilidades a través de su práctica constante, estableciendo una coordinación entre cualidades psicomotoras previamente estimuladas, así como incrementa y desarrolla las capacidades afectivas del individuo, fortaleciendo la construcción de un lenguaje para la comunicación creativa, necesaria para la reproducción imaginaria.

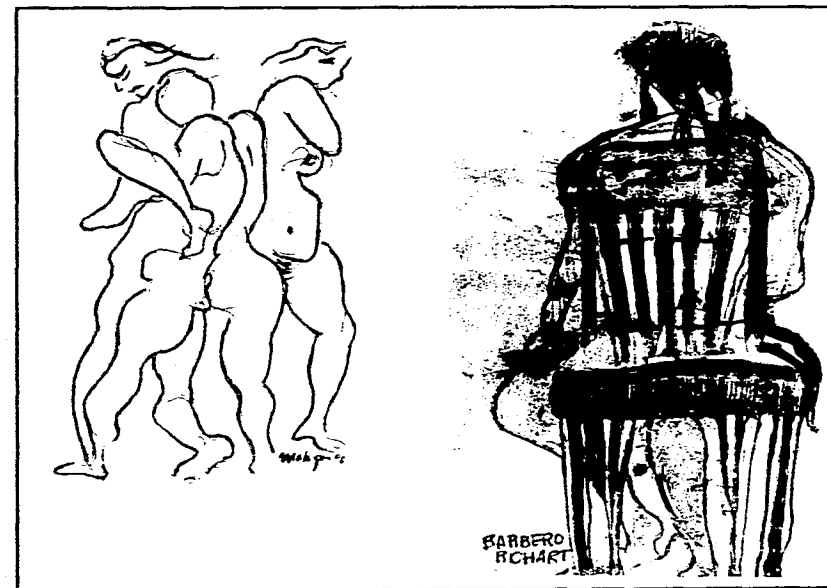
Hay que insistir y subrayar los elementos creativos en aquellos aspectos que puedan ayudar a desarrollar las posibilidades físicas y sensibles de los diversos niveles que constituyen la reproducción imaginaria inherente a las artes visuales.

En el proceso de enseñanza-aprendizaje del dibujo, hay que establecer la dosificación de cómo las esferas del desarrollo creativo-intelectivo, pueden ir paulatinamente evolucionando. Hay que distinguir, claramente, las diferentes áreas perceptivas con el propósito de establecer métodos de desarrollo, partiendo de que el artista visual no sólo debe comunicarse creativamente, sino también debe saber construir un lenguaje personal y saber reproducir su imaginación en forma original ¹.

Una de las áreas del desarrollo es la motivación. Cuando hablamos de motivación hablamos de apoyar intereses, deseos y afanes, propiciados por la vida cotidiana. Las personas necesitan resolver problemas primarios: físicos, económicos, sociales, de autoestima y afecto ². La

motivación puede ser la fuerza interior que despierta, orienta y sostiene un comportamiento deseado y esperado. Esto significa un esfuerzo permanente por parte de ambos actores para hacer que la enseñanza-aprendizaje responda a las necesidades e intereses de los receptores y promover en ellos una orientación hacia logros mayores.

Los cambios que deseamos que se operen en la actitud de los receptores en forma permanente, están insertos en tres grandes áreas: **El área psicomotriz, El área cognoscitiva o conductiva y el área afectiva.**



1) Sánchez Vázquez, Adolfo, *La definición del Arte*, en -A.T.9-

2) Durkheim, Emilio, *La Educación Moral*, en -A.D.1-

NACIDO LIBRE

En la primera etapa de este trabajo, argumentaba que este planteamiento didáctico estaba constituido por una serie de teorías y procesos, que compartidos dentro de la práctica, suponían la creación de un modelo inédito, cuya especificidad estaba legitimada, empíricamente, por la experiencia de taller de tres decenios de docencia en el área del dibujo.

El tutor de la tesis presente, ha sugerido que el modelo tenga un referente específico. La sugerencia fue evaluada y creo que este proyecto, que había *nacido libre*, como testimonio de una experiencia, se podría convertir en una propuesta metodológica precisa, que espero persuada a otros, alumnos y profesores, a elaborar programas análogos a los demás cursos que se imparten en las licenciaturas y la maestría, o bien, en otras instituciones donde los egresados de la Academia vayan desempeñándose como tutores o profesores de artes visuales. Esta y otras reflexiones me han hecho retomar el modelo planteado por el maestro Antonio Gago H., en su famoso texto: *"Elaboración de cartas descriptivas. Guía para preparar el programa de un curso"* (Ed. Trillas-ANUIES).

Dos fueron los aspectos que me convencieron de optar por el modelo de Gago; primero, que se trata de uno de los autores de más experiencia y autoridad en el campo de la pedagogía mexicana, y el segundo que el libro, cuyo título arriba se cita, forma parte de siete volúmenes, que conforman una serie titulada: *"Cursos básicos para la formación de profesores. Área de sistematización de la enseñanza"*³.

Esto significa, que si del presente proyecto surgieran otras propuestas, los interesados en el mismo tendrían acceso al programa bibliográfico que constituye dicho curso, que si bien, por los años en que fueron elaborados (1977-1983), requiere de revisión, es el único compendio, realmente rector, para la sistematización de modelos de enseñanza-aprendizaje, por lo menos en los límites nacionales.

Antonio Gago, en la introducción del volumen citado, explica: "...un buen profesor, además de los conocimientos y habilidades inherentes a su especialidad profesional... debe saber incorporar e integrar sus

enseñanzas al gran conjunto de adquisiciones y logros que para los alumnos representan el plan de estudios cursado; debe comunicarse con ellos transmitiendo y recibiendo información y mensajes con fluidez, precisión y claridad y, correlativamente, conocer y usar recursos educativos, tecnológicos y metodológicos acordes con el contexto pedagógico vigente"⁴.

En este trabajo, debemos partir de dos conceptos fundamentales: primero, la idea de la necesidad de sistematizar los planes de estudios para la enseñanza-aprendizaje de las artes visuales.

Segundo, la necesidad de reordenar y revisar el *"cuantum curricular"* de las diferentes carreras que se imparten en la licenciatura y el posgrado, con la finalidad de poder vincular y resemantizar ese *"gran conjunto de adquisiciones y logros"* que debe contemplar nuestro plan de estudios.

Es indudable que la dinámica contemporánea plantea revisiones frecuentes a los hallazgos, objetivos y metas de todo objeto de estudio. En las artes plásticas mal haríamos en no tomar en cuenta esta dinámica. No sólo las bibliografías ofrecen mudanzas continuas sino, y lo que es más importante, las colectividades de alumnos y profesores tienen expectativas que son renovadas en el "continuum" de los procesos históricos, así como en la de los procesos gnoseológicos, en que se

3) Obras que integran las series cursos básicos para formación de profesores.

Área de sistematización de la enseñanza:

Unidad (10-04): Organización de la actividad docente:

1. Modelos de sistematización del proceso de enseñanza-aprendizaje. Antonio Gago Huguet.

2. Elaboración de cartas descriptivas. Antonio Gago Huguet.

Unidad (10-05): Realización de experiencias de aprendizaje.

3. Organización lógica de las experiencias de aprendizaje. José Huerta Ibarra.

4. Organización psicológica de las experiencias de aprendizaje. José Huerta Ibarra. Unidad (10-06): Evaluación de proceso de enseñanza-aprendizaje.

5. Enfoques y principios teóricos de la evaluación. Fernando Carreño Huerta.

6. Instrumentos de medición del rendimiento escolar. Fernando Carreño Huerta.

7. Análisis e interpretación de los resultados de la evaluación educativa. Irene Livas González.

4) Op. Cit. Gago, pag. 5.

fundan los aparatos conceptuales de las diferentes ciencias y humanidades contemporáneas.

UNA SOLIDA CONSTRUCCIÓN

El propósito de esta propuesta consiste en iniciar a los participantes en el proceso de enseñanza-aprendizaje, del dibujo de la pareja humana y su entorno, buscando distinguir los tres elementos básicos que teóricamente concurren en la práctica misma del aprendizaje, a saber:

1. "Area afectiva: según la taxonomía de la educación, de Bloom, comprende las formas de reaccionar del individuo en el sentido de la aceptación o rechazo de los objetos o elementos estimulantes que se desenvuelven en forma de inclinaciones o actitudes, intereses o sentimientos y, en general, como estados de satisfacción o insatisfacción que llevan al sujeto a identificarse con los valores o prejuicios supremos que guían a una sociedad determinada. En otro sentido, aspecto de la conducta enfocado al desarrollo de actitudes, creencias y valores".

2. "Area cognoscitiva: se refiere al aspecto que abarca los productos de la elaboración intelectual, como conocimientos, habilidades mentales, procesos creativos, capacidad de juicio, etc.".

3. "Area psicomotriz: comprende aquellas manifestaciones que revelan el grado en que se coordinan la actividad nerviosa y la muscular, como resultado de la maduración y el ejercicio del organismo, hasta culminar con la habituación o relativa automatización de los movimientos o adiciones"⁵.

Las tareas mencionadas aplicadas al ejercicio del dibujo, ayudarían a los participantes a **construir una gramática** visual con sus propios códigos; construir y deconstruir, continuamente, las nociones y prenociones que hagan evolucionar el propio lenguaje creativo, fundamentando con ésto la profundización de la práctica del dibujo.

TABIQUES Y OTROS MATERIALES

Según el modelo propuesto por Gago, los objetivos de aprendizaje deben construirse a partir de "... lo que es válido, valioso y útil se preferirá aquello

que satisface y conjuga los intereses de la sociedad en que actuamos y los de cada alumno en particular... la sociedad indica... las necesidades colectivas no satisfechas, los problemas que le aquejan y la clase de individuos y organizaciones que requiere... el alumno es el indicador de lo que no se sabe y de lo que desea conocer".

Elementos que integran un objetivo de aprendizaje

Categoría cognoscitiva del objetivo

Una carta descriptiva para un curso que contenga objetivos específicos de aprendizaje con los datos que hemos mencionado facilitará al profesor la organización, realización y evaluación de su actividad en forma sistematizada y, seguramente más efectiva. De hecho, con la información recibida, el lector ya está en condiciones de redactar buenos objetivos de aprendizaje; pero una vez redactados, será necesario seleccionar y estructurar a los que formarán parte del programa de estudios de un curso. Para ello es conveniente contar con algunos indicadores; de éstos, uno de los más importantes es la *categoría cognoscitiva a que pertenece el objetivo*.

Para indicar dicha categoría, se emplea un marco de referencia que ha tenido gran aceptación: la taxonomía del dominio cognoscitivo, de Benjamín S. Bloom. Este autor estableció una escala de seis categorías generales, que a su vez se dividen en niveles y subniveles, a saber:

Conocimiento (1.00)

Se refiere a la forma más elemental de conocer algo, o sea, aquella que se finca en el proceso de la memoria.

Comprensión (2.00)

La comunicación de los conocimientos debe cumplirse en la comprensión del material informativo que se trasmite al alumno. Cuando se ha

5) Gago, Op. Cit., pág. 111.

alcanzado efectivamente, la comprensión permite al estudiante modificar la comunicación original y transformarla en otra forma paralela, más significativa para él. Los objetivos de esta categoría ponen en juego un tipo de razonamiento elemental, consistente en captar el conjunto de cualidades que integran una información para expresarla "con las propias palabras". Esta actividad es diferente de la de memorizar, reconocer o identificar.

Aplicación (3.00)

Esta categoría implica las dos anteriores y se refiere al uso de la información conocida (1.00) y comprendida (2.00) en situaciones nuevas. Los objetivos de esta categoría permiten generalizar una conducta particular a todos los casos semejantes, a través de la transferencia del conocimiento adquirido.

Análisis (4.00)

En términos generales, analizar significa fraccionar una comunicación en sus elementos constitutivos, de manera que aparezca claramente la jerarquía relativa de las ideas y se exprese la relación existente entre éstas. Pertenecen a esta categoría aquellos objetivos que permiten al alumno diferenciar ideas, relacionarlas y organizarlas. Por su complejidad, esta categoría implica las anteriores, aunque es factible que en ciertos casos la delimitación respecto a comprensión no sea muy clara.

Síntesis (5.00)

Pertenecen a esta categoría los objetivos de aprendizaje que desarrollan en el alumno la capacidad de trabajar con elementos, partes, etc., y coordinarlos de manera que constituyan un esquema o estructura que antes no existía o no se apreciaba con suficiente claridad. El aprendizaje dentro de esta categoría permite al estudiante, más que en las otras, mostrar sus capacidades productivas y de creación, ya que estimula el pensamiento divergente por medio del cual se llega a una variedad de respuestas no establecidas en la información conocida.

Evaluación (6.00)

Los objetivos de esta categoría tienen como finalidad la formulación de juicios sobre el valor de ideas, obras, soluciones, métodos, etc. Para ello, el alumno deberá manifestar habilidad para identificar errores, así como para determinar la coherencia, exactitud o validez de lo que estudia.

EL CHALAN

- Enunciará las categorías de la taxonomía que elaboró Bloom para clasificar los objetivos educativos en el dominio cognoscitivo. (c.c.1.00)
- Explicará las características de cada categorías de la taxonomía según los principios lógico, psicológico y pedagógico en que se basó Bloom. (c.c.2.00)
- Ubicará, dada una lista de objetivos educativos, cada uno en la categoría que le corresponde según Bloom. (c.c.3.00)
- Demostrará la trascendencia que tiene la ubicación taxonómica de un objetivo en la tarea de elaborar reactivos para evaluación. (c.c.4.00)
- Elaborará una escala y su esquema teórico correspondiente para clasificar objetivos. Para ello, tendrá en cuenta los problemas y necesidades respecto a la selección y estructuración de objetivos, así como la relación que el tipo de aprendizaje a que se aspira tiene con las funciones de evaluación y de planeación de experiencias de aprendizaje. (c.c.5.00)
- Determinará la pertinencia de clasificar los objetivos de un programa de estudio desde el punto de vista de Bloom. (c.c.6.00)

En esta serie de objetivos se puede apreciar con mayor amplitud los diferentes niveles en que puede plantearse el aprendizaje: el tema, "Taxonomía de Bloom" es llevado desde el estrato más elemental (la memorización de una escala de 6 grados) hasta el más complejo (evaluar o juzgar su pertinencia como método para clasificar objetivos). Obviamente, el nivel a que pertenecen los objetivos es un dato que deberá tenerse en cuenta no sólo al seleccionarlos y establecer su secuencia en la carta descriptiva, sino también al preparar reactivos

para evaluar y al determinar medios y métodos de enseñanza ⁶.

De estas reflexiones derivan a una secuencia hipotética que debemos abordar, previo a la formulación de los objetivos consecuentes. ¿El aprendizaje del dibujo es apoyo eficaz en la construcción del lenguaje artístico visual?

¿El arte del dibujo es variable independiente, lenguaje autónomo, o variable dependiente, como apoyo para la construcción de las demás técnicas empleadas por las artes visuales? ¿Debemos formar maestros de dibujo para la enseñanza-aprendizaje del dibujo, como práctica independiente o como asignatura de apoyo al resto del "cuantuum curricular"?

¿En la ENAP: Grabador, Pintor, Escultor, Diseñador, etc., se quiere crear artistas en el sentido tradicional, productores independientes, o individuos capacitados en habilidades y destrezas dentro de estas disciplinas capaces de crear un trabajo artístico aplicado de la industria y la tecnología, y además enseñar a otros esas mismas técnicas habilidades y destrezas?

Semejantes inquisiciones no podrán ser contestadas, hasta que la misma comunidad, "gemeinschaft", de maestros, alumnos, administradores, no resuelvan enfrentar las nuevas exigencias que plantea el modelo que creó la ENAP, desde los dos últimos decenios.

Será necesario revisar, consultar y sobre todo crear la voluntad política de las autoridades para hacer viables los cambios que demandan los diferentes participantes del proyecto de la maestría.

Esta propuesta metodológica apunta en dos direcciones:

I. El arte del dibujo es una forma de expresión estética y sensible en sí misma. Entendiendo estética, en el sentido de "aisthesis" sensación, según término asignado por Baumgarten, y "la estética" que es la ciencia de un modo específico de apropiación de la realidad, vinculado con otros modos de apropiación humana del mundo y con las condiciones históricas, sociales y culturales en que se da ⁷.

II. El arte del dibujo se establece como fijación de un gesto que concreta una estructura, por lo que enlaza con actividades primordiales:

la expresión y la construcción, utilizados como formas de conocimiento antropológico y fenomenológico, que permite interpretar y explicar el sentido de las cosas por medio de una configuración ⁸.

El dibujo inserto en el proceso de enseñanza-aprendizaje, será fundamental, tanto para el que aprende como el que enseña, pues: "Disca a puero magister" (que el maestro aprenda del alumno) y aquella experiencia explicada por Sócrates que se perfeccionaba mientras enseñaba al esclavo Menón ⁹.

Un modelo pedagógico innovador comprenderá que la relación alumno maestro ha multiplicado sus interacciones y que el escenario donde se realizaba el proceso educador no es el mismo. No se trata de enseñar ¿*acaso motivar*? Alumno y maestro, ambos aprenden, ambos hacen posible la dinámica de la enseñanza-aprendizaje.

Otro aspecto fundamental es definir si aspiramos a formar maestros para las artes visuales y/o además productores individuales en el ejercicio profesional para las artes visuales y los diseños.

EL MODELO NO ENSEÑA

El dibujo del ser humano y su entorno no solo debe apoyarse en su estudio anatómico y la relación que guarda con la naturaleza, sino relacionando sus variables emocionales, táctiles e imaginativas, a través de las cuales se puede crear una comunicación artística.

Mucho se ha comentado de que no se puede enseñar a dibujar. Más bien se trata de compartir experiencias personales con los participantes en el escenario donde se realiza la dinámica de enseñanza-aprendizaje. Hay que saber asesorar, ejercitar sus destrezas e incrementar sus percepciones.

6) Idem, pag. 60.

7) Sánchez Vásquez, A., *Invitación a la Estética*, Ed. Grijalbo, México, D.F., 1992, pág. 131.

8) Gómez Molina, J.J., *Del dibujo y la Memoria Histórica*, en *El dibujo Belleza, Razón, Orden y Artificio*, Ed. Fundación Cultural MAPFRE VIDA, Zaragoza, España, 1992, pág. 20.

9) Fullat, Octavi, *Filosofías de la Educación*, Ed. CEAC, Barcelona, España, 1991, pág. 223.

Se habla de definir objetivos educativos a partir de una didáctica de las artes plásticas, pero poco se hace al respecto. Esto no es una sorpresa. Se ha escrito muy poco sobre el diseño de objetivos especializados en artes plásticas y muy poco para orientar a los maestros. El trabajo de la enseñanza ocupa la mayor parte de su tiempo y hace que el maestro estime que tiene objetivos bien proyectados y que no es necesario ni posible ser más específicos, sobre todo cuando se trata de la enseñanza-aprendizaje artística, donde no se sabe cuándo empieza o se termina de **aprender a aprender**.

El propósito de este trabajo es sistematizar las experiencias de enseñanza-aprendizaje, planear congruentemente los objetivos didácticos, para una mejor formación de profesionales.

Como es conocido por todos, y en especial para aquellos que se dedican a la labor docente, las áreas de desarrollo no se dan en forma separada, pero hay que enfatizar más en algunas de ellas, según los objetivos que se quieran alcanzar.

En cuanto al área psicomotriz hay que apoyar el estímulo perceptual, con prácticas donde la coordinación ojo-mano se fortalezca: lograr la disposición y la "actitud visual" ante los estímulos que se reciben y obtener una respuesta en base a los conocimientos adquiridos.

En el área afectiva se deberá conducir la confianza de la libre expresión de nuestra sensibilidad. Esto si queremos una autonomía en el aprendizaje individual, lo cual se reflejará más tarde en una actividad creativa independiente por medio de la valoración del conocimiento recibido y de una respuesta objetiva y vivencial dentro de un marco de confianza donde se darán los elementos innovadores.

Por último, el área cognitiva; los conocimientos deberán ser sistemáticos y constantes. Así las habilidades perceptuales se irán desarrollando gradualmente en beneficio de los receptores.

Las teorías, los lenguajes de comunicación y su aplicación en torno al dibujo toman la directiva programática, la comprensión y aplicación práctica de las diferentes teorías que se estudian.

Todo proceso metodológico para ser eficaz requiere de un claro análisis y de una habilidad de síntesis para que los conocimientos sean operativos y aplicables. Este proceso metodológico no sólo será la acumulación de conocimientos, sino la expresión de la experiencia personal.

Para evaluar el grado de avance de los objetivos hay que determinar si se van logrando las metas conforme a lo que se planeó en lo fundamental. El punto clave es que la evaluación aquí no es del receptor únicamente, sino también de la adecuación de las decisiones del emisor y de saber si los planes de desarrollo del programa son acertados.

Para nosotros los objetivos no logrados son vistos como reflejos de inadecuaciones en el proceso de instrucción. Esto significa que cuando los receptores fallan al intentar alcanzar las metas establecidas es que algo estuvo mal en la planeación o en la ejecución de los mismos.

El modelo de instrucción que se incluye en esta propuesta es un esquema en el que se destacan cuatro operaciones:

1. Los objetivos de instrucción son especificados en términos de la conducta del que aprende.
2. El estudiante sometido a estimación previa para precisar su situación respecto a la cual se fijan los objetivos. (Evaluación diagnóstica).
3. Se planean en forma participativa las actividades de instrucción que deberían realizarse para lograr los objetivos.
4. El logro de los objetivos por parte del alumno (en forma individual y grupal) es evaluado.

Es importante que los objetivos de aprendizaje sean propuestas por profesores y estudiantes, previa evaluación, para modificar los procedimientos empleados en las experiencias de aprendizaje, ya que los profesores suelen perderlo de vista.

En lo referente a los métodos de estudios se conjugarán dos sistemas de enseñanza, **el cerrado y el abierto**, que pueden encaminar al desarrollo de la **alta destreza** y la **manifestación del Espíritu**.

REFLEXIÓN

La veneración por el dibujo ha sido reiterada en muchos manuales de dibujo, por ejemplo **William Gore** dice en su *An Introduction to the General Art of Drawing*, edición publicada en **1674**: "Al arte del dibujo... se le puede llamar con justicia madre de todas las artes y ciencias, cualesquiera que éstas sean, pues se haga con lo que se haga confiere a las mismas una buena apariencia y bienestar; además de todo esto, el arte del dibujo **es el principio y el fin**, o sea el consumidor de toda cosa imaginable por lo que se le puede considerar **poesía, segunda naturaleza, libro viviente de todo lo pasado**. Se considera **poesía** puesto que, a través de engaños y rostros enmascarados representa al espectador la verdad de las cosas presentes y pasadas y por medio de gratas semejanzas nos hace de alguna manera creer que vemos lo que en realidad no vemos. Se le puede considerar una **segunda naturaleza** porque a través de los dibujos enseña a imitar y a dar a conocer todas las obras de la creación. Se le considera **libro viviente de cosas presentes y pasadas** porque trae al recuerdo del que cree en él, cosas acaecidas mucho tiempo ha, de suerte que a primera vista, con el más pequeño aspecto de cualquier historia digna de alabanza (a nuestra mente o entendimiento), recibimos un provechoso ejercicio, una hermosa invitación a imitar actos loables y un placer en la contemplación, y más aún, nos trae al recuerdo los hechos de gente y naciones muertas hace tiempo y las facciones y apariencias de nuestros padres, abuelos y bisabuelos, representa como imágenes muertas, mucho después de su época" ¹⁰.

Kimo Nikolaides dice sobre el dibujo: "Sólo hay un camino correcto para aprender a dibujar y es el camino perfectamente natural. No tiene nada que hacer con técnicas y artificios ni con conceptos estéticos. Solamente tiene que ver con el acto de observación correcta, con esto quiero decir, un contacto físico con toda clase de objetos a través de todos los sentidos. Si un estudiante elimina este paso y sí no lo práctica por lo menos durante los primeros cinco años, habrá desperdiciado su tiempo y será necesario regresar y empezar todo otra vez" ¹¹.

Estos dos conceptos hablan sobre la veneración por el dibujo y por el amor hacia su enseñanza, se han convertido en el motivo principal dentro de mi profesión como docente dedicado al dibujo. Establecer un sistema eficaz es una tarea difícil, porque si partimos de la certeza de que la disciplina del dibujo es una verdadera manifestación artística inherente al ser humano desde que éste nace, y la tomamos como eje rector de las demás manifestaciones artísticas, conlleva varias formas de ver y de desarrollar. De un lado, la convicción hacia el dibujo como prolegómeno de otra obra visual y dueño de un carácter propio como disciplina artística; del otro, el incremento de habilidades y destrezas a través de la práctica constante, así como desarrollar las percepciones mismas que lleva a una comunicación creativa.

En lo que respecta a la creatividad, el propósito es insistir en todo aquello que pueda ayudar a integrar y desarrollar la totalidad de las posibilidades físicas, y sensoriales de los diversos niveles que se constituyen como ser humano.

No se trata de desarrollar lo que uno ya es, sino de preocuparse por lo que uno puede ser y el potencial que significa convertirse en un individuo creativo, con inteligencia creadora en evolución constante. El hombre que al pensar imagina, siente e intuye. En esta propuesta, más que teorías hay que estimular otros modos de ver y de pensar, otros modos de dibujar, otros modos de presentar alternativas y fomentar expectativas ante los posibles potenciales que según los especialistas guardan los hemisferios cerebrales.

DE REPENTE CAE EL VEINTE

Pero también es una preocupación el sistematizar la aplicación del conocimiento de la Anatomía Humana. Esto complica aún más la situación;

10) Gore, William, *Introducción al arte general del dibujo*. 1674. Lambert, Susan, *El dibujo, técnicas y utilidad*. 1985, p. 9.
11) Nikolaides, Kimo, *The Natural Way to Draw*, -A.V.4-. 1941, p. 6.

sobre todo por tratarse de otra área del conocimiento. Con un lenguaje bien definido y con orientación clara y precisa, contraria al dibujo.

Pues, mientras una es de alto riesgo y responsabilidad al aplicar el conocimiento -en la otra, no es necesario, entonces su ejercicio se complica y aún más, se va diluyendo.

Más sin embargo, al paso de tres décadas comprendo sobre la integridad del Ser Humano, de su honestidad, su sinceridad, y de su seguridad. **El hombre íntegro y total** que depende de sus sentidos como medio de comunicación con el mundo exterior sin buscar apoyo, más allá de lo necesario, de su mundo interior; ese lugar plagado de intuiciones, de sus sueños y de fantasías, cantos y susurros plenos de poesía y de vida sencilla y natural, y que a mi manera ha hecho menos tortuoso el camino para la aplicación del conocimiento sobre la anatomía humana.

UN ORIGEN OSCURO

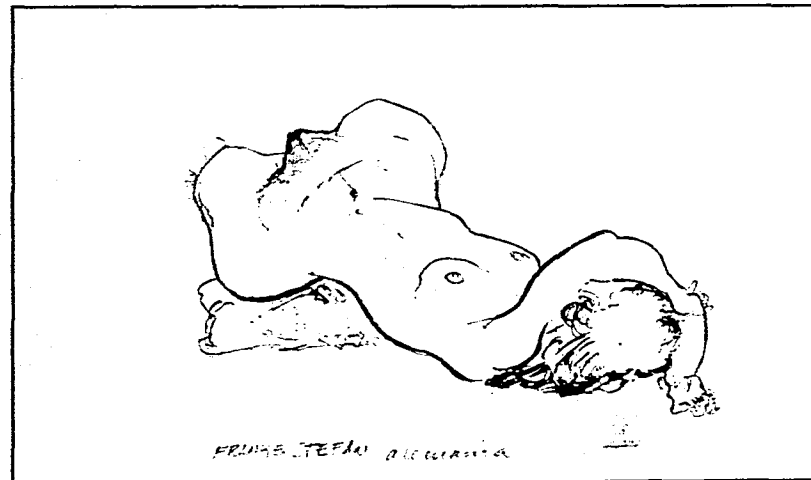
Al empezar la última década del segundo milenio; nació en la antigua Academia de San Carlos El Taller de Dibujo más importante, desde el planteamiento que hizo Gilberto Aceves Navarro en los setentas sobre la enseñanza del Dibujo, de la cual creo toda una escuela que aún perdura.

Nació el **TALLER CLANDESTINO**, amparado sólo por la oscuridad que se dá al morir la tarde, fenómeno único en el antiguo edificio de la Academia de San Carlos. Sería muy largo tener que escribir sobre el origen de este atrevido y controvertido taller, que sin embargo, con su investigación se convierte en la base principal de mi actual propuesta, pero, sobre mi origen natural-social / identidad de dos razas de extracción campesina / no lo puedo dejar de un lado y recordar mi presencia en la Academia /Escuela Nacional de Artes Plásticas/ para agradecer al mismo tiempo a la Universidad Nacional Autónoma de México; -primero, mi formación profesional y la complementación de la etapa de desarrollo de los años juveniles -segundo, la continuación de mi carrera

académica y el nacimiento del interés en la investigación en torno a los fenómenos del arte y su desarrollo en la enseñanza.

A juicio personal, y sin modestias, lo llamo **el taller de Dibujo más importante** por la repercusión que tuvo desde su instalación hasta los últimos días de julio de 1995. Interés que despertó en otras dependencias de la UNAM y en otras Universidades del País y tal vez lo más trascendental fue su resonancia a nivel internacional.

Todo y mucho de lo que se comenta en esta parte introductoria se desarrollará en las siguientes partes de este ensayo, como una propuesta, producto de vivencias y experiencias de aprendizaje. Finalmente anotaré algunas conclusiones la, bibliografía y el testimonio del Taller, pára terminar con esto que denomino **ensayo de cuentos chinos**.



primera parte

Proceso de Enseñanza-aprendizaje. Planteamiento Didáctico.

Síntesis programática.

APARECE EL HILO

I PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE

La enseñanza del dibujo, en la realidad, el poder establecer un **-real sistema-** de enseñanza, es tarea difícil, y en lo particular de las artes plásticas, sin embargo trataré de hacer una fundamentación a manera de propuesta.

Dentro de los sistemas de enseñanza reviste gran importancia el dosificar las esferas del desarrollo del ser humano; es decir, conjugar paulatinamente las áreas psicomotriz, cognoscitiva y afectiva, con el propósito de establecer una verdadera comunicación creativa, partiendo, en este caso, de que el artista visual no sólo se debe expresar sino, también, saber comunicar a través de la forma y de la imagen, fundamentando con esto el lenguaje **-no verbal-**.

* Areas del desarrollo o comportamiento del ser humano.

* MOTIVACION

Al hablar de motivación nos lleva a reflexionar en que la conducta humana no se genera sin motivo, sino que obedece a intereses, deseos y afanes, propiciados por las circunstancias que vive el hombre.

Las personas actúan movidas por la urgencia de satisfacer las necesidades físicas, económicas, sociales, de seguridad o de otra índole que se presentan además con diverso grado de intensidad.

Podemos apreciar en la enseñanza-aprendizaje que, los comportamientos del profesor y de la comunidad estudiantil son provocados por la relación que se establece entre el individuo mismo y su medio ambiente. La motivación es la fuerza interior que despierta, orienta y sostiene un comportamiento determinado.

La preocupación por la motivación de la comunidad estudiantil debe significar un esfuerzo permanente por parte del profesor, ya que la enseñanza debe responder a las necesidades e intereses de estos y debe promover nuevos intereses.

* COMPORTAMIENTO

Los cambios que se desean percibir en la conducta de la comunidad estudiantil, como resultado del aprendizaje, pueden realizarse en tres grandes áreas.

Area psicomotriz

Comportamientos que se refieren a habilidades neuromusculares o físicas e incluyen diferentes grados de destrezas físicas. Enfatizar en el estímulo perceptual realizando prácticas donde la coordinación ojo-mano se fortalezca, lograr en los estudiantes, la disposición, es decir, la actitud visual y corporal ante los estímulos que reciba, obtener una respuesta guiada con base al conocimiento adquirido.

Area Cognoscitiva

Comportamientos que se refieren a los procesos mentales o intelectuales.

Los conocimientos que el estudiante reciba deberán ser constantes, así las habilidades perceptuales se irán desarrollando gradualmente en su beneficio; las teorías los lenguajes de comunicación y su aplicación toman la directiva programática. Teniendo en esta área como límite la comprensión y aplicación práctica de las diferentes teorías que se estudien.

Area afectiva

Comportamientos que se refieren a las actitudes, sentimientos y valores.

Se encaminará a la receptividad y confianza que manifestamos con nuestra actitud, lo cual propiciará que el estudiante defina su elección, en este caso dibujo, esto si queremos que sea autónomo o individual, lo cual se reflejará más tarde en una actitud creativa e independiente.

Por medio de la valoración del conocimiento recibido y de una respuesta objetiva y vivencial dentro de un marco de confianza que le darán elementos innovadores.

II PLANTEAMIENTO DIDACTICO

En los sistemas de enseñanza de las disciplinas artísticas se debe evitar ir a los extremos, porque, -por un lado, se puede llegar al mimetismo o copia -fiel- o academista o simplemente en un sistema tradicional o cerrado de la educación; -por otro, el utilizar sólo el sistema -abierto- o de primera intención, desarrolla únicamente los factores sensoriales que, si bien, reforza las capacidades interpretativas, deja de un lado, el conocimiento, el ver correctamente, el -oficio-.

A juicio personal creo que se pueden conjugar estos dos sistemas de enseñanza, el -cerrado- y el -abierto- que conllevan a incrementar -la alta destreza- y la -manifestación del espíritu- a un sólo tiempo.

Fomentar el desarrollo de la alta destreza, fortaleciendo la coordinación psicomotriz, como un medio de expresión a través de la forma natural de ver, utilizando o tratando de ver únicamente con el hemisferio derecho del cerebro. Con el convencimiento de destacar el desarrollo -tacto visual- como parte importante dentro de la cadena sinestésica / sensación-estímulo-respuesta / a través de los cinco sentidos.

Y a la vez fomentar, también, la manifestación del espíritu, a través de la capacidad de ver -el gesto- que en otras palabras es: la vida, la furia, el arrebatamiento. Fortaleciendo las capacidades de ver y de registrar a la primera intención retirándose de la realidad física o morfológica.

ALTA DESTREZA

Modo de expresión que se da al representar la naturaleza, acercándose al -dato visual- interiorizar y situarlo en su entorno o en su espacio. Esto encaminaría hacia una manifestación compleja e hiper-realista.

Area Psicomotriz: Lo particular, el detalle, la lentitud, lo pequeño, lo parecido, lo cercano, lo privativo, lo característico, lo limitado; **VER.**

Area Cognoscitiva: El pensar, el origen, los materiales, los procedimientos, la morfología, la tipología, la sinestesia; **PENSAR.**

Area Afectiva: La paciencia, la calma, la introversión, el determinar, lo sensorial, la respuesta, la sinceridad, el aguantar, la suavidad; **SENTIR.**

MANIFESTACION DEL ESPIRITU

Modo de expresión que se da al representar la naturaleza, alejándose del -dato visual- encontrando el origen del sentido o posición. Extraer de la naturaleza lo que es susceptible de abstracción plástica. Esto encaminaría hacia una simplicidad en el lenguaje hasta llegar a la -abstracción total-.

Area Psicomotriz: Lo general, lo común, la indiferencia, lo universal, lo tajante, lo terminante, la rapidez, lo grande, lo ilimitado; **VER CORRECTAMENTE.**

Area Cognoscitiva: la memoria, el recuerdo, el olvido, la mente, el lenguaje, lo psicobiológico, la comunicación, lo no verbal, el comportamiento; **SABER PENSAR.**

Area Afectiva: el arrebato, lo fiero, la furia, la fuerza, el enojo, la rabia, la irritación, el coraje, la impaciencia, la extroversión, el frenesí; **PODER SENTIR.**

OBJETIVO GENERAL:

Lograr que el estudiante pueda establecer un lenguaje -transpersonal- e individual "integrando y desarrollando la totalidad" de las posibilidades sensoriales que lo constituyen, a través de la práctica del dibujo...

/ Fomentar el AMOR al dibujo como una manifestación artística; en lo particular, como medio para interpretar al ser humano /

1. AREA PSICOMOTRIZ O FISICA

OBJETIVOS - intermedios

- Incrementar habilidades y destrezas por medio del dibujo;
- Incrementar la capacidad de los modos de ver;
- Coordinación motora, ojo-mano. Control, tacto-visual;
- Incrementar la destreza de línea como lenguaje;
- Incrementar las habilidades en el desarrollo de la técnica / materiales y procedimientos /.

ACTIVIDADES

Ejercicios a través del dibujo. Práctica/teoría.

- Proceso motriz, coordinación: ojo-cerebro-mano, brazo, antebrazo, carpo-mano-dedos;
- Integración del proceso motriz, mano-herramienta-soporte;
- Educación visual / modos de ver / saber ver;
- Desarrollo gráfico sensorial. Expresión corporal;
- Desarrollar la capacidad motriz, coordinación: presión-soltura;
- Desarrollo de técnicas y procedimientos de los materiales.

2. AREA COGNOSCITIVA

OBJETIVOS - intermedios

- Retroalimentación-conocimiento del cuerpo humano;
- Reconocer las zonas del cuerpo humano susceptibles de medición;
- Reconocer las diferentes tipologías;
- Ubicación del cuerpo humano;
- Reconocer la morfología humana las articulaciones óseo muscular, como origen de la función y movimiento;
- Reconocer las partes del cuerpo humano que determinan sus actitudes expresivas: las proporciones y equilibrio -el peso y el gesto-;
- Modificar las formas de pensar al representar o interpretar al ser humano.

ACTIVIDADES

Ejercicios a través del dibujo. Teoría aplicada/práctica.

- Diferenciar las zonas anatómicas, reconocer los puntos óseos palpables;
- Co-relacionar las proporciones, las formas y las distancias, métodos de relación;
- Localizar las zonas óseo-miológicas, como punto de partida para establecer -el gesto- actitud expresiva del ser humano;
- Identificar la deformación muscular aparente para determinar el -peso- actitud expresiva corporal. En lo particular y en lo general;

- Utilizar los diferentes materiales e instrumentos para determinar el procedimiento de las técnicas.

3. AREA AFECTIVA

OBJETIVOS - intermedios

- Estimular el desarrollo sensitivo;
- Provocar las capacidades emotivas;
- Acelerar el proceso de comunicación, para incrementar habilidades en el desarrollo del lenguaje -no verbal-;
- Apoyar en la búsqueda de una forma de expresión personal, como una manera de individualizarse;
- Estimular las capacidades y destrezas de la primera intención, fomentando el recurso de la intuición;
- Fortalecer el modo de expresión espiritual a través del estímulo y a partir de la dualidad natural;
- Convencer sobre la importancia de la coordinación -tacto-visual-;
- Estimular y fomentar la creatividad / comunicación creativa / a través de la parte sensorial;
- Estimular la utilización del hemisferio derecho del cerebro.

ACTIVIDADES

Ejercicios a través del dibujo. Individualizar la forma de expresión plástica. Transpersonalizar el lenguaje.

- Encontrar el -modo de dibujar- a través del placer personal;
- Sentir, a través del tacto-visual la presencia del ser humano y su entorno;
- Interpretar al ser humano y expresar con formas su carácter;
- Expresar las diversas sensaciones a través de la forma;
- Encontrar en los materiales, a través de las técnicas, el placer de expresar;
- Revalorar la presencia del ser humano dentro de la naturaleza y ubicarlo en su entorno, como un ente bio-psico-social;
- Encontrar en la parte sensorial, el placer hacia el dibujo.

III. SINTESIS PROGRAMATICA

El estudiante actua como **-un todo-** de tal manera que los aprendizajes no se dan aisladamente, si bien es cierto, que perfectamente se logra un objetivo de aprendizaje en un área determinada, colateralmente se pueden modificar otras áreas.

Todo proceso metodológico, para ser estudiado requiere de un buen analisis y una habilidad de sintesis, para que los conocimientos sean operativos y aplicables y, si nuestro cuerpo tiene las conductas y habilidades para expresarnos, este proceso metodológico no sólo será la acumulación de conocimiento, sino la manifestación y la expresión de una experiencia.

PRESENTACIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL CURSO

Siempre sera necesario hacer un planteamiento del curso; de sus objetivos, de sus actividades, de su temática y de los sistemas de evaluación.

Y como dinámica de grupo, hacer la presentación para crear un marco de referencia y confianza, para poder establecer las **-reglas del juego-** en relación a las disciplinas a desarrollar, y por otro lado los estudiantes podrán exponer sus inquietudes y manifestar sus formas conductuales.

EVALUACION DIAGNOSTICA

Una vez anotado y definido: primero; la naturaleza del contenido de aprendizaje, en este caso El Dibujo. Segundo: los aprendizajes que se desean obtener y que se refieren a incrementar el conocimiento, las habilidades, las destrezas y las actitudes y tercero; el tiempo real del que se dispone, se tratará de realizar una prueba diagnóstica-dibujo- con el propósito- de una parte, identificar la conducta inicial de los estudiantes que se inscriban en el curso, **-de otra,** la obtención de datos que de alguna manera nos sirven de apoyo en los trabajos de la sistematización del Proceso de Enseñanza-aprendizaje de las Artes Plásticas.

Esto, por consiguiente nos dará la oportunidad de tener una estimación previa, que nos indicará si los interesados **-ya tienen-** la conducta deseada para iniciar el curso **-y en cualquiera de los casos-** los resultados de esta estimación previa podrán sugerir modificaciones que deberían hacerse en los objetivos marcados.

TEMATICA

El Hombre y la Mujer son el tema principal y en este caso el único. Tratar sobre anatomía humana dentro del dibujo, con todos los detalles y aplicación del conocimiento científico, es un proceso que requiere de un periodo de tiempo muy extenso y sobre todo, al igual que el dibujo, de **-mucho paciencia-**. No todo es dibujar huesos y músculos representándolos tal y como son, más bien se trata de ver la relación que se dá entre ellos y principalmente su función, la cual es la originadora del movimiento, de la acción, de la vida, es por eso que el sistema educativo en este punto tiende a personalizarse es decir dar una atención y asesoría personal, dependiendo de la conducta inicial hacia este tema.

RECURSOS DIDACTICOS

Ya que la función del Profesor es asesorar al estudiante en el proceso de Enseñanza-Aprendizaje, es necesario contar con los recursos que le ayuden a :

- Proporcionar medios de observación y experimentación;
- economizar tiempo en las explicaciones, para aprovecharlo después en otras actividades de grupo;
- ilustrar algunos de los temas de estudio;
- facilitar la comprensión de los estudiantes;
- iniciar el interés por temas que parezcan ser de poca utilidad e importancia;
- acercarlo en cuanto sea posible a la realidad.

TECNICAS Y MATERIALES. INSTRUMENTO-HERRAMIENTAS

Al tratar de desarrollar el dibujo como manifestación artística, para poder fundamentarla, también es necesario hacer comentarios sobre su práctica, las técnicas y por consiguiente de los soportes, instrumentos y materiales; por lo cual se tratará de anotar brevemente los orígenes históricos, dónde mas que nada será considerar las propiedades y procedimientos en el uso de los materiales que sirvan de apoyo para llevar a cabo la -práctica cotidiana-.

Las técnicas, éstas se realizarán derivadas de los materiales y procedimientos. Las cuales se seleccionarán de acuerdo a la preferencia, por diversas causas, pero siempre se ejercitará con dos alternativas o modos de expresión:

En el sentido **cerrado**; fino, delgado, detallista, o introvertido.

En el sentido **abierto**; grueso, ancho, sintético o extrovertido.

Pero como antes se menciona, el Estudiante seleccionará la técnica que le cause -más placer-de entre los materiales sólidos y los de las técnicas del agua, aunque basándose principalmente en los materiales -más tradicionales: el grafito y las tintas.

SISTEMA DE EVALUACION

Con el objeto de establecer un sistema de evaluación anotaré algunos puntos que son susceptibles de medición o de apreciación. A manera de parámetro, con características que se pueden encontrar dentro de la obra visual que produce el estudiante y que serían correspondientes a las áreas de desarrollo del hombre: *

La anotación de cada punto no guarda un orden específico pero si pueden conservar una co-relación como la tienen entre sí las tres áreas. Por otro lado, deseo comentar, que evaluar la obra visual resulta un tanto subjetivo, es preferible crear una serie de parámetros o paradigmas que nos marquen los logros que se deseen obtener, y así poder llegar a una autoevaluación, que el estudiante trate, antes que nada, de responderse a si mismo -responder a su intuición, a su espíritu.

*	PSICOMOTRIZ /destreza física/	COGNOSCITIVA /proceso mental/	AFECTIVA /sentimientos y valores/
DE LOS VALORES PLASTICOS			
calidad de línea	forma de lenguaje	interpretación	
calidad técnica	de la naturaleza	interés	
habilidad	función anatómica	placer	
estudio forma	proporciones	sensaciones	
destreza	anatomía humana	estímulos	
forma de ver	modo de pensar	comunicación creativa	
forma de dibujar	saber distinguir	percepción	
DE LAS TECNICAS Y PROCEDIMIENTOS DE LOS MATERIALES			
forma de utilizar	saber propiedades	real virtual	
aplicación	saber valorar	calidades	
tiempo-rapidez	saber relacionar	presentación-pulcritud	

Los sistemas de evaluación del resultado particular, deben ser un ejercicio permanente y de forma personal, que en conjunto con la evaluación terminal, pueda dar un panorama general de avance logrado y de las modificaciones conductuales.

Al finalizar el curso, es necesario también que los estudiantes hagan una evaluación en lo general, del curso, y en lo particular de los profesores, una crítica, que conlleve un carácter de retroalimentación que sirvan para trabajos posteriores, tanto en la producción de obra visual, como en el desarrollo de los sistemas educativos del Proceso de enseñanza-aprendizaje.

TECNICAS Y MATERIALES. INSTRUMENTO-HERRAMIENTAS

Al tratar de desarrollar el dibujo como manifestación artística, para poder fundamentarla, también es necesario hacer comentarios sobre su práctica, las técnicas y por consiguiente de los soportes, instrumentos y materiales; por lo cual se tratará de anotar brevemente los orígenes históricos, dónde más que nada será considerar las propiedades y procedimientos en el uso de los materiales que sirvan de apoyo para llevar a cabo la -práctica cotidiana-.

Las técnicas, éstas se realizarán derivadas de los materiales y procedimientos. Las cuales se seleccionarán de acuerdo a la preferencia, por diversas causas, pero siempre se ejercitará con dos alternativas o modos de expresión:

En el sentido **cerrado**; fino, delgado, detallista, o introvertido.

En el sentido **abierto**; grueso, ancho, sintético o extrovertido.

Pero como antes se menciona, el Estudiante seleccionará la técnica que le cause -más placer- de entre los materiales sólidos y los de las técnicas del agua, aunque basándose principalmente en los materiales -más tradicionales: el grafito y las tintas.

SISTEMA DE EVALUACION

Con el objeto de establecer un sistema de evaluación anotaré algunos puntos que son susceptibles de medición o de apreciación. A manera de parámetro, con características que se pueden encontrar dentro de la obra visual que produce el estudiante y que serían correspondientes a las áreas de desarrollo del hombre: *

La anotación de cada punto no guarda un orden específico pero si pueden conservar una co-relación como la tienen entre sí las tres áreas. Por otro lado, deseo comentar, que evaluar la obra visual resulta un tanto subjetivo, es preferible crear una serie de parámetros o paradigmas que nos marquen los logros que se deseen obtener, y así poder llegar a una autoevaluación, que el estudiante trate, antes que nada, de responderse a sí mismo -responder a su intuición, a su espíritu.

*	PSICOMOTRIZ /destreza física/	COGNOSCITIVA /proceso mental/	AFECTIVA /sentimientos y valores/
DE LOS VALORES PLASTICOS			
calidad de línea	forma de lenguaje	interpretación	
calidad técnica	de la naturaleza	interés	
habilidad	función anatómica	placer	
estudio forma	proporciones	sensaciones	
destreza	anatomía humana	estímulos	
forma de ver	modo de pensar	comunicación creativa	
forma de dibujar	saber distinguir	percepción	
DE LAS TECNICAS Y PROCEDIMIENTOS DE LOS MATERIALES			
forma de utilizar	saber propiedades	real virtual	
aplicación	saber valorar	cualidades	
tiempo-rapidez	saber relacionar	presentación-pulcritud	

Los sistemas de evaluación del resultado particular, deben ser un ejercicio permanente y de forma personal, que en conjunto con la evaluación terminal, pueda dar un panorama general de avance logrado y de las modificaciones conductuales.

Al finalizar el curso, es necesario también que los estudiantes hagan una evaluación en lo general, del curso, y en lo particular de los profesores, una crítica, que conlleve un carácter de retroalimentación que sirvan para trabajos posteriores, tanto en la producción de obra visual, como en el desarrollo de los sistemas educativos del Proceso de enseñanza-aprendizaje.

segunda parte

Situaciones - Actividades - Experiencias de Aprendizaje...

EL HILO AMARILLO

a / SENSIBILIZACION

Aprender a VER, conocer los instrumentos y saber utilizarlos.

Por lo regular el conocimiento de lo que debe saberse acerca del Dibujo, es una propiedad común, se encuentra en muchos libros, lo mismo que del conocimiento general.

A veces no es suficiente entender las teorías, es necesario mucha práctica, con base en ejercicios de dibujo de -cientos de miles de horas, y de hacerlo realmente una práctica cotidiana.

Ejercicios: **DIBUJO DE LINEA CONTINUA.** Con base en la práctica del dibujo. Dato visual: modelos humanos, masculino y femenino.

Línea larga y continua, infinita... de un sólo trazo, no se pierde el contacto **-energía-** desde que se inicia el dibujo hasta que se dé por terminado éste. / contacto: Mano-instrumento-soporte. proceso motriz /

Objetivo: Incrementar el desarrollo de la coordinación Tacto-visual, y conocer el proceso de un lenguaje a través de la línea.

Saber ver el dato visual, /modelo humano/ localizar las articulaciones principales del tronco, cabeza, y extremidades. Distinguir la extensión, la flexión y la torsión del cuerpo humano, en lo general y en lo particular.

Conocer los instrumentos, saber y poder utilizarlos. Lograr coordinación en lo general, y ejercitar en lo particular, brazo-antebrazo-mano-dedos. Encontrar diferentes sistemas de proporción y de relacionarlos entre sí, por medio de la forma o de la co-relación de distancias.

Identificar las diferentes zonas del cuerpo humano y los puntos que son susceptibles de interpretación plástica.

Encontrar la verdadera función óseo-muscular en el sistema estructural anatómico y conocer los instrumentos, herramientas, materiales y soportes-plásticos, buscando los procedimientos y posibilidades de uso.

** A-Ps. carga 50% Incremento de destrezas.

A-Cg. carga 100% Situación de retroalimentación.

A-Af. carga 25% Incremento Sensorial.

b / FORMA NATURAL DE VER

/ Observación correcta. Modo de expresión: **la alta destreza /**

El problema de la enseñanza del Dibujo se considera un punto difícil; pues no se trata de **-como dibujar-** sino de **-aprender a dibujar-**.

El estudiante necesita adquirir un método real que lo ayude a expresar su individualidad -su carácter único- a su manera, por medio de su estilo personal.

Su primera función será observar y estudiar la naturaleza. Debe invertir mucho tiempo haciendo contacto con la realidad de lo que dibuja.

-Aprender a dibujar- significa **-aprender a ver-** ver correctamente, algo más que observar con los ojos. Es una observación correcta, cuando se utilizan los cinco sentidos -ver, oír, probar, oler y tocar.

Ejercicios: **DIBUJO DE CONTORNO PURO**

Con base en la práctica del dibujo. Dato visual: modelos humanos, masculino y femenino.

No hay que confundir **-contorno-** con **línea exterior-**.

Estableciendo una definición muy especial: el Contorno tiene una calidad tridimensional, esto es, indica el grueso, el largo y el ancho de una forma que rodea.

Mientras que la **línea exterior** es como un diagrama o silueta, plano y bidimensional.

Es decir el Contorno es a través del sentido del tacto, en cambio la línea exterior puede ser seguida solamente por la vista.

Objetivo: Desarrollar la absoluta convicción de que al dibujar se está -tocando- al modelo /dato visual/

Incrementar los modos de Expresión: **La alta Destreza.**

El sentido del tacto: el ver simplemente no es suficiente, hay que tener un contacto físico con el dato visual a través de todos los sentidos posibles y especialmente el sentido del tacto. La comprensión de lo que

** Areas del desarrollo: PS Psicomotriz, CG Cognoscitiva, AF Afectiva.

vemos esta basado en gran parte en el **-tacto visual-** /coordinación entre los sentidos de la vista y el tacto/.

Dibujar el contorno del modelo **-Línea de la orilla/** imaginar que la punta del lápiz está **-tocando-** al modelo, en vez del papel -mover los ojos- lentamente, a lo largo del contorno del modelo y -mover el lápiz- lentamente, a lo largo del papel.

Se debe estar convencido que la punta del lápiz está tocando el contorno, guiándose más por el sentido del tacto que por la vista, esto significa que se deberá **-dibujar sin ver el papel-** viendo continuamente sólo al modelo.

Coordinación lápiz-ojo, **no permitir** que el ojo se mueva más rápido que el lápiz, considerar solamente la parte que se está dibujando, sin preocuparse por cualquier otra parte del cuerpo.

Este ejercicio debe ser hecho **lentamente**, observando y sensitivamente; sin rapidez, con mucha paciencia. Se debe convertir en una experiencia particular, esto es lo más importante, no el modelo. En sí el dibujo de contorno deberá realizarse -cuidadosamente- y con toda la calma posible...

- ** A-Ps. carga 100% Incremento de habilidades y destrezas.
- A-Cg. carga 25% Retroalimentación conocer la forma Humana.
- A-Af. carga 100% Incremento del desarrollo sensorial.

C / LA FURIA, LO ARREBATADO, LO VIOLENTO

/para expresarse a través del dibujo. Modo de expresión **Manifestación del espíritu./**

Para concentrarse al dibujar, se puede actuar **-furiosamente-** en un corto espacio de tiempo o se puede trabajar con calma, determinación y tranquilidad.

Para aprender a dibujar, se necesitan ambos esfuerzos. Y entre estas dos formas de expresión se puede lograr el **-equilibrio-** la forma personal de dibujar.

El **-gesto-** se logra en los estudios rápidos donde se consideran la función de la acción, vida y expresión, es la **manifestación del espíritu.**

El **-gesto-** actúa como un censor del sensuismo y que nos hace alcanzar y nos guía hacia el origen del entorno a los sentidos y al conocimiento.

Ejercicios: DIBUJO DE -GESTO-

Con base en la práctica del dibujo. Datos visual: modelos masculino y femenino.

Es observar la naturaleza, en éste caso, del ser humano. El poder establecer un lenguaje por medio del dibujo de primera intención; libre, abierto y espontáneo y cuyos principios son : la individualización y la socialización, la actividad, la intuición, el juego y la creatividad.

Encontrar el carácter o la actitud en la expresión corporal.

Acercarse a **-la realidad-** de la sensación que se desea expresar. Es adquirir una individualidad en la forma de dibujar.

Objetivo: Localizar el -origen-esfuerzo- de los elementos u órganos distales del tronco común /tronco humano/.

Encontrar la función del movimiento en la expresión corporal.

Saber observar que cada acción o movimiento; flexión, extensión o torsión del cuerpo humano, tiene su origen y fuerza de énfasis. Saber captar, que el movimiento de cualquiera de nuestros órganos externos provoca un desencadenamiento muscular a lo largo de todo el cuerpo, es decir, que se debe incrementar el desarrollo de la cadena sinestésica a través de la vista. /sensación-estímulo-respuesta/.

Reconocer la estructura óseo muscular y la función que desempeñan, ahí, donde el músculo cambia de tono /donde se deforma/ ahí, se encuentra el **-origen-** para captar la expresión corporal y con ésto lograr una forma de lenguaje por medio del **GESTO.**

** Areas del desarrollo: PS Psicomotriz, CG Cognoscitiva, AF Afectiva.

Responder al **LENGUAJE TRANSPERSONAL**: por medio de la furia; lo violento, la ira, el furor, la cólera. Con locura, con agitación, con prontitud, con vehemencia. Acudiendo a lo terrible, al exceso, a lo arrebatado; siendo precipitado, impetuoso, encendido e inconsiderado.

- ** A-Ps. carga 100% Incrementar el vigor vehemente.
- A-Cg. carga 100% Encontrar nuevas formas de pensar.
- A-Af. carga 100% Encontrar lo excesivo del ímpetu espiritual.

d / MEMORIA VISUAL ¿donde se almacenan los recuerdos?

Dibujar consciente o inconscientemente, pero a partir de las experiencias y vivencias.

Memoria inmediata, memoria de corto alcance o de hechos recientes, **memoria de largo alcance** o memoria consolidada.

La inmediata, es de una duración de 30 a 40 segundos aproximadamente; **la de corto alcance** dura varias horas, pero no se almacena y puede borrarse, **la de largo alcance**, se consolida y se almacena en el cerebro, una vez registrada, esta memoria permanece de por vida.

Es importante que el artista visual pueda recurrir al potencial de la memoria con el propósito de incrementar su capacidad de interpretación plástica.

Generalmente el hombre puede dibujar las cosas que conoce mejor, sea o no sea un artista visual, son las cosas de las cuales ha tenido una real experiencia, cosas que él ha tocado y usado. Tal vez muchas otras cosas que él ha visto pero que no ha usado, tal vez ni se atreva a dibujarlas.

Los resultados del dibujo de memoria pueden ser intelegibles, sólo en relación con las experiencias que se han tenido con cosas similares.

Ejercicios: DIBUJO DE MEMORIA Con base en la práctica del dibujo, dato visual: cuerpo humano masculino y femenino y -recuerdos almacenados-

** Areas del desarrollo: PS Psicomotriz, CG Cognoscitiva, AF Afectiva.

Acudir a la experiencia de lo conocido y usado y tratar de representarlo.

Acudir a la experiencia de lo visto pero que no ha usado, y tratar de interpretarlo.

Objetivo: Incrementar la capacidad de la memoria visual.

Tratar de co-relacionar el desarrollo entre la memoria y el olvido.

En su sucesión cronológica, la memoria comprende varios tiempos: la fijación, la conservación, la evocación y el olvido. La fijación varía según la complejidad de la información que va a adquirir, la especie y la motivación del sujeto.

Un factor importante es el grado de la motivación: así, las informaciones que van acompañadas de elementos afectivos se fijan más rápidamente que las informaciones neutras.

Al hablar de **la memoria y el olvido** ¿que queremos decir?... Retención y recordación de lo pasado; retentiva, recordación, momento, recuerdo, evocación, rememorar, remembranza, reminiscencia, nostalgia, añoranza, conmemoración, recordar, sugerir, inspirar.

Olvido; amnesia, desmemoriado, omisión, descuido, olvido, arrumbado, arrinconado, desamparar, distracción, incomunicación, ingratitud, postergación.

Que tan importante es para el artista visual tocar este tema, ¿son solo sinónimos y antónimos? **La memoria y el olvido...** ¿Una dualidad?, indudablemente que son dos aspectos inherentes al ser humano y por consiguiente un tema de permanente investigación científica en los estudios del gran potencial de los hemisferios cerebrales.

Son dos aspectos que van ligados continuamente, es un ir y venir de la distracción a la evocación y del recuerdo a la postergación. Hay veces que recordamos hechos sucedidos mucho tiempo hay también de pronto olvidamos lo sucedido minutos antes.

Sin embargo existen grandes capacidades para la retención de imágenes que la mayor parte de las veces no queremos o no sabemos aprovechar, ya que están ahí, almacenadas en algún -rincón del cerebro-

Deseo insistir en este tema, con el propósito de que el artista visual esté ejercitando constantemente su acción de incrementar sus capacidades para recordar y traer al presente imágenes olvidadas y poder **traspolarlas** hacia un sentido interpretativo plástico dentro de su quehacer artístico, y por otro lado desarrollar la forma de -saber ver- y enriquecer con ésto, el proceso de enseñanza-aprendizaje.

- ** A-Ps. carga 25% Incrementar paulatinamente las destrezas.
 A-Cg. carga 100% Desarrollar los distintos modos de pensar.
 A-Af. carga 25% Incrementar la capacidad interpretativa.

e/ CONOCIMIENTO DE LA ANATOMIA HUMANA

Aplicación del conocimiento anatómico y extraer lo que es susceptible de interpretación plástica.

En la actualidad, a nivel científico el hombre ha sido motivo de profundos estudios, tanto de su constitución anatómica en lo general, como de cada una de sus partes, revistiendo gran importancia el análisis del potente desarrollo de sus hemisferios cerebrales.

El artista visual contemporáneo deberá revalorar estos conocimientos e integrarlos a su desarrollo plástico, tanto en su aspecto sensorial como a la interpretación de -sí mismo-.

Ejercicios: **DIBUJO ANATOMICO**

Con base en la práctica del dibujo del cuerpo humano, modelos masculino y femenino.

Aplicación del conocimiento teórico y esquemático de los aspectos anatómicos y psicobiológicos, a las prácticas cotidianas del dibujo.

Objetivo: Lograr que el artista visual se interese y revalore el estudio científico del hombre para su interpretación plástica.

El artista visual contemporáneo debe profundizar en el conocimiento científico del hombre; de su constitución anatómica y de su aparato de relación, como apoyo al interpretarlo y dar a su obra un carácter plástico a través de sus capacidades sensoriales.

- ** A-Ps. carga 50% Aplicación esquemático-funcional, anatómica.
 A-Cg. carga 100% Interdisciplina anatomía-arte.
 A-Af. carga 50% Interpretación, susceptible de abstracción plástica.

f/ CREATIVIDAD

Lenguaje -transpersonal- e individual, integrando y desarrollando la totalidad de las posibilidades sensoriales que lo constituyen.

Hablar de una teoría abierta del hombre es tratar de mencionar **EL HOMBRE INTEGRAL**, hombre íntegro, por insistir en todo aquello que puede ayudar al hombre a integrar y desarrollar la totalidad de sus posibilidades en los diversos niveles que lo constituyen como ser humano.

No se trata de preocuparse por lo que -uno- ya es, sino de desarrollar todo lo que -uno- es, pero que todavía está en gran potencia dentro de -uno mismo-.

El aspecto del **hombre total** no puede prescindir del todo de los demás aspectos, **lo físico**, por ejemplo, no es vaso vacío, sino que es un espejo de lo mental y de lo afectivo. **El afecto**, a su vez, no se expresa en el vacío sino que se expresa a través de y en el cuerpo.

Ejercicios: **INTERPRETACION DIBUJISTICA-PICTORICA A TRAVES DEL HOMBRE TOTAL DEL LENGUAJE TRANSPERSONAL.**

Transpersonalizar todos los sentidos a través del dibujo creando un lenguaje gráfico, que sea libre, espontáneo, de primera intención -abierto- exteriorizante.

Objetivo: Lograr que se integren todos los aspectos sensoriales y se conjuguen con el aspecto físico.

Logar establecer un camino entre lo consciente y lo inconsciente; entre lo real y lo irreal, intentar salir de lo cerrado a lo abierto.

Pensar con libertad y espontaneidad, evitando la autocrítica o represión de lo que no se ajuste a la lógica del tema o de las normas sociales.

Crear un vacío social, no tener una tarea determinada, ni procedimientos de trabajo, no pensar en reglas prefijadas de antemano, ni normas previas.

Esta situación evidentemente hace aumentar **-la ansiedad-** y nos obliga a oír con mayor atención esos **-ruidos interiores-**.

Esta ambigüedad, a la vez moviliza las energías individuales, al hacer surgir la necesidad imperiosa de poner orden en el **-caos-**.

Vivir desde dentro, no buscar los apoyos fuera de sí. Buscar el apoyo en lo que esta dentro de tí, interesarnos en crecer dentro de nuestra vida, desarrollando, las emociones, los sentimientos, las sensaciones, las vivencias.

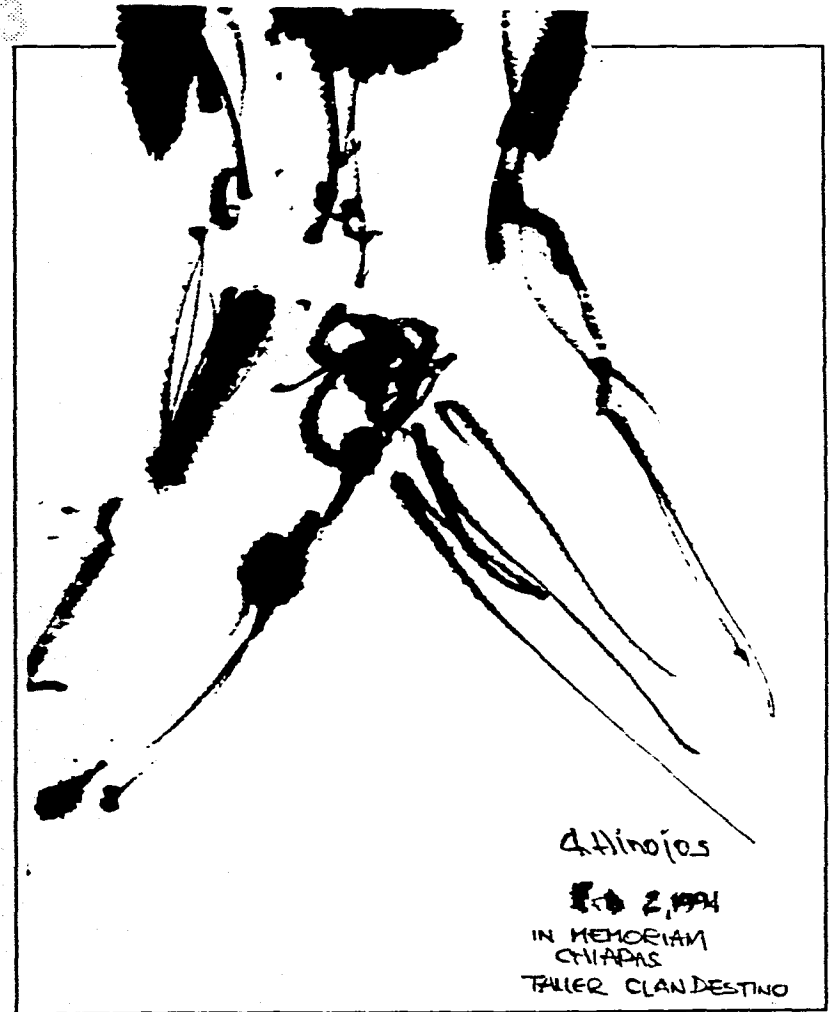
Casi todo el aprendizaje lo hacemos a nivel **inconsciente y experimental**. El proceso de aprender es un proceso de **internalización, es decir, de incorporación de experiencia vivida al mundo interno de la fantasía y la razón.**

** A-Ps. carga 100% Incremento de habilidades y manejo de materiales.

A-Cg. carga 10% Tratar de no racionalizar lógicamente.

A-Af. carga 100% Viajar entre el consciente y el inconsciente.

** Areas del desarrollo: PS Psicomotriz, CG Cognoscitiva, AF Afectiva.



el dibujo, lenguaje no verbal del arte

Algunos cuentos

24

¿DE QUE SE TRATA?

El dibujo es el modo de representación de objetos por medio de trazos a lápiz o a la pluma. Esta voz también designa el arte mismo del dibujante. Se dice, por ejemplo, que una figura es de un dibujo maestro. Se emplea la voz dibujo por oposición al color para indicar el predominio del trazo sobre la coloración.

En el **dibujo arquitectónico**, se dice que un edificio se ha construido según los dibujos de tal o cual arquitecto, para indicar que el edificio ha sido construido conforme a los planos trazados.

También se dice que existe el **dibujo a dos lápices**, se trata de un dibujo hecho con lápiz negro sobre papel de color, con toques de lápiz blanco; dibujos sobre papel blanco en el cual se ha usado el lápiz negro para los paños, lápiz rojo para las carnes, como en el caso del dibujo anatómico.

Hay otro que se conoce como el **dibujo a mano alzada**, y son los dibujos de edificios, de máquinas, de ornatos, ejecutados sin auxilio de reglas ni compases, trazado, a veces, con gran libertad de mano, o bien a pluma o bien a lápices, pero a mano levantada.

El **dibujo a tres lápices** fue muy usado en el siglo pasado y se ejecutaba sobre papel de color. En las figuras se trazaban los vestidos y las partes de sombra con lápiz negro; las encarnaciones con raspaduras de lápiz rojo, y los puntos luminosos con toques de lápiz blanco. El dibujo a tres lápices no es más que una especie de dibujo a pastel, pero simplificado. En el siglo XVIII y XIX estuvo en voga, y ciertos artistas, hoy olvidados, hicieron gran reputación como especialistas en este procedimiento.

Hay otra parte del dibujo que se llama el trazo, que no representa más que los contornos de los objetos e indican el modelo o el relieve de los mismos, o sea, los efectos de sombra y de luz por los contornos mismos.

En arquitectura se dice también que existe el **dibujo continuo**, que son los ornatos pintados o esculpidos cuando están representados sin interrupción en toda la longitud de una moldura.

El **dibujo arquitectónico** es el que se utiliza para reproducir edificios, principalmente en elevación o en corte por los procedimientos geométricos.

El **dibujo de imitación** es el que se siguió tradicionalmente en las academias, y tuvo por objeto reproducir y ensayar los medios de reproducir las figuras, los paisajes y los ornatos. Este dibujo de imitación se emplea por oposición a las de dibujo de arquitectura o de las máquinas.

El **dibujo de fábrica** es el que se utiliza para la fabricación del decorado de las telas o de los papeles pintados. Dibujos de máquina son los que se trazan, también se llaman lavados, que tienen por objeto representar máquinas, piezas mecánicas y que son los "squetch" del dibujo industrial.

El **dibujo del natural** es el que se hace con el modelo vivo o con objetos reales. También se usa el dibujo al natural cuando se copia un vaciado, un mármol, un bajo-relieve o una figura de bulto redondo.

El **dibujo figurativo** es el que se refiere a la figuración, en algunos casos de la realidad, opuesto al geométrico, en el que se dibuja solamente la línea del diseño geométrico.

El **dibujo gráfico** es el que se utiliza para la publicidad, así como el dibujo industrial, como decíamos, para la máquina.

Hay uno que se llama **leoncográfico**, que es dibujo en blanco sobre fondo negro, semejante a las figuras que se trazan con tiza o gis sobre un encerado o pizarra.

El **dibujo lineal** es el dibujo al trazo, composición geométrica que puede representar un edificio en plano, corte y elevación, y también un fragmento de edificio, de máquinas, un detalle de construcción, etc. Algunas veces los dibujos lineales están lavados, ésto es manchados o contorneados con tinta de china o acuarela. En este caso las sombras están trazadas geoméricamente, y los rayos luminosos siguen direcciones paralelas, dirigiéndose por lo común de izquierda a derecha en un ángulo de 45 grados.

El dibujo sombreado, es el dibujo en el cual, después de haber indicado los contornos al trazo, se acusa la forma y el modelado con auxilio de tintas o de polvillo de lápiz, difumino y aún toques de lavado.

El dibujo didáctico es el que se ha utilizado para utilizar escritos de obras que tratan del arte y tienen por objeto el proceso de enseñanza.

El diente del dibujo es la recortadura del dibujo. Hay el que se llama "*dientes de perro*", que el dibujo decorativo, motivo de ornamentación, formado por florones de cuatro hojas con filetes agudos, salientes y semejantes a un diente de perro.

Los dibujos de "sierra" también son motivos de ornamentación, en forma de dientes afilados, especial de los monumentos de la época romana y usado también en los primeros años del estilo oclival.

El dibujo de blazones, conocido como el dibujo al diestro, que es cuando se mira un blazón del lado derecho, que se haya al lado izquierdo del espectador.

El dibujo difumado es un dibujo desvanecido cubierto de sombra dulce y blanda, de tonos que parecen velar ciertas partes de una obra, ciertos planos de un lejos, por ejemplo, montañas que se difuman entre los vapores de la tarde.

Difuminado, es el dibujo sombreado con el difumino, y también de las partes acentuadas del hermoso negro aterciopelado que recuerda el lado del lápiz blando. En ciertas planchas grabadas al agua-fuerte se pueden ver claramente las partes difuminadas. Difuminar es, en general, modelar y sombrear por medio del difumino. El difumino es también un trozo de pliego de papel rayado en forma cilíndrica, hiliado con hilos y aguzado en punta romana por sus extremidades. Se emplea el difumino para difundir el conjunto de las líneas de lápiz y para fijar directamente sobre el papel tonos negros o grises, obtenidos por medio de un lápiz blando muy pulverulento. El dibujo difumino da una sensación de blandura o de fluidez.

EL MUNDO DE LOS MUDOS

Aprender a dibujar es en realidad cuestión de aprender a ver, correctamente, y eso significa mucho más que el simple dirigir la mirada.

Uno de los asuntos más importantes que tiene **el lenguaje no verbal**, es aprender a procesar la información visual, aprender a ver el dato visual. Hay diferentes hipótesis que otorgan a algunas zonas del cerebro humano esta propiedad especial que permite dibujar las imágenes del ser humano y su entorno.

Para ver claramente, más profundamente, más intensamente lo que los **chinos** llaman: las 10 mil cosas que me rodean.

El dibujo es la disciplina que permite redescubrir constantemente el mundo. Hay una manera de aprender a ver el mundo, que no es solamente una manera verbal. Los dibujantes, cuando empiezan a dibujar esa realidad, se dan cuenta que es "*otra*" realidad visual, completamente diferente a la realidad verbal.

Dibujar es un estado de consciencia alterado. Es un estado subjetivo. Relaciones de línea, espacio y tiempo conscientes. Los dibujantes se liberan de la ansiedad y experimentan un placer sensual al sentir el trazo de la línea.

"Rodin decía que aprender a dibujar era aprender de ver un modo diferente el mundo, y que el artista, el dibujante, se convertía en un confidente de la naturaleza"¹.

Es un lenguaje, como vaciar la mente de todo pensamiento y llenar el vacío con un espíritu mayor de uno mismo, es expandir la mente en un terreno inaccesible por los procesos convencionales de la percepción.

La expresión no verbal del arte por medio del dibujo puede identificar al autor con su línea, puede buscar elementos que expresen al individuo que tiene esta experiencia, puede expresar su individualidad y su creatividad.

(1) Edward, Betty, *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, -A. V. 1-

El lenguaje no verbal del arte, el usar la línea, elemento básico del dibujo, se puede hacer de modo expresivo y único. Lo importante es enseñar a ver, de manera que la persona al usar su propia línea individual e intensa, dibuje y exprese sus propias impresiones.

El dibujo no pretende sólo mostrar el objeto representado, sino también mostrar **al que hace el dibujo**. Cuando más claramente uno percibe la realidad y la dibuja, o dibuja lo que ve en el mundo exterior, más claramente podrá el espectador ver al que lo hace y aprender mucho sobre la persona que lo realiza.

LOS MIRONES TAMBIEN TIENEN SU MUNDO

Los sistemas perceptivos forman parte del estudio de la psicología. Esta como toda ciencia, tiene su punto de partida en la experiencia; fundamentalmente, el objeto de la física y el de la psicología son los mismos, la diferencia estriba en que estudian objetos comunes en ángulos diferentes.

El estudio de la **percepción** estudia el mundo con referencia al sujeto que la experimenta; el objeto de la física es la experiencia independiente del sujeto que la tiene. La percepción es la experiencia dependiente del sujeto. En física, espacio y tiempo son unidades constantes; en psicología, una hora puede ser larga o corta, según las condiciones que afecten al sujeto.

La percepción es la experiencia que depende de un sujeto experimentante, lo que es lo mismo, el mundo incluido en el hombre. Esta experiencia o este mundo, deben señalarse con precisión, están integrados por contenidos susceptibles de observarse y describirse.

El espíritu es la suma total de los procesos mentales que ocurren durante la vida de un individuo, y la conciencia sería la suma total de los procesos mentales que ocurren ahora en cualquier momento. El espíritu, como la conciencia, debe concebirse como una experiencia humana, dependiente de un sistema nervioso que puede describirse en función de hechos observados.

La tarea de la percepción no consiste simplemente en conocer o reproducir las percepciones, sino en descubrir hechos relativos a su objeto de estudio y comprenderlos.

Para Titchener, el famoso fundador del estructuralismo, quien hizo estudios profundos sobre la percepción, asegura: "Toda ciencia fórmula tres cuestiones, que son:

1. **¿Qué?** El análisis que se reduce al material o a sus elementos y descubre con precisión que hay en él.
2. **¿Cómo?** La síntesis que demuestra cómo se ordenan y combinan los elementos y descubre las leyes de sus sucesiones y combinaciones.
3. **¿Por qué?** Indaga sobre la causa.

Los dos primeros son descriptivos y el tercero es explicativo.

La base del objeto del estudio de la percepción es la conciencia, esta relación entre espíritu-cuerpo que se asegura son paralelas. El método es la introspección y el problema es descubrir el qué, cómo y por qué de las percepciones.

Los procesos elementales de las percepciones son:

1. **Sensación:** son los elementos característicos de las percepciones, que se dan en las visiones, los sonidos, los olores, los gustos, las sensaciones táctiles y musculares.
2. **Imágenes:** son los elementos característicos de las ideas, procesos psíquicos que representen experiencias no presentes, recuerdos y figuraciones del futuro.
3. **Afecciones:** son los elementos característicos de la emoción, y se encuentran en experiencias como el amor, el odio, la alegría y la tristeza.

Sensación y afección tienen un antecedente psíquico común. Las sensaciones e imágenes tienen por lo menos cuatro atributos:

- 1. Cualidad
- 2. Intensidad
- 3. Duración
- 4. Claridad

La Afección tiene los tres primeros, pero carece del último.

Las cualidades se definen como el atributo que distingue a cada proceso elemental de los demás, por ejemplo, el frío, el color azul o el sabor salado" 2.

La intensidad es el atributo que permite afirmar que una sensación es más fuerte o más débil, más clara o más confusa, más profunda o superficial que otra.

La duración es un proceso, su curso característico, su crecimiento, equilibrio y declinación se da en el tiempo.

La claridad determina el lugar de un cierto proceso en la conciencia, si se está próximo o alejado del centro de la escena; si es claro el proceso es dominante y saliente, si es confuso, se desvanece en un segundo plano.

Las afecciones carecen de claridad. El placer o displacer se sienten intensamente cuando atendemos a las sensaciones-imágenes con las cuales están asociadas las cualidades afectivas de las mismas.

Cada proceso de la percepción tiene sus atributos propios, como la vista y el tacto, atributos de extensión que se despliegan en un espacio. Hay otros de segundo orden, formados por la concurrencia de dos o más atributos.

La estructura mental del hombre es una estructura psíquico-mental. Los elementos no se dan en unidades estáticas separadas, sus esencias son en sí mismas procesos. Integran un mosaico en movimiento, en el que se forman figuras integradas y cambiantes.

En medio de toda esa complejidad, hay un principio simple de organización. Cuanto ocurre en la conciencia es reducible a tres tipos de elementos y sus combinaciones, y la comprensión de la percepción

es la comprensión de sus diferentes tipos de elementos, que son: las sensaciones, las imágenes y las afecciones como construcciones de la estructura total de la vida psíquica. Esta noción está incluida en el esquema general arquitectónico del tema mental en su conjunto.

MIRON Y MUDO

La cuestión principal es que parecen existir dos modos de pensar, el **verbal y el no verbal**, representados respectivamente por el hemisferio izquierdo y el derecho del cerebro. *"El cerebro humano recuerda el aspecto de una nuez, como ella presenta dos mitades redondeadas, de superficie comboluta y conectada por el centro. Estas dos mitades se llaman: hemisferio izquierdo y hemisferio derecho"* 3.

"El sistema nervioso humano está conectado al cerebro mediante una conexión cruzada, de manera que el hemisferio derecho controla el lado izquierdo del cuerpo y el hemisferio izquierdo controla el derecho. Si por ejemplo se sufre una lesión en el lado izquierdo del cerebro, la parte más afectada del cuerpo será la derecha y viceversa. A causa de este cruzamiento de las vías nerviosas, la mano izquierda está regulada por el hemisferio derecho y la mano derecha por el hemisferio izquierdo" 4.

Podríamos decir, en cierto modo, que cada uno de nosotros tiene dos mentes, dos conciencias conectadas, integradas por el cable de fibras nerviosas que une a ambos hemisferios.

Las recientes investigaciones sobre las funciones de los hemisferios cerebrales humanos y su reprocesamiento de la información visual, indican que la habilidad para el dibujo depende del acceso a las facultades del hemisferio secundario en el hemisferio derecho; de que si se es capaz de desconectar el hemisferio izquierdo para activar el derecho y ésto puede llevar a dibujar. Parece que el hemisferio derecho

(2) Tichner, Edward B., An Outline of Psychology -A. T. 12-

(3) Edwar B., Op. Cit:

(4) Idem.

procesa la información visual para dibujar, mientras que el hemisferio izquierdo la percibe de manera que pareciera interferir con el dibujo.

El hemisferio izquierdo analiza, abstrae, cuenta, mide el tiempo, planea procedimientos paso a paso, verbaliza, hace declaraciones racionales basadas en la lógica, por ejemplo, los sistemas algebraicos numéricos, y parece que el proceder del hemisferio izquierdo es el modo analítico, como el verbal, el numérico, el secuencial, el simbólico y el lineal.

La segunda forma de conocimiento, que es la del hemisferio derecho con el que vemos las cosas imaginarias, que existen sólo en el ojo de la mente, o al reconstruir cosas reales, como la imagen o las imágenes del recuerdo. Vemos las cosas en el espacio y cómo se combinan las partes para formar el todo. Gracias al hemisferio derecho entendemos las metáforas, soñamos, creamos nuevas combinaciones de ideas, cuando algo es demasiado complicado para describirlo hacemos gestos para comunicar la impresión; por ejemplo, cita B. Edward, trate usted de describir una escalera de caracol, sin hacer un gesto espiral con la mano.

Con el hemisferio derecho somos capaces de dibujar imágenes dentro de nuestras percepciones.

En síntesis, el hemisferio izquierdo analiza el tiempo y en el tiempo, mientras que el derecho se sintetiza en el espacio.

UNA CARICIA SENSUAL

La técnica llamada dibujo de contornos puros fue introducida por el profesor Kimo Nikolaides en su libro *La naturaleza del dibujo o el modo natural de dibujar*, publicado en 1941. Es un método muy utilizado y conocido.

Para Nikolaides la eficacia del método estriba en utilizar los sentidos: **la vista y el tacto**. Nikolaides recomendaba que nos *"imagináramos que estábamos tocando las formas mientras las dibujábamos"*. Parece que este método ha dado resultado porque el hemisferio izquierdo rechaza el lento y meticuloso procesamiento de las

complicadas percepciones espaciales, dejando de tal modo que el lado derecho se encargue de ello.

En dibujo, el contorno se define como el borde que se persigue en los objetos. El dibujo de contornos puros implica una intensa y atenta observación, ya que se dibujan los contornos en una forma en que no veamos el dibujo hasta que éste queda terminado.

Un borde, en términos de dibujo, es el lugar donde se encuentran dos cosas. Al dibujar, por ejemplo una mano, hay bordes donde la mano se encuentra con el aire, que los dibujos se considera como fondo o espacio negativo, donde la uña se encuentra con la piel, donde los pliegues de la carne se juntan para formar un arruga, etc. Estos son lo que se llama en dibujo los **bordes compartidos**.

El borde compartido, contorno, se puede describir, se puede dibujar, como una sola línea a la que llamamos la línea de contorno.

El concepto de los bordes es fundamental en el dibujo y tiene que ver con la unidad. La unidad se consigue cuando todas las partes de la composición encajan en un todo coherente y cada parte contribuye a la totalidad de la imagen.

Para las prácticas del dibujo de contornos se hace importante entender que es un proceso donde no deben inmiscuirse las palabras.

No se puede hablar con uno mismo ni nombrar las partes al dibujar, simplemente se trata de recobrar la información visual. No hay que mirar el papel más que para localizar puntos o comprobar relaciones. Cuando se lleguen a formas de mayor dificultad, como al dibujar las manos, las uñas, trataremos de no detenernos y seguir la línea sintiendo su trazo.

LAS RELEGADAS

Se entiende por composición, en dibujo, el modo en que se ordenan y distribuyen los componentes de la imagen.

Componentes fundamentales de una composición son las formas positivas, los objetos y figuras, el ser humano. **Los espacios negativos,**

zonas vacías del formato; la longitud y anchura relativa de los bordes de la superficie.

"Para componer un dibujo hay que situar las formas positivas y los espacios negativos dentro del formato. Dicho de otro modo, la forma de la superficie que podemos ver en un papel rectangular, influye muchas veces en la distribución de formas y espacios dentro de donde se encuentra la imagen" ⁵.

Los que empiezan a dibujar suelen concentrar toda su atención en los objetos, personas o formas del dibujo y después se limitan a llenar el fondo. Parece difícil de creer, pero si se dedica cuidado y atención a los **espacios negativos** (los fondos), las formas se cuidarán de sí mismas, esto es, hay que empezar por ver los aspectos que hay del espacio negativo y después el espacio positivo.

FIJATE BIEN

Aprender a dibujar con perspectiva exige ver las cosas tal y como son en el mundo exterior, para esto debemos dejar a un lado nuestros prejuicios, los estereotipos aprendidos y memorizados y la lógica verbalista.

Debemos superar las falsas interpretaciones que a menudo se basan en lo que creemos debe haberse visto aunque nunca hayamos visto con claridad lo que tenemos delante.

Durante siglos los artistas buscaron modos de representar el mundo tridimensional sobre una superficie bidimensional.

En distintas culturas se desarrollaron diferentes convencionalismos o sistemas de perspectiva. El término de perspectiva viene del latín **prospectus** que significa mirar hacia adelante.

"El sistema que nos resulta más familiar, la perspectiva lineal, lo perfeccionaron los artistas europeos en el Renacimiento. La perspectiva lineal permitió a los artistas reproducir los cambios visuales de líneas y formas que se ven en el espacio tridimensional" ⁶.

En otras culturas, como en Egipto, se desarrolló una especie de perspectiva escalonada en la que la situación más arriba o más abajo

indicaba la posición que ocupaban los objetos y las personas en el espacio. En este sistema, el que a veces utilizan los niños, las formas situadas en la parte superior del papel, independientemente de su tamaño se consideraban que estaban más alejadas.

En épocas recientes los artistas se han revelado contra las convenciones rígidas de la perspectiva y se han inventado nuevos sistemas que emplean cualidades espaciales, abstractas, con color, con texturas, líneas y formas.

La perspectiva tradicional del Renacimiento se ajusta más al modo en que los occidentales percibimos los objetos en el espacio. Las líneas paralelas parecen converger hacia puntos de fuga situados en una línea de horizonte a nivel del ojo observador, y las formas parecen hacerse más pequeñas cuanto más alejadas estén. Por esta razón el dibujo figurativo se apoya fuertemente en estos principios.

Los ensayos más frecuentes que se hacen para practicar el problema de la perspectiva, es lo que llamamos fijar el punto de vista, que es mirar al modelo o lo que se dibuja a través de una cuadrícula de alambre. La situación del punto de vista hace que la imagen se vea en **escorzo**, es decir, el eje principal de la figura o del objeto debe coincidir más o menos con la línea visual del artista. Esto hace que las partes más lejanas de la figura parezcan más pequeñas de lo que en realidad son, mientras que las partes más cercanas parezcan mayores.

El problema al dibujar escorzos es que nuestros ajustes mentales de la imagen visual a veces se entrometen con el dibujo y dibujamos lo que sabemos en lugar de lo que vemos. De alguna manera, para la cuadrícula inventada por Durero era un poco el propósito. Utilizando la cuadrícula y el punto de vista fijo se obligaba a dibujar la forma exactamente como se veía, con todas sus proporciones o que desde el punto de vista lógico parecieran distorsionadas o erróneas.

(5) Idem.
(6) Idem.

Dibujar a ojo, ésto es en escorzo, es un proceso de comparar las relaciones de los ángulos, puntos y espacios. Esto es **perspectiva visual**, en la que el ojo percibe directamente la información óptica que el artista dibuja sin más medición. Para esto no se necesitan reglas, escuadras ni compases, sólo hace falta un lápiz y un papel, el único requisito básico es que **podamos dibujar las cosas tal como las vemos y no como creemos que las vemos**.

Hay que saber utilizar los bordes de manera diferente, no como cielo, suelo y lados, sino como fronteras para la imagen e indicadores de una línea horizontal y de una línea vertical que permita calibrar los ángulos y las direcciones.

Hay que observar los ángulos o direcciones de las líneas en relación con alguna horizontal y una vertical, después dibujar esos mismos ángulos y direcciones en el papel, en relación con los bordes que representan esas mismas líneas, siempre y cuando se tenga a la vista un punto fijo.

Hay que dedicarnos a evaluar a ojo los ángulos en relación con las constantes horizontal o vertical, y después se dibujan esos ángulos con la misma relación. Esto es posible porque los bordes del papel representan la horizontal y la vertical, el detalle fundamental es que hay que utilizar sólo un lápiz, sujetándolo con el brazo extendido en posición horizontal o vertical para poder determinar los ángulos, así se puede evaluar cada ángulo y dibujarlo correctamente, sin necesidad de complicados sistemas de perspectiva o de cuadrículas.

Una manera de ver la relación relativa de los tamaños de las cosas es sujetar el lápiz a la altura de los ojos, y con el brazo bien extendido para poder mantener una escala, que sería la del brazo extendido, hay que medir la anchura o lo largo de los objetos o de las cosas que estamos dibujando. Situar el extremo del lápiz, de manera que coincida con una de las esquinas de los objetos dibujados y marcar con el pulgar la posición de la otra parte.

Con el brazo bien estirado y el lápiz en un plano paralelo a los ojos podemos medir la longitud que tienen los objetos y calcular su

relación con la altura, digamos que la relación sería de uno a uno, a uno y un cuarto.

En las líneas oblicuas hay que trazar una marca para la proporción, lo importante es que la relación anchura-longitud sea la misma.

Un error que se comete con frecuencia es extender el lápiz paralelo al ángulo que se está mirando, desviándolo del plano paralelo a los ojos. Puede servir de ayuda imaginar que hay una ventana al extremo del brazo y que hay que mantener el lápiz paralelo a esa ventana. Con el lápiz en una posición perfectamente horizontal hay que subirlo y bajarlo, hasta que parezca tocar las esquinas de los objetos, o donde los objetos se juntan con el espacio, las paredes, y así podemos ver los ángulos en relación con las líneas horizontales.

Dibujar las líneas verticales de un espacio, por ejemplo de un espacio vertical, podemos hacerlo a partir de una línea perpendicular a la superficie de la tierra. Estas líneas siempre se mantienen verticales, sólo las horizontales, es decir las líneas paralelas a la tierra, cambian de ángulo, adversa y perspectiva.

Las líneas imaginarias, verticales y horizontales, son las constantes a partir de las cuales se puede calcular lo demás en el horizonte que vemos. Hay que recordar que los bordes del papel representan la vertical y la horizontal del mundo real.

Este es el experimento de Durero, el que decía que el dibujo en perspectiva planteaba siempre el mismo problema, que era el problema del escorzo.

Para repasar la comprensión de la perspectiva podemos hacer varios ejercicios, como practicar la percepción de formas de escorzo, extendiendo los dedos de una mano hacia los ojos, enfocar una uña y esperar hasta que esta se vea como una forma. Hay que cerrar un ojo para poder aplanar la imagen. Después dibujaremos la uña y después el dedo; a continuación los otros dedos, el pulgar y la mano.

Se recomienda utilizar los espacios negativos y apreciar los ángulos de las partes de la mano en relación con las líneas verticales y

horizontales. Podemos colocar en una mesa tres objetos del mismo tamaño: tres naranjas, una en el borde más próximo, otra en el centro y la tercera en el borde más alejado, hay que apreciar los tamaños relativos y dibujar los tres objetos.

Podemos hacer un dibujo con una imagen en escorzo y estudiarlo. *"Cada vez que experimentemos que dibujando lo que se ve se puede crear la maravilla de reproducir el espacio y el volumen en un papel plano, los métodos irán quedando más integrados en nuestra manera de ver la realidad"*⁷.

QUE TAMAÑOS !

Una de las habilidades más importantes para ver, pensar, aprender y resolver problemas, es la facultad de percibir correctamente las relaciones entre una parte y otra y entre las partes y el todo. Estas relaciones en dibujo se llama **proporción**.

En el dibujo existen problemas de proporción, ya sea en una naturaleza muerta, un paisaje, un dibujo de modelo o un retrato, tanto si es realista o abstracto. El dibujo figurativo, en particular, depende mucho de la exactitud de las proporciones. Por esto resulta muy eficaz para entrenar la vista, hasta lograr ver las cosas tal y como son en sus proporciones relativas y correctas.

Algunas veces cuando se inicia uno en el dibujo, dibujamos algunas partes demasiado grandes o demasiado pequeñas en relación con la forma completa. Al parecer la razón es que tendemos a ver las partes de una forma jerárquicamente, las partes importantes, es decir las que contienen mucha información, pueden verse más grandes de lo que realmente son; lo mismo sucede con las partes que decidimos que son mayores o que pensamos que deberían ser mayores, y al contrario, las partes que no consideramos importantes o que pensamos que deberían ser más pequeñas, las vemos como si fueran más pequeñas de lo que realmente son.

La razón se basa probablemente en nuestro conocimiento previo

del efecto de las distancias sobre la apariencia de las formas. De dos objetos del mismo tamaño, el más alejado parecerá más pequeño y esto tiene sentido y no discutimos el concepto. Volviendo al dibujo, incluso después de medir esto y comprobarlo son iguales, aunque nos parezca que el que está más alejado sea más chico o viceversa.

Estas prenociones, precisamente, se superponen a las percepciones visuales, lo que ocasiona muchos problemas a los que estudiamos el dibujo. "Un ejemplo claro es colocarnos ante un espejo, a un brazo de distancia. Creeremos que lo que vemos en el espejo sin nuestra cabeza tiene un tamaño real. Si extendemos el brazo y trazamos marcas en el espejo, donde se indican los límites superior e inferior de la imagen reflejada de nuestra cabeza, veremos que no va a ser más de 12 centímetros, menos de la mitad del tamaño real de la cabeza. No obstante, si borramos las marcas y miramos de nuevo, va a seguir apareciendo la imagen que es del tamaño natural, una vez que estamos viendo lo que creemos que vemos"⁸.

Uno de los ejercicios que más nos pueden servir para ejercitarnos en el problema de la proporción es el dibujo de la pareja humana. El estudio realizado por **Leonardo** es el principio de toda la proporción universal. El eje del centro del mundo, del centro del cosmos, esta precisamente en la mitad del cuerpo humano, donde se encuentra el ombligo anatómico.

Una de las prácticas frecuentes que se hacen en la proporción en el dibujo anatómico es el del cráneo o el de la cara, por ejemplo la relación que existe entre las partes del rostro humano y la proporción serían que en la propia cara hay un eje central que divide el cráneo en dos partes. Es una línea perpendicular que surge de la línea de los ojos, el eje central y la línea de los ojos siguen un ángulo recto. Entre la línea de los ojos y la barbilla hay algo menos de la mitad y más de un tercio,

(7) Idem.

(8) Idem.

aproximadamente un tercio de la distancia entre la nariz y la barbilla hay una línea desde los ojos que se puede dividir en varias partes. La línea central está marcada por la línea de los ojos y estará en relación con la oreja, los orificios de la nariz, el pelo, el cráneo.

La distancia de los ojos a la barbilla es igual que la distancia del extremo del ojo al borde posterior de la oreja, y esto se puede ver fácilmente si lo medimos en un triángulo rectángulo con dos lados iguales que conecte esos tres puntos, que serían los ojos, la nariz y la barbilla.

La relación de los rasgos faciales es una relación proporcional que vemos si lo practicamos y tratamos de utilizar un sistema lógico para hacerlo.

NO APTO PARA CIEGOS

Una de las aspiraciones que tienen los estudiantes de dibujo es lograr que las cosas parezcan tridimensionales. Para eso se utiliza lo que llamamos sombreados. **El sombreado** se basa en la percepción de cambios de tono. Estos cambios tonales se denominan valores. La escala completa de valores va del blanco puro al negro puro, con infinitas gradaciones.

En un dibujo a lápiz la luz más clara es el blanco del papel, y el tono más oscuro se consigue acumulando al máximo líneas negras que dependen del grado del lápiz. Los tonos intermedios se elaboran por varios métodos, sombreado continuo, tramados, etc.

La luz que cae sobre un objeto nos revela la sombra del mismo mediante valores tonales claros y oscuros, las luces y sombras nos hacen percibir la forma tridimensional. Podemos usar luces y sombras para interpretar y reconocer objetos, y apenas prestamos atención a las formas concretas de esas mismas luces y sombras, parece que ignoramos el modo en que las imágenes invertidas y los espacios negativos se dan. Después de todo las sombras son una información secundaria al objeto tridimensional y estamos poco acostumbrados a verlas.

Las sombras y las zonas iluminadas, lo mismo que el espacio negativo son formas en sí mismas, por eso debemos utilizar el procedimiento que utilizamos cuando dibujamos el espacio negativo. Hay que enfocar la mirada en una sombra, por ejemplo la sombra que puede haber en un rostro iluminado, y se espera a reconocer la imagen y entonces la sombra empezará a verse como una forma. Esta se pinta o dibuja y funciona del mismo modo que las sombras del mundo real, revelando exactamente la tridimensionalidad de un objeto. En este caso del rostro iluminado podemos ver las partes iluminadas, que es una parte de la nariz y de la mejilla izquierda o derecha.

Esto es, las sombras tienen una forma específica que se puede dibujar correctamente.

Dentro de las zonas de sombras se pueden detectar relaciones de valores, tonos oscuros, medios tonos y toques de luz. Estas percepciones se adquieren fácilmente una vez que se pasa a una forma de reconocer como son.

También hay que investigar los patrones con que se dan o se repiten las sombras. Hay que asimilar las relaciones de sombras que se combinan para lograr un todo.

Se pueden hacer ejercicios de tramado, de trazos cortos, o se pueden hacer tramados con trazos paralelos unos a los otros. El tramado siempre va a crear una superficie animada, con una sensación de aire y luz redondeando las formas.

Para dibujar con luces y sombras se necesita adquirir práctica y perfeccionar la capacidad de ver y dibujar los efectos de la luz en las formas tridimensionales. Podemos recurrir a otros elementos como el pincel, la tinta china o al color, que puede ser utilizado para dar estas sensaciones.

"El budismo zen decía que la vida del zen comienza con la experiencia del zatori. El zatori se puede definir como una mirada intuitiva hacia adentro, en contradicción con el conocimiento intelectual y lógico". Definiciones aparte, el zatori es el despliegue

de un nuevo mundo, previamente ignorado, que es el mundo fascinante del dibujo con el cual podremos desarrollar nuestra facultad de imaginar, de ver con el ojo de la mente y dibujar cosas que están en nuestra memoria y que expresa nuestro yo interno.



que léxico¹

Otros cuentos

34

EL EQUIPO MATERIALES Y PROCEDIMIENTOS

El lápiz

El lápiz llamado de plomo está hecho en realidad de grafito. A este material se le conocía como plomo negro, de donde surgió la expresión: lápiz de plomo negro, que luego se redujo a lápiz de plomo.

El grafito es un carbono natural, que como el carbón se crea por la presión de la tierra sobre la madera en estado de descomposición de los bosques de poca prehistórica.

El carbón se forma sólo por la presión, pero una combinación de presión y calor hace cristalizar el carbón amorfo en láminas de cristales de grafito. Estos cristales están ligeramente unidos por capas, lo que proporciona al grafito su suavidad. De forma natural el grafito es cristalino, pero desmenuzable, y por lo tanto no puede usarse directamente como medio de dibujo.

Hacia el año 1500 se descubrió en Inglaterra un yacimiento de grafito sólido y se explotó durante los tres siglos siguientes. Se utilizó principalmente en la industria de las armas y en la realización de moldes para balas de cañón.

Historia del lápiz de grafito

La mina de grafito de Cumberland (Inglaterra), era única y este material se vendía a precios muy altos. Se desarrolló un próspero mercado negro.

El grafito sólido resultó tener propiedades excelentes para realizar marcas y señales. Se utilizaba como medio de dibujo, envolviendo trozos de grafito en una piel de oveja.

Los primeros lápices, recubiertos de madera, surgen entre 1600 y finales del siglo XVII. La fabricación del lápiz progresó poco a poco. Se hacían de grafito cortado en láminas finas. Se encajaba una lámina a lo largo de una ranura en un trozo de madera, en el extremo superior de la ranura se hacía una muesca en el grafito y se cortaba, a continuación se pegaba otro trozo de madera sobre el primero, que daba un lápiz de forma cuadrada que se redondeaba puliéndose con un cepillo adecuado.

Napoleón fue el que pidió a los científicos de su poca que emprendieran la búsqueda de una alternativa al grafito sólido. Fue en 1795, cuando Conté descubrió el método de mezclar el grafito amorfo con arcilla, calentando la mezcla a altas temperaturas, consiguió un grafito sólido. Este método es la base de la fabricación de las conocidas minas o lápices de nuestros días.

Tamaño y formas de los lápices

Aunque la mayoría de los lápices tienen una longitud estandar, de 17.5 cms., la forma y el diámetro de la mina y de la cubierta exterior varían. Aparte del tipo plano y rectangular, de carpintero, los lápices suelen ser hexagonales o redondos. Los lápices con una cubierta fina se pueden utilizar para algunos trabajos especiales, pero trabajos de cierta duración resultan incómodos porque terminan cansando la mano.

El lápiz hexagonal

Se ajusta firmemente en la mano con el dedo índice en una de las caras, y el pulgar y el dedo corazón en las otras dos caras, de esta forma se consigue una sujeción adecuada para escribir o realizar trabajos de líneas muy precisas.

El lápiz redondo

Es muy apropiado porque se le puede girar parcialmente en cual quier posición, mientras que el tipo hexagonal sólo permite un giro de 60 grados.

Los lápices de colores o los lápices blandos de grafito son los que tienen minas más anchas, como de 4 milímetros, porque en estos tipos de lápices los bordes de la mina son tan importantes como la punta.

En un lápiz de grafito estandar, que se mantenga afilado y se utilice para escribir o dibujar, se usa probablemente sólo de un 5 o un 10% de la mina, por lo tanto es preferible que tengan lamina más fina.

(1) Smith, Ray., *Manual del Artista*, -A. V. 10-

Efectos uniformes

Cuando se sombrea zonas amplias con un tono uniforme utilizada la sombra plana que se forma a los lados de la mina del lápiz, se mantiene una presión constante y se obtiene un sombreado uniforme. Si se gira el lápiz de manera que el borde de la parte plana, una superficie bastante menor, esté en contacto con el papel se producirá una raya. En la práctica no se debe girar el lápiz en los dedos mientras se está realizando un sombreado constante. Por esta razón se pueden tener problemas en conseguir tonos continuos.

Sujeción del lápiz redondos y hexagonales

El lápiz hexagonal se suele mantener en la misma posición en la mano, el lápiz redondo se puede girar para usar todo el contorno de la mina.

Soportes para dibujar a lápiz

El papel blanco o color crema es el soporte habitual para realizar dibujos a lápiz, aunque también se pueden utilizar otros papeles de colores claros. Algunos artistas realizan a lápiz los dibujos preparatorios para pintar sobre tableros o lienzos. La película de poliéster mate para hacer esbozos es un soporte relativamente nuevo que tiene una superficie especialmente receptiva al grafito.

Para dibujos permanentes o en papel blanco, es conveniente utilizar un papel que no sea ácido, hecho con un 100% de trapo. Incluso el papel Kartridge, de alta calidad, se amarillea con el tiempo. Si no se borran las marcas de grafito, son en sí mismas permanentes.

Gomas de borrar

Una de las características del dibujo a lápiz que más valoran los artistas, es que las marcas se pueden borrar fácilmente y volver se a dibujar. En el mercado existe un gran número de gomas de borrar, entre las que se incluyen: la goma de borrar convencional, la goma de pan, la goma de arte, y probablemente más útiles que ningún otro tipo, los nuevos

borradores de plástico vinil. Las blancas se utilizan para el dibujo a lápiz y son muy eficaces, tienen una textura firme, pero no levantan la superficie del papel, se pueden cortar en pedazos fácilmente para realizar trabajos de precisión.

El lápiz y la línea

El lápiz es permanente y resulta más manejable que otros materiales para dibujar. El artista puede tener un control muy preciso de la línea lápiz porque la puede borrar y volver a dibujar, puede tener una calidad suave o aterciopelada o una marcada dureza. Por un lado, ofrece una gran sutileza y delicadeza, y por otro, una gran fuerza y vigor. El lápiz es un medio económico, eficaz y limpio.

Control de línea

La elección del lápiz es un aspecto muy importante para determinar la calidad de la línea. Para dibujos rápidos, a pequeña escala, tipo boceto, es muy apropiado utilizar un lápiz afilado, duro o medio, esto es: lápiz H, HB o B. Por el contrario, un lápiz de la gama blanda, de 3B a 7B, produce una línea profunda, más densa y aterciopelada. Cualquiera que sea el lápiz utilizado, la línea de grafito puede variar mucho de tono, y ofrece una calidez y un atractivo difíciles de encontrar en otros medios.

Técnicas tonales a lápiz

Hay varios métodos para conseguir la diferencia de tonalidades en el dibujo a lápiz. Estas técnicas varían de la textura del soporte.

Los tres métodos más conocidos y efectivos son: el sombreado cruzado, el sombreado y el sombreado y frotado. Otros métodos de líneas para conseguir tonos, consisten en realizar líneas paralelas, muy juntas unas a otras, siguiendo los contornos de la imagen.

Sombreado de tipo cruzado: implica el trazado de líneas en dos o más direcciones diferentes, cuanto más rugosa es la superficie más se puede romper la regularidad de los trazos cruzados.

La precisión de las marcas sólo se mantienen en el papel liso, la calidad del trazo depende, por lo tanto, del tipo de superficie. Las superficies rugosas producen un sombreado cruzado menos mecánico, de modo que parece que las marcas se adaptan perfectamente a la superficie.

Sombreado: es el método más simple para reproducir efectos de tonos, se basa en el movimiento natural de la mano o la muñeca, de forma que el codo actúa como eje sobre el tablero del dibujo. Se pueden utilizar diferentes superficies. Sobre el papel rugoso el grano del papel produce zonas uniformes de tonos medios, ya que el grafito se adhiere a las protuberancias y las zonas dentadas se quedan en blanco. El lápiz de punta plana aplicado sobre el papel liso, crean rápidamente una zona de tono uniforme, sin dejar las marcas de la punta de la mina que dejan la barra de grafito en portaminas.

Sombreado y frotado: una vez conseguidas las líneas apretadas del sombreado en una dirección, podemos fundirlas o suavizarlas utilizando los dedos, un difumino o un borrador. Las zonas dentadas del papel rugoso que se habían quedado blancas se cubren de un suave tono gris pálido, en general cuanto más fina es la mina más suave es el tono. Hay que observar especialmente las diferencias que hay entre las barras de grafitos y las conocidas porta-minas.

Dibujos a lápiz de alta resolución

Los dibujos a lápiz pueden alcanzar un acabado perfecto, gracias a la facilidad con que el lápiz de grafito cubre la gama tonal. Cuando se trata de imágenes que queremos tengan valor por sí mismas, modificamos sutilmente el tono y la forma en la superficie del papel, en lugar de los trazos extremadamente expresivos que ponen de manifiesto la expresión personal del artista.

La dificultad de crear un trabajo de este tipo, que requiere tiempo, radica en la capacidad de mantener la inmediatez y la frescura. También puede resultar delicado retocar algunas partes del dibujo sin manchar las que ya están acabadas. Una solución puede ser realizar el trabajo por

partes o simplemente cubrir con un papel las partes acabadas y apoyar sobre la mano el brazo con el que se este dibujando.

Dibujo a lápiz con lavado de color

Un dibujo a lápiz puede servir como una especie de grisaya o pintura base monocromática sobre la que se aplica acuarela transparente o pinturas acrílicas para darle color. Trabajar de esta forma es como colorear a tinta una fotografía en blanco y negro, consiguiendo un efecto de época.

En la pintura base tipo grisaya, los tonos son normalmente más claros que en el resultado final, para que los pigmentos oscuros y transparentes tengan una profundidad real en las sombras.

La goma de borrar

El trabajo con una goma de borrar se combina con el dibujo a lápiz. Las gomas de borrar pueden servir también como instrumentos de dibujo en sí mismas, como medio para trabajar la calidad de la línea y el tono, o sobre una parte del papel que tenga un tono continuo. Una vez extendido el tono se perfila la figura con la goma de borrar y se marcan las zonas de luz frotando con fuerza. Al pasar suavemente el borrador por encima del tono, este se difumina ligeramente, utilizando con cuidado este efecto se pueden sugerir los tonos medios y oscuros.

Las gamas de minas de grafito

Mucha gente acostumbra sólo un lápiz, como el 2B o el 4B, para dibujar, sin explotar las posibilidades de usar una gama de grados en un mismo dibujo. La marca fina, pronunciada y clara de un 2H, junto a la negra y densa del 6B, puede ser un contraste muy atractivo.

El lápiz universal

El lápiz de cera universal, conocido con diversos nombres comerciales, se creó para realizar marcas en las superficies de plástico, porcelana,

metal o cristal. Pero el lápiz universal es también un instrumento de dibujo, eficaz y original que se puede aplicar sobre el papel.

A este lápiz la cera le proporciona un toque terso, casi pegajoso al utilizarlo sobre el papel y puede servir para realizar tonos suaves y pálidos. Tiene un efecto parecido al del pastel al óleo y puede servir para conseguir la tersura y la homogeneidad propia de este medio.

La línea del lápiz universal

La línea fuerte y gruesa es la característica del lápiz universal. Las marcas una vez realizadas son permanentes y no se pueden borrar, por lo tanto, los dibujos se llevan a cabo directamente sin efectuar cambios.

Con este lápiz se pueden crear formas imprecisas de manera experimental mediante líneas más fragmentadas.

Boceto rápido

El lápiz universal es un medio ideal para dibujar directamente y con rapidez.

Tonalidades con el lápiz universal

Mediante el sombreado progresivo se pueden obtener efectos tonales suavemente fundidos, pero hay que tomar en cuenta que en este caso es preciso frotar con más fuerza y el dibujo se puede manchar. La mayoría de los artistas prefieren basarse en el grano de papel para conseguir efectos de tonos medios.

El sombreado suave produce una gama de tonos muy lograda, simplemente rozando el papel con el lápiz. Con esta técnica, empujando el lápiz hacia arriba con el dedo del corazón para impedir que se produzca un tono demasiado oscuro antes de tiempo. A medida que se gasta el lápiz y los dedos quedan más cerca de la punta, la cera se pone más cálida y se hace más pegajosa, más densa y más difícil de controlar para efectuar tonos claros.

El lápiz universal con papel de medio tono

Al utilizar un lápiz universal blanco y otro negro sobre un fondo de tono medio se puede acentuar una gama tonal. El blanco proporciona los puntos de luz y el negro los tonos oscuros. Los efectos de medios tonos se consiguen trazando líneas blancas y negras sobre el tono medio que ya tiene el papel.

Los lápices de colores

En el pasado los artistas desconfiaron, justificadamente, de los lápices de colores que les ofrecían los fabricantes porque muchas veces no cumplían los niveles de resistencia a la luz que requerían. Pero, ahora, en los lápices de más prestigio se pueden identificar los pigmentos empleados para su fabricación. Con su resistencia a la luz en toda su intensidad, o reducidos, la mayoría de los lápices de colores se reducen con blanco.

Así se puede elegir sólo aquellos lápices que están dentro de la categoría del 7 al 8, según la escala de Blue Wool.

En la actualidad, la posibilidad de elección ha aumentado considerablemente con la introducción de los lápices de colores solubles en agua y los solubles en trementina. Esto supone el consiguiente aumento de las posibles manipulaciones y técnicas. El medio es tan rico y versátil que resulta lamentable que algunos fabricantes sacrifiquen todavía la permanencia por la brillantez en algunas partes del espectro de color. Estos se fabrican de la misma forma que los del grafito, salvo que las minas no se calientan en un horno, sino que la mezcla comprende el pigmento o relleno que puede ser tiza, talco o caolín y un material aglutinante, normalmente una goma de celulosa, como la metilcelulosa de hidroxipropilo.

Se aplican reglas muy estrictas en la fabricación de lápices que los niños pueden chupar o morder, no se pueden utilizar pigmentos que contengan partículas de metales pesados solubles, esto descarta los plomos y los cadmios, incluso los pigmentos terrosos que pueden contener metales pesados tóxicos.

En general, para los colores de tierra se utilizan los óxidos de hierro, resistentes a la luz; y para los verdes y azules, pigmentos orgánicos sintéticos permanentes más recientes, como el azul y el verde de fétalocianina.

Los fabricantes han elegido rojos y morados menos resistentes a la luz, que a pesar de su apariencia brillante en la caja, resultan efímeros, especialmente en los tintes. Se recomienda que utilicen crayones con toda la fuerza del pigmento, hay que ser precavidos con los rojos y morados, a no ser que se este seguro de la pigmentación que se utilizó.

Los efectos de los lápices de colores

Con lápices de colores se pueden obtener efectos diferentes. Al utilizarlos sin disolventes se caracterizan por una cierta suavidad que proviene del efecto del grano del papel, incluso en los papeles HP los lápices dejan una malla de pequeña hendidura blanca que el pigmento no puede cubrir.

Los disolventes

El uso adecuado de agua o trementina, dependiendo del lápiz, puede permitir que se cubran las partes blancas que quedan en el papel con la típica apariencia de acuarela al mismo tiempo que se mantiene el sombreado.

Elección del soporte

Los lápices de colores son particularmente sensibles a la naturaleza de la superficie de los papeles, las marcas sobre el papel prensado en frío no son muy distintas a las realizadas sobre papel suave HP. Para conseguir permanencia, el mejor papel es el blanco, bien aprestado, hecho con un 100% de trapo y la superficie HP permite las manipulaciones más delicadas.

Los lápices de colores

Pueden producir una amplia gama de efectos, desde la realización de bocetos, en tonos suaves, a la de trabajo de alta resolución.

Los lápices de colores solubles en agua

Una imagen dibujada y pintada es bastante agradable, con los lápices solubles en agua se consiguen rápidamente.

El efecto de los lápices solubles en agua, al utilizarlos en seco, es un poco más suave que el de los lápices normales. Para obtener la apariencia de acuarela es preciso pintar sobre el trabajo a lápiz utilizando un pincel de marta húmedo o muy mojado, dependiendo del efeto que se persiga.

La mejor técnica es pintar sobre las marcas, de esta forma los colores no se mezclan demasiado ni se emborronan.

Por supuesto, la apariencia del lápiz de color en seco se modifica, pero se sustituye por algo que resulta igualmente interesante, en especial el papel texturado. Si el pincel está demasiado mojado el color puede desaparecer completamente, y si se trabaja excesivamente la superficie, el efecto óptico quedará destruido.

Tonos homogeneos con lápices de colores

Trabajar zonas de tono homogéneo puede ser un proceso largo, ya que la técnica implica depositar el color gradualmente sobre el papel. Se pueden aplicar dos colores mediante un sombreado diagonal paralelo, un azul y un azul verde para conseguir un tono suavemente degradado. Es importante no ejercer presión sobre el lápiz, sino intensificar el sombreado de forma gradual, girando constantemente el lápiz entre los dedos para conseguir el lado mejor para sombrear y utilizar la punta por la parte más gastada o por la más afilada, según se necesite.

Trabajar de esta forma con dos colores, proporciona una calidad del dibujo que no tendría si fuera monocromático, se consigue una profundidad y riqueza de textura. La profundidad del tono y del color llevan al dibujo más allá de los tonos pastel que a menudo se asocian con el dibujo de lápices de colores.

Las zonas blancas

Para que permanezcan blancas algunas zonas sin marcas de lápiz, todavía no se ha inventado un equivalente al fluido de enmascarar. Resulta prácticamente imposible eliminar las marcas con una goma; sin embargo se puede coordinar la mano y el ojo a la hora de sombrear rápidamente, deteniendo el crayón justo en el borde de la zona que se desea dejar en blanco.

Veladuras sobre un dibujo preliminar monocromo

Esta técnica es muy eficaz con lápices de colores, consiste en dibujar una imagen, utilizando sólo un color, y después trabajar encima con otro color.

En el dibujo se puede utilizar, por ejemplo, color amarillo, sobre el dibujo base en azul, lo que produce una gama de verdes. Se pueden superponer tantos colores como se desee, teniendo cuidado de que el dibujo base no tenga un sombreado tan denso que ya no admita ningún otro color superpuesto.

Dibujo de alta resolución

El dibujo con lápices de colores sugiere un estilo de trabajo suave, tipo boceto, y son muchos los ejemplos de excelente calidad. Sin embargo, también pueden realizarse representaciones figurativas con una gama tonal completa, incluso se puede lograr de forma bastante acertada el efecto de objetos metálicos. Para conseguir terminaciones precisas y detalles muy meticulosos se utilizan técnicas como la de sombrear hasta el borde de una regla.

Para las terminaciones que sean curvadas se usa como tope una lámina fina, como de aluminio flexible. También es importante mantener afiladas las puntas de los lápices.

Pasteles blandos

Aunque ya en el siglo XV y XVI se utilizaban pigmentos para dibujar con color, es hasta el siglo XVIII cuando se establece el arte de pintar al pastel.

39

Los retratos y dibujos de Carriera adquirieron reconocimiento y al poco tiempo artistas como Dela-Tour y Jean Batiste Chardin, comenzaron a explotar las posibilidades del medio. Edgar Degas sigue siendo el pintor de pasteles más famosos. Además de realizar obras con barras de pigmento seco puro, obtuvo aciertos experimentando con la mezcla de medios.

La pintura al pastel constituye la superficie más vulnerable de todas las superficies pintadas o dibujadas, aunque su apariencia polvorienta es su característica principal.

Es necesario proteger la pintura al pastel tan pronto como se concluya el trabajo si se desea que éste perdure.

Pasteles comerciales

Los pasteles blandos son crayones secos hechos de pigmento en polvo ligeramente aglutinado, con goma o de tragacanto o metil celulosa, normalmente contienen un conservante y algunas veces también un fungicida. Existe una amplia variedad: duros, medios y blandos.

Los lápices de pastel recubiertos de madera son un poco más duros que las barras tradicionales, también se pueden preparar de forma casera.

Pigmentos y colores

Teniendo en cuenta que el arte de la pintura al pastel reside en gran parte en la precisión de los tonos de los colores, cuanto mayor sea la variedad de tonalidades en una caja de pastel, mejor será el resultado. Un fabricante francés ofrece 556 tonalidades en las gamas de pasteles artísticos realizados a mano, pero puede ser suficiente con una serie de 50 a 100 tonalidades.

Los fabricantes de colores de más prestigio especifican los pigmentos utilizados para la creación de los colores, así sabemos que estamos utilizando un pigmento permanente o no.

En otros casos no se indica la naturaleza o permanencia de los pigmentos. Dentro de una gama establecida los pasteles varían también

en cuanto al grado de dureza, desde el muy débil, sombra natural, al fuerte rojo de alizarina.

Diferentes formas de los pasteles blandos

Hay barras redondas, cuadradas y lápices de pastel recubiertos de madera.

Cómo fijar los pasteles

En una obra al pastel en la que se haya dibujado, sólo con soplar es suficiente para que se caiga gran parte del color, por lo tanto los fijadores son muy útiles. Los fijadores modernos son soluciones de resina de acetato de polivinilo en alcohol desnaturalizado. Estos nuevos fijadores son tan eficaces como los antiguos que se basaban en goma laca, aunque se dice que el tipo de caseína, amoniaco y alcohol no saturan los colores de los pasteles.

Cualquier fijador altera la apariencia de la pintura. Con un fijador como éste, la resina cubre la superficie o el pigmento lo absorbe, cambiando su índice de refracción y dando un aspecto más oscuro y transparente, algunos pigmentos cambian más que otros.

Sin embargo, si la pintura al pastel es enmarcada bajo un cristal y sellada dentro del marco, no hay ninguna razón para que pierda permanencia. Se debe limpiar con un trapo húmedo el cristal de la obra enmarcada, un trapo seco puede originar electricidad estática que atraiga la partícula del pigmento a la parte interna del cristal.

Fondos y soportes

El pastel se puede aplicar bien sobre papeles aprestados hechos de trapos, papeles de acuarela con un PH neutro o de dibujo, también se adhiere fácilmente a las superficies asperas, a las del papel tipo NO; y se puede utilizar sobre papel HP, pero no se fija bien a superficies pulidas como la del papel couché, siempre que el papel tenga algo de diente el pastel se mantendrá de forma permanente.

Los pasteles se pueden utilizar sobre cualquier superficie que tenga algo de aspereza y la propiedad de retener el pigmento, entre estas superficies se incluyen los tableros o cartones cubiertos con una muselina, impresos posteriormente.

Fondos de colores

Aunque los papeles hechos de trapo para pintar a la acuarela son generalmente blancos, un lavado de color de acuarela, pintura de pasta, de celulosa o apresto, pintura acrílica fina o incluso de tinta resistente a la luz, proporciona a los pastelistas el tipo de papel que prefieren.

Hay también papeles de colores para pintar al pastel, en una serie de tonos claros, especialmente en crema, pasando por el ocre o mate hasta el marrón, azul y grises verdes, el que va del gris pálido al negro. Entre las marcas opacas que dejan los pasteles, los fondos de color ofrecen una base de tonos cálidos o fríos.

Los aprestos para el papel que se utilizan en el pastel

La cantidad y el tipo de apresto que se utiliza en los papeles de trapo, varían de una marca a otra. Algunos están bien aprestados, lo que proporciona a la superficie una aspereza que retiene el pastel.

La fibra del papel se debilita a medida que se aplica el pastel, y el papel se puede levantar mientras se está dibujando. Sin embargo esto no ocurre con el papel comercial hecho expresamente para pasteles. En el papel de trapo el problema se puede solucionar aplicando una capa extra de apresto de cola.

Papeles aterciopelados

Los papeles brillosos o aterciopelados son hojas finas de papel recubierto con tela triturada que les da un aspecto de terciopelo. Existe una gran variedad de colores, aunque es difícil establecer la resistencia a la luz de sus colores y la permanencia de su estructura, es una superficie muy adecuada para el pastel. Permite la realización de líneas suaves y

aterciopeladas o la elaboración de tonos delicados y uniformes. En la mayoría de los papeles es necesario extender el pastel y frotarlo para dar un tono global, pero con este tipo parece como si la propia tersura del papel flotara el pastel una vez extendido.

Conservación de dibujos al pastel

Los pasteles deben conservarse siempre en lugares secos para impedir que se enmohezcan; enmarcarlos sobre un cartón absorbente que este impregnado con una solución desinfectante de timol al 25% y colocar entre el cartón y la pintura una hoja de papel encerado.

Los pasteles aglutinados por celulosa no están tan expuestos al moho como los que están hechos con gomas naturales.

Papeles para trabajar con pasteles blandos

Papel de ingres, papel canson, papel dibujo puro de trapos, papel de lija fino, papel brillante aterciopelado.

Textura de un papel

Cuando se colorea un papel o se imprime por segunda vez, se le puede dar un diente adicional espolvoreando sobre la superficie mojada un pigmento inerte, como el polvo de piedra pómez o de mármol, el resultado es como un papel fino de lija que retiene bien el pigmento, produciendo los colores ricos y vibrantes. Otra alternativa es adquirir pliegos grandes de papel de lija fino. Estos papeles tienen una textura uniforme y se puede pintar sobre ellos con colores gouche o acrílicos, antes de realizar el dibujo, consiguiendo así una alternativa al papel de color de papel amarillo, gris pálido.

Los pasteles blandos

El pastel tiene una calidad especialmente blanda y mate. Al aplicar una barra de pastel sobre el papel o cualquier otro soporte que tenga algo de diente, el pigmento se desmenuza incrustándose entre las fibras del

papel o del revestimiento de la superficie. Es inevitable que cierta cantidad del polvo del pigmento se que de en la atmósfera, en el suelo, en las manos y la ropa, por eso es importante elegir pigmentos para los pasteles que no sean tóxicos.

Efectos de línea y tono

La pintura pastel implica la fusión suave de tonos y colores, mezclándolos sobre el soporte con los dedos, difuminos o pinceles, ejerciendo una presión difuminadora de forma enérgica y se consiguen los puntos de luz o se fusionan los colores, variando la presión al sujetar la barra se puede lograr que el pigmento se adhiera a la superficie del papel.

Efectos de color

Sombreado primero con un color y luego con otro, y frotando con un difumino, se consigue la mezcla de los dos colores. Esta es una técnica habitual en la utilización de los pasteles que resulta adecuada cuando se trata de apagar o reducir la clave cromática de un color puro. Para crear la transición entre dos colores o tonos diferentes, se debe intentar el efecto de un sombreado lineal en el que se vayan entrelazando trazos de los dos colores para dar la impresión de que se funden.

Los efectos de color se consiguen mediante el sombreado cruzado, sobre fondos difuminados previamente.

Degas

Degas fue el maestro en el arte de realizar trazos vigorosos de pastel sobre un fondo de pastel difuminado, sus dibujos de mujeres lavándose o peinándose contienen todas las técnicas características de la yuxtaposición y superposición, con mucho efecto de difuminado y gran cantidad de adornos curvilíneos.

En las partes inferiores de sus cuadros aparecen adornos brillantes de viridiana sobre naranja-morado, y la piel de sus personajes es siempre de un suave color rosa-verdoso, cubierto con pronunciados trazos rosas

y blancos. Las zonas sombreadas, difuminadas tienen por encima rayas con tonos más claros.

Técnicas tonales

El pastel se ha utilizado particularmente para realizar retratos pues proporciona suavidad e inmediatez al aplicarlo a otros recursos. En los retratos convencionales se utilizan fondos de papel verdes y azules, para contrastar con los pasteles de colores cálidos o pálidos. Los contrastes se resaltan por la coloración que combina con los soportes en los que se realiza.

Pasteles al óleo

Los pasteles al óleo están hechos de pigmento, ceras de hidrocarburo y grasa animal. En un sentido son más parecidos a los crayones de cera que a los pasteles blandos. Las mejores marcas contienen más pigmento y son más flexibles que los crayones de cera.

Sin embargo su maleabilidad cambia con la temperatura y cualquiera que haya trabajado con los restos de una barra de pastel al óleo conoce su tendencia a convertirse en una masa pegajosa entre las manos calientes. Con el calor resulta más difícil manejarlos y depositan más color sobre la superficie de dibujo que cuando la barra esta fría. Al estar compuesto, sobre todo de cera, durante el proceso de secado los pasteles al óleo no sufren ninguno de los cambios que afectan a los medios como la pintura al óleo, la apariencia del material permanece inalterada a menos que se froten con alcohol blanco que lo disuelve, o que se exponga a temperaturas muy altas que lo derritan.

Las superficies de los pasteles al óleo se manipulan de varias formas, tales como los efectos texturados o de raspado, mediante los cuales los colores se superponen y se raspan para crear imágenes.

Mediante el sombreado suave se pueden conseguir interesantes combinaciones de color, puliendo el color, frotándolo con la uña de un dedo adquiere una apariencia más saturada. Combinándolo con acuarela

o pinturas acrílicas se aplica la técnica de resistencia a la cera. Para los efectos más suaves se pueden utilizar trementinas.

Alcohol blanco o trementina

Los pasteles al óleo, aunque densos y viscosos, son solubles en alcohol blanco o trementina. Esto significa que se puede conseguir que resulten menos densos, para crear efectos aguados y poderlos manejar mejor sobre los papeles más consistentes.

La utilización de la trementina resulta útil para representar la perspectiva area o la sensación de distancia. Si se dibujan cielos en el horizonte y las partes de tierra más alejadas, con un efecto aguado y sutil, creando la masa de tierra con un pastel más espeso.

Hay que mojar el papel con alcohol blanco, después dibujar sobre la superficie húmeda con los pasteles al óleo. También se puede dibujar sobre los pasteles al óleo sobre el papel seco; luego suavizarlos y aclararlos con un trozo de algodón limpio empapado en alcohol blanco.

Técnica de raspado

Esta técnica funciona bien en una superficie de papel lisa. Con siste en extender un color uniforme de tono claro y brillante, sobre todo en las zonas en que se vaya a dibujar, se aplica negro por encima, se raspa luego sobre la capa negra para que aparezca el color de abajo. Se puede conseguir gran variedad de efectos, desde la realización de adornos con formas geométricas, hasta el levantamiento del tono en grandes zonas con un raspador de punta ancha. La superficie es flexible y resulta fácil trabajar sobre ella.

El dibujo de línea

Se puede combinar con la realización previa de un dibujo de línea en negro, encima del dibujo se extiende el pastel al óleo más claro y luego se superpone el negro, al raspar la superficie vuel ve a salir el dibujo de líneas sobre un fondo de color.

Raspado sobre papel áspero

En un papel texturado las capas de pastel al óleo ocultan los colores de abajo. A medida que se extienden más capas, los surcos entre los granos de papel se van rellenando de color. Al raspar la superficie con una cuchilla las capas de colores superpuestas penetran en los surcos que rodean a los granos de papel, mientras que éstos vuelven a aparecer en la primera capa de color. Aparece una textura jaspeada. Se puede utilizar esta técnica para conseguir buenos efectos en combinación con acuarelas o acrílicos.

Combinaciones de pastel al óleo y acuarela

Mediante el principio de resistencia a la cera los pasteles al óleo se pueden utilizar junto con acuarela para conseguir una textura de fondo para una zona de tono o color sobre papel rugoso. Las acuarelas sólo cubren la zona de papel que no tengan pastel, también puede utilizarse pintura acrílica, el color de los papeles al óleo puede producir un contraste con el de la acuarela o alcanzar un tono más claro o más oscuro de color similar, también puede servir de base para el modelado tonal de las formas.

Pastel al óleo y pintura acrílica

Una capa de pintura acrílica puede servir para sacar más provecho de los pasteles al óleo. Por ejemplo sobre un fondo rugoso se puede extender un pastel al óleo de color claro y después cubrir lo con una pintura acrílica oscura con una consistencia doblemente cremosa. Después se puede raspar sobre la pintura acrílica húmeda para crear una imagen.

Una superficie acrílica extendida sobre una película de pastel al óleo es inestable, pero si se usa un papel rugoso, la pintura acrílica amarra entre los dientes del papel que no se ha retenido el pastel al óleo, cuando el trabajo se termine hay que dibujar con mucho cuidado.

Para un acabado más sofisticado en el dibujo del pastel al óleo, se puede utilizar la técnica de resistencia a la cera, prestando especial atención a los tonos medios y claros y a las zonas de luz. La imagen

entera se cubre con pintura acrílica oscura, después se raspa el dibujo mediante trazos verticales descendentes. Cada trazo de raspado debe superponerse sobre el anterior. La imagen del pastel al óleo vuelve a salir con gran resolución y la pintura acrílica actúa como fondo de tonalidad oscura. Se trata de una técnica versátil con muchas variaciones y supone una forma rápida de crear dibujos con una gama tonal completa.

Tizas y crayones conté

Existe una larga tradición en el uso de las tizas o pasteles blancos y negros sobre papel gris o de otros colores de tonos medios. Es una forma económica de trabajar. Permite la expresión de tonos semiclaros con un crayón blanco y tonos semiobscuros con un crayón negro, dejando el fondo para los tonos intermedios. En muchos aspectos es una técnica paralela a los métodos pictóricos monocromáticos.

A lo largo de toda la historia del arte se ha venido utilizando la técnica del blanco y negro. Tintoretto la utilizó en sus estudios sobre figuras que se caracterizan por el dominio de los volúmenes, sirviéndose de la tiza blanca para marcar los puntos de luz.

Van Dyck hace dibujos de figuras más refinadas en la que los con tornos tienen una soltura muy nítida y las sombras definen la forma con gran delicadeza de toque.

Los crayones rojos y negros son también tradicionales y se ha extendido su uso para paisajes, dibujos y estudios de figuras.

Colores tradicionales

Los ocre rojos o los rojos de óxido de hierro se han utilizado con frecuencia como colores permanentes y naturales. Los "sinopie", o dibujos preparativos para los frescos, reciben su nombre del pigmento de óxido de hierro conocido como sinopia, que se utilizaba con esa finalidad.

Cuando se utiliza para dibujar este color rico y cálido tiene una calidad muy agradable, es muy habitual el uso de las tizas rojas o los crayones Conté.

El término sanguina designa el color entre el marrón y rojo de la terracota. Otros crayones del mismo tipo son el sepia, marrón cálido y el bistre, marrón frío. Reciben su nombre de los pigmentos marrones que se obtienen de las bolsas de tintas de los calamares o las sepias, el sepia, o del hollín de la madera de haya quemada. Actualmente se fabrican crayones con estos nombres y con pigmentos más resistentes a la luz.

Dibujo en tres colores

Esta técnica de usar tres colores de tizas o crayones conté, sanguina, negro y blanco, para conseguir imágenes que parezcan realizadas a todo color. Esta técnica se emplea para el dibujo de retratos. En términos generales la sanguina define el rostro y las facciones. El blanco se emplea para los blancos de luz de la frente, la nariz, los pomulos, la barbilla y el cuello; el negro para el pelo y los detalles alrededor de los ojos y las cejas.

Artistas como Bernini o Francois Le Moine, utilizaron los crayones de esta forma, pero otros como Watteau y Greuze emplearon más el crayón negro para sombrear y definir la cara. Aunque no existen reglas fijas, la combinación de colores parece ser un método satisfactorio. Esta técnica se utiliza también para conseguir algunos efectos en los dibujos de paisaje.

Calidades de la sanguina

El éxito de la sanguina radica en la calidez y suavidad que aporta al dibujo. Para muchos artistas su suavidad y delicadeza resultan apropiadas para el dibujo de desnudos. Con frecuencia se emplea sobre un papel de color hueso y tono cálido. La finura del dibujo se debe al color y la textura de la sanguina.

Técnicas de blanco y negro

La experiencia de dibujar con crayones conté blanco y negro sobre fondos de tonos medios o semi-oscuros demuestra lo práctico y económico que resulta este método de trabajo.

Los crayones blanco y negro no solo sirven para realizar dibujos grandes y expresivos que dan sensación de inmediatez, sino también para trabajos más meticulosos que tengan muchos detalles.

Dibujo suelto en blanco y negro

Este sistema es eficaz para dibujar retratos, especialmente con crayones blancos y negros. El marcado contraste del blanco y el negro realza los efectos del claro-oscuro. Los crayones se pueden usar para delimitar las facciones, precisando mucho las zonas de luz y creando sombras profundas en la cara.

Trabajo sobre papel gris medio

Dibujar sobre papel gris medio ahorra trabajo, se pueden crear las formas y los tonos rápidamente. Se utilizan difuminos para suavizar los pigmentos en las partes en que los tonos se funden con el gris del papel, para separarlo del negro.

Trabajos sobre papeles de tono semi-oscuro

Un papel semi-oscuro sirve de base de tono medio para dibujar en blanco y negro sin necesidad de frotar y mezclar.

El carboncillo

El carboncillo es uno de los materiales de dibujo más antiguos y se consigue quemando madera de sauce, de parra o de otro tipo a altas temperaturas en recipientes herméticos. De esta forma la madera se carboniza pero cada palo queda listo para utilizarlo como medio de dibujo.

Cennino Cennini describió esta técnica de dibujo en el siglo XV. Se ataban palos de sauce formando fardos, se metían en ollas de barro cerradas herméticamente y éstas estaban durante una noche en el horno del panadero local hasta que se ennegrecían.

Cennini, señalaba la importancia del tiempo, si se calienta de masiado se produce un crayón que se parte con el uso. Dos siglos más

tarde, Volpato describió cómo se podían meter los trozos de madera de forma apretada en un tubo de hierro sellado con ascuas calientes. Calentar después el tubo hasta que se pusiera al rojo y sumergirlo luego en agua para enfriarlo.

De los primeros escritos se deduce que el carbón se utilizaba para dibujar imágenes en las pinturas sobre tableros o en los frescos. Hoy en día, aunque se le sigue considerando un método adecuado para esbozar imágenes antes de pintar, el carboncillo se utiliza como medio expresivo por sí sólo.

Para los pintores del renacimiento el carboncillo resultaba muy útil porque podían modificar fácilmente una imagen en la fase de dibujo, borrando con plumas de ave las partes que no fueran de su agrado. Cuando el dibujo estaba concluido se trabajaba sobre él con pincel, pluma o punta de plata, y los restos del carbón se retiraban con un cepillo.

El carboncillo se llegó a manejar con una precisión sorprendente, cada trozo afilado se ataba a un palo, "*de longitud similar a la de la cara*".

Fabricación del carboncillo

Actualmente el sauce para la fabricación del carboncillo artístico se recoge durante los meses de invierno. De la especie más común *Salix Trianda* se obtienen las barras estándar del carbón para dibujar.

La caña del sauce *Trianda*, de aproximadamente dos metros de altura, proporciona la madera para carboncillos gruesos, medios o delgados.

Otra especie, el sauce de mimbre, se cultiva cada dos años y produce barras más gruesas, ideales para trabajos a gran escala.

Una vez cortadas y clasificadas las cañas del sauce, se atan en fajos y se ponen en agua hirviendo durante nueve horas para suavizar la corteza. Después se pelan en una máquina giratoria y se dejan secar al aire libre. Se atan los palos formando fardos, se seccionan en las longitudes estándar y se meten apretadamente en cajas de hierro. Al calentarlos los palos se reducen considerablemente y para terminar de

secarlos se meten a un horno a temperaturas altas. 24 horas más tarde están lo suficientemente fríos como para empaquetarlos.

Carbón comprimido

Está hecho de pigmento negro de humo mezclado con un agente aglutinante y comprimido en barras cuadradas o redondas. También puede tener forma de lápiz.

En comparación con el carbón de sauce es denso, duro y produce tonos negros profundos, ricos y de textura aterciopelada. No sirve como medio para los dibujos preliminares de las pinturas al óleo porque no se puede quitar fácilmente y ennegrecería los colores de la pintura base. Pero sirve como medio de dibujo, inigualable por el rico negro de sus líneas y la suavidad de sus tonos oscuros. También se le puede manipular sobre papel, con los dedos como un difumino.

Carbón de aceite

Este tipo de carboncillo se consigue empapando las barras con un aceite vegetal, como el aceite de linaza. Los carboncillos se colocan verticalmente en un recipiente que se llena con aceite y se cierra herméticamente. 24 horas es suficiente. Una vez fuera del recipiente se les deja escurrir y se envuelve cada uno por separado en un papel de estaño o en una película de plástico de uso casero, retorciendo los extremos para evitar que entre aire y se sequen demasiado rápidamente. No se debe tardar mucho en utilizar los carboncillos de aceite porque se secan en poco tiempo.

Fijadores para el carboncillo

Antiguamente, los fijadores para el carbón eran soluciones de goma laca, almácija o celofonía, diluidas en alcohol. Ahora los fijadores modernos que se venden en lacas pasteurizadas son soluciones de acetato de polivinilo, diluido en un disolvente de vaporización rápida. Son útiles para la realización de trabajos pequeños. Para gran escala, como los

murales, las lacas resultan demasiado caras y el producto no proporciona la seguridad necesaria.

Emulsión acrílica

Como alternativa se pueden aplicar dos o tres capas de emulsión acrílica con una pistola de pulverizar y así se consigue una superficie sellada. Es conveniente secar la emulsión antes de pulverizar una nueva capa. Antes de aplicarla se debe diluir la emulsión en un 10% de agua.

Se puede también utilizar una emulsión PBA, pero con el tiempo tiende a amarillarse.

Soportes para dibujos de carboncillo

La mayoría de los papeles de buena calidad son soportes apropiados para los dibujos al carbón, pero los mejores son los más suaves y granulados porque retienen más el carbón. Los papeles poco ácidos hechos de trapo ofrecen más permanencia. Los papeles pulidos que sirven para el trabajo de ilustración resultan demasiado lisos para el carboncillo.

Técnicas de línea al carboncillo

El carboncillo es un medio rápido y directo, además es uno de los más espontáneos porque por su naturaleza permite la realización de trazos amplios y poco meticulosos.

El carbón da una calidad de línea suave o fuerte, insuperable por su expresividad y flexibilidad y refleja más que ningún otro medio la seguridad y la fluidez, el cuidado y la indecisión, la fuerza o la timidez de la intención del artista.

Las barras extragruesas de carboncillo se fabrican especialmente para el uso industrial. Pero se pueden usar también para dibujos de gran tamaño, cuando se necesitan trazar líneas gruesas.

La expresividad del carboncillo es particularmente apropiada para la realización de trabajos en gran escala, sobre todo teniendo en cuenta que hoy en día la fijación apenas supone un problema.

El carboncillo sujeto por una caña

El uso del carboncillo, en la forma en que lo hacían los pintores del renacimiento, da una nueva perspectiva al dibujo. El trozo de carboncillo sujetado al extremo por una caña queda tan lejos que parece como si el dibujo se hiciera solo.

Se consiguen trazos suaves, indecisos, que aunque resultan inconsistentes y vaporosos se pueden combinar para crear una imagen con un fuerte sentido de la forma como en los estudios en donde hay detalles.

Este método se puede emplear para dibujar paredes o techos o sobre el papel de lienzo extendido en el suelo.

Técnicas tonales a carboncillo

Con el carboncillo se pueden conseguir efectos tonales sutiles. Se puede usar también sobre papel fino extendido, sobre una madera granulada, o sobre el papel de lija, método para frotar. Se pueden conseguir otros efectos de texturas, las graduaciones tonales uniformes se pueden obtener al suavizar o alterar las líneas o tonos a carboncillo con los dedos o con un difumino; los puntos de luz se pueden marcar con un borrador, ante todo con goma de pan o de vinilo. El carbón comprimido es ideal para dar tonos, se puede usar como un difumino, como medio de dibujo poniendole polvo de carbón comprimido en la punta.

Las texturas del papel

Las barras delgadas de carbón de sauce, aplicadas con movimientos cortos y circulares sobre un papel de grano crean un efecto de semitono uniforme. Es una forma bastante eficaz de cubrir una zona más o menos grande, mucho más rápida que con pintura o lápiz. Para los retoques finales debe apoyarse la mano en un tiento en el mango de un pincel para no tocar el dibujo.

En papeles algo más suaves se pueden dar los tonos mediante frotado, pero es preciso asegurarse de que el papel tenga el suficiente grano para detener el polvo del carbón en sus intersticios. Los puntos

de luz se marcan con un borrador, que sirve también para ordenar el dibujo. En contraste con el uso del grano del papel para conseguir los tonos se pueden obtener graduaciones tonales perfectamente homogéneas, frotando con los dedos después de dibujar o sombrear con el carboncillo.

Cómo usar un difumino

Se puede usar un difumino o un tortillón con papel fieltro o cuero enrollado. Los difuminos sirven para esparcir el carbón y crear tonos graduales o mezclados. También se pueden emplear como instrumentos de dibujo, se pasa el extremo del difumino por la barra de carbón comprimido para que se impregne del pigmento negro y después se extiende sobre el papel. Para los tonos más claros el difumino debe tener muy poco pigmento.

Punta de plata

La punta de plata es la técnica de dibujar con un hilo de plata sujeto a una portaminas o a otro soporte sobre papel o tablero. Este medio tiene una suave y delicada claridad, única entre los medios de dibujo. La punta de plata es fácil de conseguir y requiere poca preparación.

Un dibujo a punta de plata recién hecho tiene un color entre gris y azul, con el tiempo la plata se oscurece y se vuelve marrón. Este efecto de destlustramiento da a los dibujos a punta de plata su apariencia característica. La línea es permanente, no necesita fijativos y la luz no le afecta, además el dibujo con este medio tiene un tacto aterciopelado pero resistente, que lo diferencia del dibujo a grafito.

El dibujo a punta de plata se asemeja a una forma de pintar, las líneas no se pueden borrar y añaden un efecto acumulativo al conjunto.

Soportes para la punta de plata

Existe un papel con una superficie especial para la punta de plata que no suele ser permanente. Es mejor realizar uno mismo la superficie extendiendo una capa de gouache blanco sobre el papel. Se pueden conseguir fondos delicadamente coloreados, rebajando el gouache. El

tipo de soporte proporciona al dibujo un fondo determinado o dan una superficie que tendrán los puntos blancos de luz pintados.

Pueden emplearse otros revestimientos, incluyendo polvo de huevo, yeso y creta, todos proporcionan un ligero diente que retiene la plata, se puede usar para dibujos preliminares sobre paneles imprimidos con yeso o con cola de aprestar.

Utilización de la punta de plata

Antes de empezar a trabajar conviene redondear el extremo del hilo de plata. El hilo, tras de cortarlo con los alicates es muy puntiagudo y podría romper la superficie. Al dibujar de forma continua el extremo redondeado del hilo se aplanan; para las marcas más finas conviene usar el borde de la punta plana.

Soportes para la punta de plata

Existe un papel con una superficie especial para la punta de plata que no suele ser permanente. Es mejor realizar uno mismo la superficie extendiendo una capa de gouache blanco sobre el papel. Se pueden conseguir fondos delicadamente coloreados, rebajando el gouache. El tipo de soporte proporciona al dibujo un fondo determinado o dan una superficie que tendrán los puntos blancos de luz pintados.

Pueden emplearse otros revestimientos, incluyendo polvo de huevo, yeso y creta, todos proporcionan un ligero diente que retiene la plata, se puede usar para dibujos preliminares sobre paneles imprimidos con yeso o con cola de aprestar.

Utilización de la punta de plata

Antes de empezar a trabajar conviene redondear el extremo del hilo de plata. El hilo, tras de cortarlo con los alicates es muy puntiagudo y podría romper la superficie. Al dibujar de forma continua el extremo redondeado del hilo se aplanan; para las marcas más finas conviene usar el borde de la punta plana.

La punta de plata resulta la más adecuada para dibujos a pequeña escala, trabajos realizados con mucha precisión y sombreados cruzados. Aumentando la presión de la mano el tono se oscurece un poco, aunque el tono más oscuro que se puede conseguir equivale a un semitono con otros medios de dibujo.

La punta de plata suele utilizarse para dibujar una malla de pequeñas líneas con las que se forman imágenes de gran acabado y en las que se marcan las formas más o menos precisas las sombras y los puntos de luz.

El raspado

Las técnicas del raspado o rayado es una forma de esgrafiado. Se usan herramientas afiladas para raspar la superficie negra y homogénea de un tablero, especialmente preparado, descubriendo una capa de arcilla blanca o de creta. Se crean unas imágenes en blanco y negro bastante impactantes.

El raspado se puso de moda entre los artistas gráficos en la primera mitad del siglo, ya que permite conseguir medios tonos de línea. Estos se producían muy bien en los periódicos y las revistas que solían tener una calidad de reproducción mediocre. Entre los trabajos creados para la publicidad había algunos que mostraban dominio de las técnicas en la manipulación del espesor de las líneas, consiguiendo un realismo casi fotográfico.

El raspado sigue siendo un medio expresivo único.

El soporte para los raspados

Las imágenes se crean raspando las líneas de un tablero de raspar negro o con las zonas extendidas sobre un tablero blanco. El tablero se fabrica industrialmente, tiene una superficie lisa con base de creta que proporciona unas líneas blancas de gran calidad. La superficie negra tiene un brillo semi-mate en la que se queda cualquier marca grasa de los dedos. Las partes que no se vayan a trabajar deben protegerse de

las marcas de los dedos con unas hojas limpias de papel. El tablero debe estar seco antes de empezar a trabajar. Si está húmedo, se desmenuzará y no producirá las líneas claras. El tablero se debe mantener en plano, ya que si se arquea se puede partir.

Es fácil realizar las líneas simples, en lo que se refiere al tono, tanto en un tablero negro como en uno blanco. El método más frecuente es establecer primero las zonas grandes blancas o negras y después dar los tonos medios mediante varios sombreados cruzados con técnicas de sombreado punteado se pueden conseguir detalles finos.

El raspado responde muy bien a otros métodos más vigorosos, más expresionistas, con el cual el trabajo puede tener el aspecto de una xilografía o un linóleo.

Herramientas de raspado

Existen tres tipos básicos de raspadores que se adaptan al porta plumillas, para afilarlos se debe usar una piedra de afilar.

Otras herramientas menos convencionales, desde alfileres y agujas hasta grapas y bisturís, pueden crear efectos diferentes.

Cualquier herramienta que se emplee debe estar muy afilada. Se pueden usar también herramientas de grabado, incluyendo las que tienen una fila de dientes con los que se trazan zonas de tono mediante sombreados cruzados. Otra posibilidad es usar la hoja de una sierra.

Las herramientas de raspado convencional son de forma de rombo con filo curvo o plano; las cuchillas con filo curvo y las gubias con formas de pala.

Trabajos de línea pura

Una de las técnicas más simples y eficaces pero con cierta dificultad, consiste en dibujar directamente sobre el tablero de raspado y frente al modelo. En este tipo de trabajo de línea no se pueden hacer arreglos; hay que tener una construcción clara del dibujo antes de iniciarlo.

Línea con cuchilla

Una técnica muy conocida para crear tonos y efectos ópticos, consiste en utilizar una serie de líneas paralelas para perfilar una imagen variando la anchura de cada línea, en las partes en las que las líneas se hacían más gruesas se veía menos negro entre ellas; de tal manera que el ojo percibía esta zona como un tono claro, por el contrario, las líneas delgadas se perciben como tonos oscuros.

Plumas y tintas

A pesar de la enorme gama de materiales de dibujo a tinta de que dispone un artista en la actualidad, la característica básica de la pluma.

Describe un método menos directo que consiste en dibujar a tinta por encima de un dibujo a carboncillo que hubiese sido borrado con plumas de ave y crear dibujos preliminares para una pintura.

Hay muchos ejemplos de dibujo a pluma y tinta de gran acabado, realizados sobre dibujos preparatorios a lápiz, estos métodos son menos directos que el dibujo del natural, pero aún así hay sólo una oportunidad a la línea de la pluma.

Materiales

En los últimos años ha aumentado la gama de plumas para el dibujo, el tipo de marca de la pluma depende de la clase de punta y de tinta.

Las plumas

Además de las tradicionales plumas de ave o de caña y de la amplia gama de plumillas de acero, existen ahora nuevos tipos de plumas de dibujo que incluyen plumas técnicas o plumillas tubulares que trazan líneas de anchura estable. Al principio estaban diseñadas para el dibujo técnico, pero después se convirtieron en una útil herramienta de dibujo para el artista.

Entre las nuevas plumas técnicas están las que alimentan de tinta a las plumillas más tradicionales a un ritmo constante. Cada vez hay

más tipos de bolígrafos y se clasifican según el ancho de la línea que producen y su flujo de tinta. Existen además los rotuladores que pueden tener punta de nailón, fibra acrílica, poliéster o algodón; tienen tintas basadas en agua o en alcohol, aunque se dice que las del segundo tipo son más permanentes. Los tintes de los colores son con frecuencia efímeros; es mejor evitarlos, al menos en la gama de colores más brillantes si se pretende hacer un trabajo permanente.

Plumillas y marcas que se realizan

El tipo de marcas de la pluma depende de la plumilla y de la tinta. Algunas plumillas, especialmente las de acero, son flexibles y permiten variar la anchura a lo largo de una línea.

Las tintas

Exceptuando las tintas para dibujar en blanco y negro que están pigmentadas, en vez de basarse en tintes solubles, las de colores son muy brillantes y pueden ser efímeras.

Soportes

El soporte tradicional para el dibujo a pluma y tinta es el papel aprestado, el papel demasiado solvente hace que la línea tinta se corra perdiendo su consistencia.

Pinceles y tintas

Es imposible pensar en el dibujo a pincel sin que se vengan a nuestra mente las tradiciones china y japonesa.

El dibujo oriental a pincel, tanto el meramente caligráfico como el más figurativo, es un arte tradicional cuyas raíces se han ido afianzando durante siglos de disciplina. En los ejemplos más delicados se puede apreciar una combinación de virtuosismo técnico y una profunda comprensión de la naturaleza del tema tratado.

Durante siglos los manuales de China y Japón han representado prácticamente todos los trazos posibles en las posiciones del pincel.

El dibujo oriental a pincel se centra, fundamentalmente, en una preocupación primordial por la naturaleza de la línea.

En el occidente, donde la representación ha seguido un curso diferente, no existe esta tradición académica sobre el manejo preciso del pincel: la velocidad y la presión del trazo. El pincel cumple más bien una función práctica al cubrir, retocar y manipular, en vez de ser un instrumento afinado.

Otras técnicas de dibujo

Con los sofisticados productos comerciales de dibujo, debido a su diseño, envase y promoción, es difícil saber que se componen en su mayor parte de materias primas naturales como: grafitos, arcillas, ramas de madera carbonizada o pigmentos de tierra.

Hay algunos artistas cuyo arte surge a partir de una implicación directa con la naturaleza, para quienes es importante utilizar materiales naturales en lugar de productos manufacturados: barro, arena, ramas, hojas, jugos de frutos y trozos de tiza se han utilizado para hacer trabajos que van desde el dibujo convencional sobre el papel menos convencional. La acción del sol, el viento y la lluvia han servido también de medio para modificar o incluso crear una obra.

Los dibujos a gran escala

En un dibujo a gran escala lo fundamental es el concepto, ya que el trabajo lo pueden realizar otros sobre el plan del artista.

El artista concibe y proyecta el dibujo mural; los dibujantes lo pueden realizar. Este sistema permite al dibujante tomar sus propias decisiones y contribuciones, pero la obra sigue siendo del artista.

Los grandes dibujos murales son poco frecuentes en nuestro medio. Pueden estar contruidos a escala. Un dibujo se puede ampliar a una escala enorme, según las necesidades de los muros.

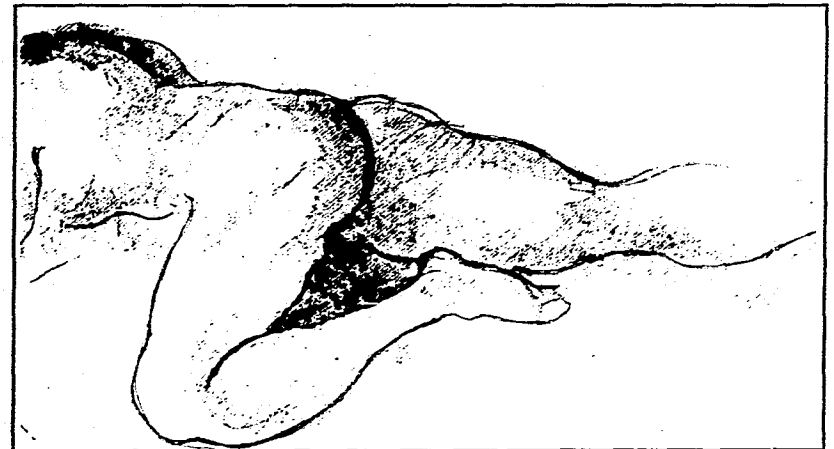
Algunos artistas han incorporado acciones de los elementos naturales; la lluvia ha actuado con frecuencia, aunque casi siempre por casualidad. Hay algunos artistas que la buscan a propósito.

Hay artistas que realizan su trabajo en la naturaleza misma.

Hay murales que pueden realizarse en barro, en cerámica, en terracotas, en tizas, etcetera, etc.

Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro

Betty Edwards propone, en su famoso libro, el ejercicio de pintar los vacíos en y alrededor del objeto, en vez de la figura precisa del objeto. Con la finalidad de pasar conscientemente desde la racionalidad del cerebro izquierdo que controla el pensamiento lógico y de síntesis, a un mayor desarrollo del cerebro derecho, el que se encarga del pensamiento creativo y analógico.



conclusiones

Resumen de los cuentos

COLORIN COLORADO

Hacer ejercicios a través del dibujo, es una actividad de teoría aplicada y práctica. Diferenciar las zonas anatómicas, reconocer los puntos óseos, correlación de la proporción en las formas y las distancias y sus métodos de relación, analizar las zonas oseomiológicas como punto de partida para establecer el gesto, actitud expresiva del ser humano, identificar la deformación muscular aparente para determinar el peso, actitud expresiva corporal en lo particular y en lo general, utilizar los diferentes materiales e instrumentos para determinar los procedimientos de las técnicas.

Los ejercicios a través del dibujo pueden individualizar la forma de expresión plástica y transpersonalizar el lenguaje; encontrar el modo del dibujo a través del placer personal; sentir a través del tacto-visual la presencia del ser humano y su entorno; interpretar al ser humano y expresar con la forma su carácter; expresar las diversas sensaciones a través de la forma, encontrar en los materiales a través de las técnicas el placer de expresar, revalorar la presencia del ser humano dentro de la naturaleza y ubicarlo en su entorno como un ente bio-psico-social, encontrar la parte sensorial del placer hacia el dibujo.

Después de anotadas estas reflexiones que son como base para concluir este ensayo, deseo hacer las siguientes consideraciones en torno al dibujo y su enseñanza.

EL GUIA

El actual docente de las artes visuales, muchas veces se resiste a incursionar en los sistemas de los procesos educativos, tal vez porque no encuentra mucho escrito sobre las Artes Plásticas y su enseñanza; sin embargo esto nos da la pauta para poder hacerlo y tratar de encontrar un real sistema de Enseñanza Aprendizaje de las artes plásticas y generar esta disciplina tan difícil que es la Enseñanza especializada.

51

LAS VACAS SAGRADAS

Pienso que el **Artista Visual** que se dedica a la docencia debe de olvidar por un rato su actitud personal como productor de obra y de respetar la etapa de desarrollo por la que atraviesa el Estudiante en ese momento de su formación.

Creo que el Docente debe de orientar, más que de imponer su estilo o su concepto, debe saber motivar, y de arriesgarse a fortalecer e incrementar las capacidades tanto físicas como sensoriales de sus alumnos.

También creo que la base de todo esto son las Líneas de Investigación que se abren en torno a la disciplina del Dibujo, no solo a lo intrincado de su enseñanza sino también a su difícil lenguaje no verbal, dueña de un gran carácter único, inherente al ser humano desde que este nace y en cualquier rincón de este mundo que habitamos.

LA FAMOSA VARITA

Creo que debemos de revalorar la presencia del Ser Humano, no sólo como motivo de interpretación plástica sino además como un ente bio-psico-social dueño de un par de hemisferios cerebrales de un potencial inimaginable, para poder ser partícipes en ese Gran Concierto para **Cuatro Cerebros** y salir a la búsqueda de la varita mágica que nos ayude a dar luz en los tergiversados pensamientos de la enseñanza del dibujo y su función como lenguaje no verbal.

EL CUENTO FINAL

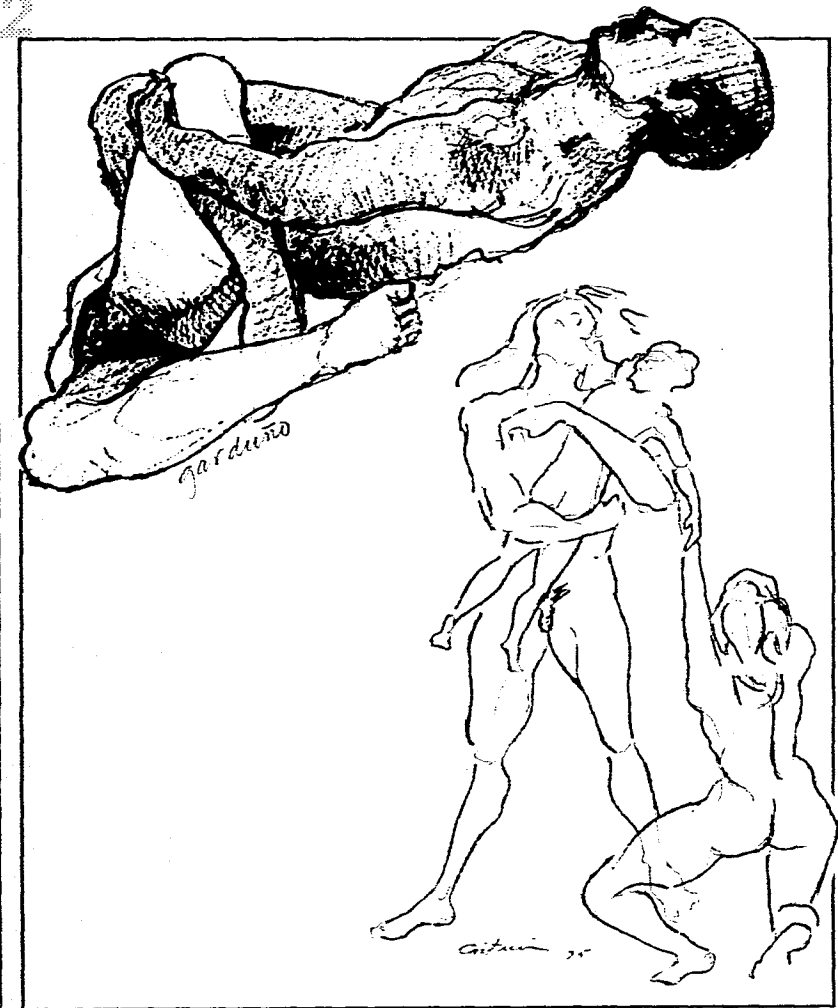
Considero que en la enseñanza del dibujo no hay un principio y un final, y luego al siguiente ciclo volver a empezar; con esto deseo recordar el comentario sobre uno de sus dibujos, que poco antes de morir hizo Picasso, -creo que apenas estoy aprendiendo a dibujar-; bajo este -principio- el **Taller Clandestino**, dejó correr las situaciones y experiencias de aprendizaje a lo largo de cinco años, dónde todo fué iniciar y, aún no termina.

El resultado es la trascendencia que logró fuera de las fronteras de la Antigua Academia de San Carlos, dentro de los sistemas de Enseñanza, orientado en algunos casos, a docentes de las artes plásticas, -en otros-, a estudiantes de artes visuales; dentro de la misma UNAM y varias Universidades del país tanto oficiales como privadas.

La idea del Clandestino se trasladó también a Japón, España y Alemania. Desde Inglaterra, el sociólogo Thomas Preston, escribió en el editorial de una revista especializada en educación artística, con amplia difusión en Europa; entre otros comentarios, llamó al Taller Clandestino, **El Taller de la Vida**, marcando con esto que en La Real Academia Británica de Artes Plásticas existe un taller muy similar en torno a la enseñanza del dibujo, y en ese sentido recorre el mismo camino que la Real Academia de San Carlos, dentro de las investigaciones en torno al dibujo.

Al escribir la idea del Clandestino es con el pretexto de reafirmar que el trabajo de esta Tesis titulada *DIBUJO, Lenguaje no verbal. Propuesta de una estrategia didáctica. Un ensayo de cuentos chinos para el Taller Clandestino*; contiene información relativa a la enseñanza del Dibujo, más no solo citada, sino por el contrario aplicada, verificada y procesada, con lo cual deseo cumplir de manera sobrada con los objetivos de los Exámenes de Grado, que son los de valorar el conjunto de conocimientos que demuestren la capacidad para aplicarlos y que se posee criterio profesional.

Es por todo esto que deseo enfatizar que al iniciar cualesquiera de las estrategias didácticas de las artes plásticas, no es posible ni se debe recurrir a los conceptos que se marcan dentro de las teorías del arte, pues ello entorpecería los procesos de aprendizaje, hay que atender sólo a la forma natural de ver y de pensar del Ser Humano.



bibliografía

Las fuentes del agua clara

53

FUENTE ARTES VISUALES

1. Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. EUDEBA, Buenos Aires, 1977
2. Arnheim, Rudolf. *El pensamiento visual*. Paidós, BUenos Aires, 1986
3. Daucher, Hans. *Visión artística y visión racionalizada*. G. G. Barcelona, 1978
4. Edward, Betty. *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Madrid; Hermann Blume, 1984, 207 pp.
5. Edward, Betty. *Drawing on the Artist within*. New York, A fireside book, 1987, 204 pp.
6. Geelhaar, Christian. *El dibujo Paul Klee*. Barcelona. Gustavo Gili, 1980, 214 pp.
7. Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Guadarrama, 1968, 3 tomos.
8. Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Barral - Labor, Barcelona, 1982
9. Kandinsky, Wassily. *Punto y línea sobre el plano*. G. G. Barcelona, 1982
10. Kanizsa, Gaetano. *Gramática de la Visión*. Paidós, Buenos Aires, 1986
11. Kepes, Gyorgy. *El lenguaje de la visión*. Infinito, Buenos Aires, 1976
12. Kepes, Gyorgy. *La educación visual*. Novaro, México, 1995
13. Klee, Paul. *Bases para la estructuración del Arte*. Premia - México, 1978
14. Konnikowa, T.E. Colección Pedagogía. *Metodología de la labor Educativa*. Grijalvo, México, 1985
15. Lambert, Susan. *El dibujo, técnica y utilidad*. Madrid, Hermann Blume, 1985, 144 pp.

16. Lowenfeld. *Desarrollo de la capacidad creadora*. Kapelusz, Buenos Aires, 1980
17. Nicolaidis, Kimo. *The Natural Way to Draw*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1941, 230 pp.
18. Pignatti, Terisio. *El dibujo, de Altamira a Picasso*. Madrid, Cátedra, 1982, 132 pp.
19. Rosas, Florida. *Consideraciones sobre la importancia del Dibujo, como origen sensible del pensamiento creativo*. Tesis de Grado, ENAP-UNAM, México, 1995, 66 pp.
20. Rosas, Florida. *La simplicidad en el dibujo como medio de ilustración*. Tesis de licenciatura, ENAP-UNAM, México, 1989, 132 pp.
21. Saxton, Colin. *Curso de arte*. Madrid, Hermann Blume, 1981, 223 pp.
22. Scott, Gillam. *Fundamentos del diseño*. Buenos Aires, 1971, 195 pp.
23. Smith, Ray. *Manual del artista*. Ed. Hermann Blume Ediciones, Madrid, España, 1990.
24. Smith, Stan. *Dibujar y pintar la figura humana*. Madrid, Hermann Blume, 1983, 160 pp.
25. Torres, Adolfo. *Interpretación pictórica del realismo mágico de "los funerales de mama grande"*. México, Tesis de Grado, ENAP-UNAM, 1991, 118 pp.
26. Tosto, Pablo. *La composición áurea en las artes plásticas*. Buenos Aires, Hachette, 1961, 315 pp.

FUENTE DIDACTICA

1. Chávez, Eduardo. *Expresión y comunicación*. México, CEMPAE, 1981, 128 pp.
2. Durkheim, Emilio. *La educación moral*. México, Ed. Colofón, S.A., 1990, 310 pp.

3. Gago, Huguet. *Elaboración de cartas descriptivas, guía para preparar el programa de un curso*. México, Trillas, 1986, 115 pp.
4. Gago, Huguet. *Modelos de sistematización del proceso enseñanza aprendizaje*. México, 1983, Trillas, 80 pp.
5. Harrow, Anita. *Taxonomía del dominio psicomotor*. Buenos Aires, El Ateneo, 1974, 316 pp.
6. Mager, Robert. *La confección de objetivos para la enseñanza*. México, Guajardo, 1975, 101 pp.
7. Mello, Irene. *El proceso didáctico*. Buenos Aires, Kapeluz, 1974, 316 pp.
8. Pérez, Graciela. *Manual de didáctica general*. México; ANUIES, 1986, 129 pp.

FUENTE ANATOMIA HUMANA

1. Crony, John. *Antropometría para diseñadores*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1978, 173 pp.
2. Frick, Leonhardt. *Manual de anatomía humana I y II*. Barcelona, Omega, 1981, 1300 pp.
3. Hamilton, W. J. *Anatomía humana*. México, Cultural, 1983, 762 pp.
4. Moreaux, Arnold. *Anatomía artística del hombre*. Madrid, Norma, 1981, 402 pp.
5. Ruch, Floyd. *Psicología y vida*. México, Trillas, 1972, 702 pp.

FUENTE TEORICA

1. Biedma C. y Alfonso P. *El lenguaje del dibujo*. Buenos Aires, Kapeluz, 1960, 152 pp.
2. Capra, Fritjof. *El Tao de la Física*. Madrid, Carcamo editor, 1987, 397 pp.

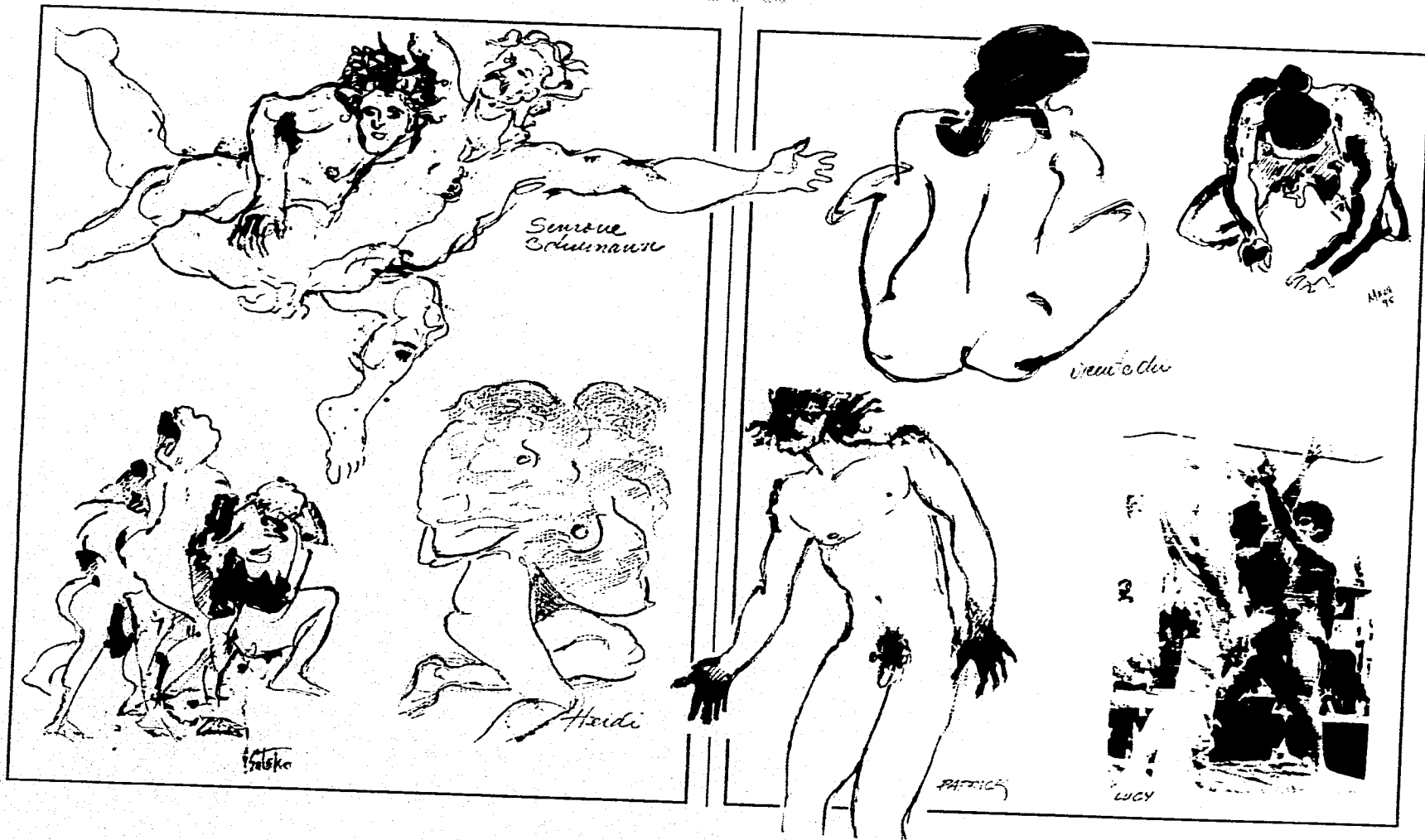
3. Casares, Julio. *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1982, 887 pp.
4. Cheng, Francois. *Vacío y plenitud*. Madrid, ed. Ciruela, 1993, 139 pp.
5. Darwin, Charles. *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. Madrid, Alianza, 1984, 390 pp.
6. Eccles, John. *El cerebro, morfología y dinámica*. México, Interamericana, 1975, 237 pp.
7. Lazorthes, Guy. *El cerebro y la mente*. México, CONACYT-CASTELL, 1987, 215 pp.
8. Lyons, Albert. *Historia de la medicina*. Barcelona, CDoyma, 1981, 615 pp.
9. Morris, Desmond. *El hombre al desnudo, un estudio objetivo del comportamiento humano*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1977, 320 pp.
10. Rowley, George. *Principios de la Pintura china*. Madrid, Ed. Alianza, 1981, 169 pp.
11. Sánchez-Rivera, De Casso, Sánchez, Alonso. *Integración mental y psicología humanística*. Madrid, Marova, 1979, 195 pp.
12. Sánchez Vázquez, Adolfo. *Estética y Marxismo*. México, Era, 1980, dos tomos, 430 pp.
13. Smith, Lucie. *El arte hoy, del expresionismo abstracto al nuevo realismo*. Madrid, Cátedra, 1983, 515 pp.
14. Springer y Deutsch. *Cerebro izquierdo, cerebro derecho*. Barcelona, Gedisa Ed. 1991, 235 pp.
15. Thibault-Laulan, Anne. *El lenguaje de la imagen*. Madrid, Marova, 1973.
16. Titchner, Edward B. *An Outline of Psychology*. Ed. The MacMillan Co., N.Y., 1992.
17. Titchner, Edward B. *The Postulates of a Structural Psychology*. Ed. The MacMillan, Co., N.Y., 1987.

el dibujo





57a



la poesía

EL PREMIO NACIONAL

MEMORIA DE LOS CUERPOS

*El hombre de los ojos rasgados moja en la tinta
su astilla de bambú.*

*Tiene toda la vida, es decir un instante, para dejar
en el papel memoria de los cuerpos enlazados, júbilo
del sudor y del jadeo, recuerdo de las pieles en sus
tonos dispares.*

*Su mano inventa líneas que se hacen torsos o vientres
que se mezclan.*

Un cuerpo se abraza a una llama para confundirse.

Otro sostiene un sol de atardecer entre las piernas.

*El hombre de los ojos rasgados moja en el aire
su astilla de bambú.*

*Llueven sobre el papel manchas de fuego. No debemos
tocarlas.*

Pero podemos entrecerrar los ojos. Y escucharlas.

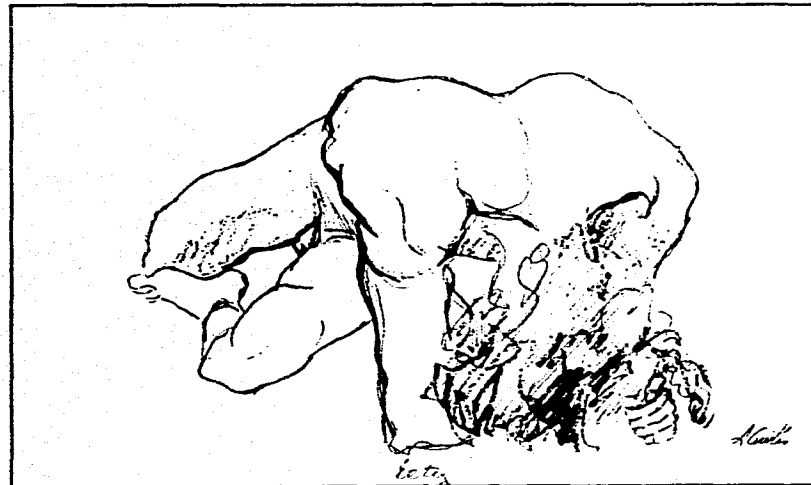
FRANCISCO HERNANDEZ
Premio Nacional de Poesía 1993.

58

EL VOLCANO

Un día llego al Taller Clandestino, Lety la Volcana, mi ex alumna de Xochimilco, la acompañaba **Gabriel Sotres**, su marido el dramaturgo, el poeta incansable que se unió al vértigo de los dibujantes y, con rapidez día a día escribió su testimonio, lenguaje plasmado de erotismo, de música, de danza, de sensualidad, del sentir del teatro de la vida que cada ser humano llevamos muy dentro y que supo conjugar para unirse al lenguaje no verbal.

Con base a su palabra escrita, poética evocadora, dió inicio la segunda etapa del Taller Clandestino, conjugación de varios lenguajes; teatro, música, danza, luz y sonido, y poesía, apoyando la enseñanza del dibujo del ser humano y su entorno, he aquí el testimonio de **GABRIEL SOTRES:**



sueños
patio, ilusiones escaleras,
remolinos, deseos,
pasillos, pasadizos, planes,

arte

desembocan en el taller
clandestino de Jorge Chuey
en San Carlos, taller sucio, desgarrado,
manchado, viejo, pobre,
despintado por tanto pintar

la euforia es tajante

por lo menos sesenta dibujantes
enloquecen,

no hacen falta señales
el camino es directo
cada sesión se prolonga
en sueños

3
floreciendo

las modelo, tres o cuatro o más
embrujadas
por el brujo
danzan, claro, con alocada histeria y
descuadrante música
saxofón, guitarra, percusiones y
el invencible zapateado de los dibujantes

y no hay ni espera, ni tregua, ni cuartel
y te despeñas por absolutos precipicios
nada te socorre
todo te avienta y te desgarra

el desnudo es tan desnudo
que nunca lo alcanzas
y nunca llegas
ni llegarás
te quedas en la orilla
sollozando
y mirando
cómo se desborda el taller, en San Carlos,
en el templo de la pintura
en un rito ancestral

4
el macho cabrío, César,
asusta, pateo, grita, asalta, desentona

y las dulces modelo
sencillas, suaves, exquisitas
arman el aquelarre
quemándose en el juego de la primer
pasión
tanto,
que
llegan a playas agobiantes
más allá de la entrega

Chuey exige que se dibuje hasta la locura
a cada instante
hasta sangrar las profundas cavidades
de sexo

y los pobres
dibujantes impotentes
trepidan
cada segundo cien con cien mil emociones
cada segundo
hay que captar
danza, pintura,
teatro, música, locura
y dibujar, dibujar, dibujar bien, mal, pobre
asfixiante

5

*asustado, veraz, nuevo, transportado,
asfixiante
desconocido
asfixiante
de tanta libertad*

*cada trazo salta
y las modelo
modelan,
danzan
actúan*

*con guitarras, saxos, baterías, voces
sincopadas*

*- prohibido salir sobrio -
- indispensable ser preñado -
exige Chuey*

6

*¿fue primero la danza o el brutal
torbellino que nació entre tus piernas
brazos, aleluyas y siglos?*

*me gusta tu murmullo,
el que no oigo,
el que impregna tu piel
y el arcaico deseo
salvaje peregrino de lo que siempre tuve.*

*mi vida tiembla ante tu cuerpo,
desgarrando caricias
y el polvo
que enloquece a los deseos.*

*invité a las edades
para vete cual fuiste
como nunca serás.*

7

*tu cuerpo pensamiento
me
detiene
y en el eco de tu savia
incongruente
me conmuevo
para saltar primero
a tu arte
de múltiples presencias.*

*Tú y el reflejo
de los primeros ojos*

*cuando llegue a tu voz
gritarás nuestro nombre pequeño
con los brazos abiertos*

*no llegaré
porque nunca
has llegado
al asilo tremendo
de mi espera*

*caminaré a tu lado
queriendo convertirme
en nuestro asombro
y sé que te encuentro
en la punta de mis dedos*

8

*y el pincel
invisible
del momento*

*brotarás en caricias
para romper las sombras
de tu entrega
y mi miedo
grítale al mundo para que nazca pronto
y sueñe yo contigo,
impecable,
porque me diste la línea
de mis manos
con tus senos pequeños
en la perfecta espera
del abrazo intangible
como el eco*

*siempre será lo mismo
tengo tanto de ti
que más espero
sin haber conocido
la sorpresa.*

9

FLORES

*Voy a gozar tus flores
en la pasmosa línea
de tu vientre y mi espera.*

*Naceré yo en tu esencia
recogiendo las flores
y el pequeño misterio de tenerte.*

*Juega tú con tus flores
mientras yo te persigo
y vuélvete ya tan niña
como las esperanzas.*

*Juega tú con las flores
para que tu cadencia
se replete de todas mis pasiones.*

10

*Miraré entre tu cuerpo
la pauta de la belleza pura
que juega con el juego.*

*Tú
irreal,
trascendida
y tan distante
volando por las flores
como un hermoso fuego.*

*Tú,
enlazada
huyendo
inalcanzada
trémula de suspiros*

tan frágil como tus tiernas flores

*que me avientan
al principio invisible
de tu fuego.*

11

*Te miro tantas veces
como la vez primera
que la belleza
se volcó entre mis brazos.*

*Eres tú la mujer
una y mil veces una*

*el pequeño
regalo
del pecado infinito*

12

*Hoy llegué hasta tu ser
poseyendo tus brazos
tu cintura
y el torbellino giro del misterio
mientras juegas
el juego inmarcesible
de tus flores*

*conjunción de las culpas
llena eres de gracia
mi emoción es contigo
bendita tú entre las flores
y en tu eterno capricho
pequeña
alegre
perseguida*

repleta de todos los colores

*sabiendo que existen
para lograr tu entrega
las flores te redimen*

13

para ser siempre santa

*virgen enamorada
fecunda y encerrada*

*perversa,
cúpula
cópula*

brazos de dulce

*entrega milenaria
insaciable,
continua,
entre flores*

14
SEGUNDOS

*cada veinte segundos
dibujamos
pintamos
creamos
sufrimos
cada veinte segundos
vemos
admiramos
y cantamos
cada veinte segundos
sin fin
emocionados
apresurados
cada veinte segundos
repetimos el milagro:
el hombre frente al hombre*

63

15
*y te quiero te busco
te pinto
y me confundo
en la pasión perdida y desbocada*

*te dibujo
cada veinte segundos
mil veces mil
igual a mil y a nada
rápida catarata
que se arroja a sí misma
siempre contigo
rotos todos los lazos
al perseguir la línea
que se encuentra
y no encuentra
una
sólo una
con todo el universo
repleto de todas las preguntas
placeres
engaños
sinsabores*

16
*¡ ay de los veinte segundos
que se vuelven pasión !
¡ allá el dibujo !
¡ fuera !*

*¡ aquí la furia revolcada
en la gran impotencia
manchando a las modelo !
¡ tomen por lo que hacen !
¡ miserables !
¡ despiertan los matices
que a todos nos devoran !*

*Y juntos
reparamos
el color
de la historia
y el sabor
de la vida
vida
vida*

17

con miradas
 acrobacias astucias
 te asaltamos para robarte
 vamos en un suspiro
 hasta tu abismo
 confundidos en el brazo
 que lucha por tenerte

el pincel se derrama
 en nuestra angustia
 y regresa
 con todos los fulgores

no te he tocado
 tu esencia permanece virgen
 como el deseo salvaje de mancharte
 he de mirarte superficial
 alegre
 profunda
 y atrevida
 y siempre serás más
 el refugio de todas las miradas

18

eres mía, nada más mía entre tantas
 miradas
 mi dibujo es el único y ahí explotas,
 floreces, reverdeces,
 como el hilo del agua repleto de luz
 de color
 y movimiento
 me llevas en tu seno
 como niño doliente
 tras la figura eterna tan presente
 de tu vientre

ojos, pubis, muslos, brazos,
 mi mirada y tu entrega
 en el suave romance de buscar
 y encontrar
 las dulces playas de tu ser y el mío
 y el furor de los tiempos

nuestro beso no termina en la piel
 ni en los colores.

19

yo voy a tu taller
 se me ha metido
 como amante despiadada, coqueta,
 traicionera y alegre
 ahí te encuentro
 cual promesa de todas las promesas.

¿eres una? ¿o cuatro? ¿o mil?
 porque tu desnudo es completo
 sin matices y me das la mujer
 atributo de todas las mujeres
 de todos los goces y misterios
 ¿dibujo tus brazos?
 ¿o tus ojos?
 ¿o tu piel?
 ¿o tu cintura?
 ¿o la elegancia de tu giro?
 ¿o me refugio en la promesa máxima?
 ¿o huyo trastornado?
 espera, ya podré
 como puede tu aroma
 incitar mis antojos.

20

*Nadie quiere ser hermoso
excepto tú
por eso te robas la inspiración de todos los
pintores*

*¿ tengo yo que gozar el gozo exacto ?
tu cadencia*

*¿ he de mirarla como miro a la rosa ?
cuando nací me entregaron al mundo
hoy lo uso para mirarte
lujuriosa y sencilla*

*tienes bajo tus pechos
el ardor inocente del instante
te beso con el beso de Judas
te traiciono
te arrojo a la vida
a que todos te vean*

21

*¡ eres mía !
¡ como el tiempo que mide
y olvida su existencia !
¡ eres el sexo entero !
¡ te penetro como la vida se penetra a sí
misma !*

*muchas y sólo una
yo como el macho cabrío
olvido la jauría
para vaciarme en una*

22

*tu taller es oasis
cincuenta dibujantes miran
no más de diez segundos
una y otra vez
llevando hasta el papel
la realidad y el sueño
conjugando los verbos y colores
llenos de las mil emociones
que nacieron el día
que nació la sorpresa*

repleta de todos los abismos

*en
tres modelos
mil gracias,*

*murmillos
suspiros
elegancias*

23
 por el afán de siempre
 aquí estoy yo
 presente
 ausente
 enamorado
 de la materia dúctil
 tres cuerpos tres
 tres pasos al misterio
 que corre por las venas

el momento es el mismo
 tan fácil como el tierno capullo
 ¡ maravilla !
 tan solo como el paso
 para engañar al juego
 que destrozó el silencio
 ¡ allá la gloria !
 las miradas recorren las distancias
 de lo que fue
 convertido en el fuego
 que se incendia a sí mismo

24
 todos sienten al mundo
 en el trazo
 en la curva
 en el contraste
 en la fuga
 y los pinceles
 alcanzan a los cuerpos
 es sencillo
 tu ser
 y mi busca
 en la distancia enorme
 caeremos en la sombra
 de nuestro propio surco
 nada vendrá de nuevo
 terminará rodando en la hermosa cascada

la vida no nació
 permanece esperando
 que termine el momento
 que me das

¡ ya sabía tantas cosas !

25
 y ahora me desplomo en el agreste río
 de mis ojos mirando

no hay perdones

tendrá que enriquecerse
 con su propia grandeza
 la de las mil miradas

Dios llegó entre tus piernas
 o el misterio
 o el milagro
 o la duda rabiosa de captarte
 completa

te he mirado mil años
 hoy
 en el sencillo instante
 que desnudas tu cuerpo
 para entregarte
 corazones en fuga,
 rabiosas sinrazones
 afanes perseguidos
 sueños que se desatan
 el sencillo momento que te miro
 y voy hasta lo más profundo de tu
 entrega

26

*quizá no llegaré
como no llega nunca tu figura
al tranquilo furor
de aprisionarte*

*hoy el poema se asusta de repente
tiene mil ojos mil
llenando sus rincones
empujando bestiales a que explote.*

*Con miradas, acrobacias, astucias,
te asaltamos para robarte.*

*Vamos en un suspiro hasta tu abismo
confundidos en el brazo que lucha por
tenerte.*

*El pincel se derrama en nuestra angustia y
regresa con todos los anhelos*

27

*Mientras danza tu cuerpo
mi sonrisa se alivia
¿ por qué decirlo ?
basta rasgar
gozar
tener
imaginar
y llevarlas en vilo
en el trance que arranca poseerte*

*¿ a dónde he de llegar ?
conozco el huerto
la espuma
el encanto de tus cuerpos
que dibujo entre nuevos horizontes
perdido en el goce
repleto
de sexos sacrosantos.*

*He olvidado desear
fundido en el crisol
de todas las pasiones*

28

*¿ quién las hizo venir ?
ni el destino
ni el genio
ni las voces
¿ será el encanto
o la línea perfecta
o la razón perdida
o el último minuto ?
Aquí estamos
con todas nuestras luces
perdidos en la gran claridad*

29

*¿ qué es el sexo ?**mi ambición
con el exacto ajuste
perseguido
por la furia y la lira
de mi asombro**¿ dónde está ?
en el exacto empeño
de alcanzarte
y perderte
es tan sencillo alcanzar el milagro**tu curva sabe a sal
mar
viento
revuelca el cuerpo
se refugia en la carne
para llevar las luces
al abismo*

30

*Estoy ante tu vida
desgarrando tormentos,
salpicando delicias,
maltratando pasiones,
ultrajando caricias.
Perdido entre tu sexo
tu línea me asesina,
me llevas de la mano
destrozando canciones.**Hay una sola forma de quererte:
dibujarte,
para dejar patente que nos une
la tremenda distancia
del arte perseguido.**Me emborrachas,
asfixias
y aprisionas
y el seno que no alcanzo
es el viento
que destroza
las velas desplegadas al deseo.*

31

*Hace tanto las miro,
tanto,
que no alcanzo
a mi antojo.**Se ahoga el corazón,
se ahoga el alma,
y la línea rotunda
de sus cuerpos
aquí están,
presentes,
invitando,
repitiendo,
la danza sorprendente.**¿ Naciste en Tebas
o llegas
con tus gritos al Egeo ?
si me invitas a partir hasta tu encanto,
yo llevaré tus flores.*

32

*Me callo,
me detengo,
me sorprendo,
me aniquilo
con tu máxima entrega*

*mis palabras
corrieron al abismo
detrás de tus cavernas*

*he de mirar tu corazón cual miro
tu pubis,
sus labios encarnados
tu entrega consumada*

*¿ quién te manda ?
¿ tus flores
o el color del martirio
de mirarte más cerca yo,
tan perdido
por tu credo belleza ?*

33

*modelas para mí
¿ conoces tus extremos ?
tus velos
se vuelven mis caricias
y una media en tu pierna
es murmullo
del pedazo de cielo
que persiguen
mis celos
para envolver tu cuerpo
con la eterna pregunta*

*el zapato engalana con lujurias
la coqueta silueta que me inventas
y la prenda infinita
que recubre tu sexo
es sorpresa
la constante sorpesa de mirarte.*

34

*Ven
y voy
al juguete
de todos los juguetes
mientras bañas tu cuerpo
con el agua inocente
que te hace deseada
y me alejas
para aumentar mi anhelo
-caprichos de mujer embelesada
en el pecado eterno
que te regala Dios
para encontrarme*

*hay dos puertas
tus poses y tu sexo.
Tu deseo me regala
líneas incandescentes
y el extravío
de todas mis conciencias,
el sexo eres tú,
arrebataada,
por la loca ternura de tus ojos*

35

*El pincel puede más
y deja huella
de la dúctil materia de tu cuerpo,
dibuja las delicias
de tu línea impoluta
y el dolor maravilla de mirarte.*

*regresa
por
mí
por que te fuiste
por las rojas
veredas del deseo*

*hay momentos eternos
que se roban
la mirada perfecta
que arranca tu postura
vagina
torbellino,
labios inmaculados
voces de los abismos de tu sexo*

36

¿ llegaré a donde espero ?

*más allá de tu cuerpo,
de tu profunda herida,
del beso de tus labios secretos,
de tus senos,
cintura,
de tus muslos prisiones,
de las flores profundas de tu entrega*

*a perderte y perderme
saciado de placer
confundido
en tu mar*

*hace siglos
que se inició tu danza*

37

*alumbrando el camino
tu propia
desnudez*

*el giro de tus brazos
para arrojarte flores
enmudece al asombro*

*el tiempo lascivo
se acongoja
para alcanzar tu entrega*

*has ido hasta el jardín
al mar
a las edades
y te regalas
fresca como promesa
como el canto del agua*

*como el silencio ansioso
y tu vientre me aterra
como abismo impoluto*

38

*aquí estoy
admirándote
admirado*

*buscaré en los caminos
la respuesta
a la sencilla risa
de tu entrega*

*cuerpo
dame una línea para
gozarla alcanzarla perderla*

*pintaré un suspiro pequeño
para las alternativas
de tu amor*

*y después
¿ por qué callarlo ?
regresaré con los lienzos
vacíos
repletos*

71

39

*¡ pobres modelos !
robando su desnudo
reciben las miradas despiadadas
que siempre quieren más
nunca basta su entrega*

*aventadas al centro del poema
las modelo
brotan de sus cenizas
con giros y tragedias
y romances
en el juego impoluto*

*todas se precipitan
revolviéndose
perdiéndose
encontrándose
en el contagio
de los cien mil dibujos*

40

*yo voy
tú vas
nosotros vamos
tras la gracia
y el pubis
y los brazos floridos*

*y el inocente seno
tan desnudo que se vuelve terror*

*las modelo
se visten
con la gracia nacida en manantiales
el color de la brisa
y el aplauso
de los dioses eternos*

41

*libertad
palabra rosa
presumida
orgullosa*

*en el taller clandestino de Jorge Chuey
cual palenque
se cierran las puertas
de afuera nada
adentro
gritos
aspavientos
llantos
para trazar la línea*

*una
aunque sea una*

completa llena veraz

*con acciones y argumentos
tendenciosos marrulleros
y vestir al desnudo
con velos trucos engaños
y flores
gracia danza arrebatadas*

42

y su entrega

*su inexplicable asombrosa y portentosa
entrega
que explota*

*en una libertad sin parabrisas
la razón destrozando al sentimiento
que surge de los verbos*

*belleza de taller
entre batallas*

*sorpresa de la piel
que se escapa del cuerpo*

*misticismo en los ojos
presunción absoluta*

*fuegos artificiales
y juegos terrenales*

*y momentos felices
en los brazos de nadie
todos*

43

*peregrinos
en galaxias coquetas*

*feliz en los absurdos
gritos llegando al cielo
blandas insinuaciones
increíbles remedios*

*fresco renacimiento
en la lengua y el trazo*

libertad

reinventando al misterio

testimonio preston

Clandestino, el Taller de la Vida

73

MEX ART DRFT 594

NEW DIMENSIONS IN INTERNATIONAL LIFE CLASSES

BY CHANCE WHILE TRAVELLING ON OTHER BUSINESS, I ENCOUNTERED SEVERAL SIMILAR INNOVATIONS IN PLACES AS REMOTE AS MEXICO - PERIGUEUX - LONDON. THE REMARKABLE COMMON ELEMENTS SUGGEST NEW IDEAS CONCEIVED INDEPENDENTLY BY MINDS JOINED ONLY BY A BOND OF DEVOTION TO THE CAUSE OF ART.

AS READERS ARE LESS LIKELY TO BE FAMILIAR WITH EVENTS IN Meso-AMERICA THAN THOSE OF THE ENGLISH SPEAKING NATIONS, THE BARRIER-BREAKING OF MEXICO WILL BE DESCRIBED FIRST.

ICOMMUNISM OF THE NINETEENTH REVIVAL OF LONG CLASSICAL POSES BY SOLO MODELS IN HYGIENIC ISOLATION FROM REALITY IS WELL KNOWN. FORMAL STUDY FROM LIFE WAS REVIVED AS EARLY AS THE 16TH CENTURY, BY THE ITALIAN CARRACCI FAMILY'S MOTION, TO COMBAT THE UNDUE VENERATION OF OLD MASTERS, SUCH AS MICHELANGELO AND TINTORETTO. SIR PP RUBENS WAS A BENEFICIARY OF THIS AND AN EARLY DEVOTEE OF THE RENEWED NUDE DRAWING FROM LIFE, WHO WORKED FOR SPANISH PATRONS - THEN COLONIZING MEXICO. THE RECENT REVIVAL OF LIFE CLASSES IN UK OWES MUCH TO PROF BRYAN KNEALE RA OF THE RCA. FOR MANY CENTURIES, LIFE DRAWING HAS HAD ITS UPS AND DOWNS UNIVERSALLY AND MEXICO HAS BEEN NO EXCEPTION.

MEXICO CITY HAS HAD ITS EQUIVALENT OF THE BRITISH ROYAL ACADEMY FOR OVER TWO CENTURIES. SAN CARLOS IS BUILT ON THE RUINS OF THE AZTEC CITY, AND HAS A TRADITION OF POLY CULTURAL ART. IT IS VERY INTERNATIONAL IN OUTLOOK: THE SECRETARY OF THE POST-GRADUATE SCHOOL OF PLASTIC ARTS OF THE HUGE MODERN AUTONOMOUS UNIVERSITY OF MEXICO, IS MAESTRO JORGE CHUEY A PAINTER WITH CHINESE ANCESTRY.

HIS BRILLIANT IDEA FOR HIS 46 STUDENTS IN A TWO HOUR, TWICE WEEKLY, LIFE-CLASS BASED ON SHORT POSES OF CA 3-5 MINUTES IS TO INVOLVE ALL THE SENSES AND USE INTERVENTIONS TO SHOCK THE GROUP INTO DRAWING FROM THEIR BASIC UNINHIBITED, MENTAL OBSERVATIONS. THE CURRICULUM IS VERY WELL DOCUMENTED AND IS IN DETAIL EQUIVALENT TO THAT OF KIRRN NICHOLAIDES' "THE RIGHT WAY TO DRAW", WHICH IS USED AS HIS MODEL TIME-TABLE.

THE ROUTINE STARTS WITH A 15 MINUTE YOGA-LIKE RELAXATION EXERCISE, LEAD BY A CHU CHAI MEMBER OF THE CLASS FROM CHINA. BREATHING AND RIDING THE BODY OF TENSION. SAN CARLOS IS JUST OF ZOCOLLO THE GREAT CITY-CENTRE SQUARE; FOR STUDENTS ARRIVE AT 6PM TIERED, SATIATED WITH CROWDS AND JOSTLE OF JOURNEYS. JOGA HAS ALSO BEEN TRIED IN LONDON AND HAMPSHIRE - PROF SINKINSON TO 'CALM & SET THE SCENE'. JOSS STICKS GIVE A SCENT AND CANDLES LIGHT THE AREA IN WHICH THE MODELS WILL LATER POSE.

THE IDEA IS TO CALM AND SOFTEN THE SENSES TOUCH, SMOELL, VISION.

ONE AT A TIME, SEVERAL NUDE MODELS OF BOTH SEXES, USUALLY ACTOR-DANCER-GYMNASTS POSE SINGLY THEN IN GROUPS, TO MUSIC. SLOW AND CLASSICAL OR MODERN WITH A BEAT: IN BOTH CASES THE TEMPO AND RHYTHM INFLUENCE THE OBSERVER'S MINDS LINE. THEY REMAIN ALONE OR IN A KNOTTED

GROUP FOR ONLY 3 MINUTES MOVING IN A VERY SLOW DANCE/ WRITHE AT INTERVALS OF CA. 2 MINUTES. THIS ALLOWS THE GROUP WHO SURROUND THEM TO SEE EVERY ANGLE AND FORM.

MEXICO IS VERY MULTI-RACIAL AND HAS NO HANG-UPS ABOUT PAST GLORIES, TABOOS OR INQUIETIES. THE LIVING BRONZE OF ONE MALE CLINGING TO A LIVING IVORY GIRL - BOTH WERE OF EXQUISITE PHYSIQUE - WAS IN ITSELF A PERFORMANCE. TWO SUCH PAIRS BECOME AN ALMOST EXCESSIVE FEAST FOR THE EYES AND BRAIN AND A CHALLENGE TO DEPICT. THE MODELS BECOME VERY INVOLVED IN THE WORK BEING DONE. IT IS PART OF THE SYSTEM TO MAKE THE WHOLE GROUP BECOME A UNIT. STUDENTS AND TUTORS, MANY WORKING IN QUITE DIFFERENT MEDIA, EXCHANGE CRITICISMS. INDEED THE MODELS SOMETIMES DESTROY WORK WHICH THEY DO NOT LIKE. THE SHOCK OF THE MODEL LOOKING AT, AND MAYBE RIPPING/TEARING-UP A BAD DRAWING WAS ADMITTED TO HAVE BEEN A MOST BENEFICIAL TRIGGER FOR INTROSPECTION BY ONE WELL ADJUSTED STUDENT. THE MODELS MUST LOOK AT THE WORK TO KNOW WHEN TO END A POSE.

EACH SESSION MAY HAVE A PRE-ARRANGED THEME - AGE VERSUS YOUTH - DEATH VERSUS LIFE - ANGER VERSUS LOVE... THE MODELS ACT THESE PARTS AND MAY WEAR MASKS OR USE DIAPHANOUS SCARVES, OR OTHER PROPS.

THERE IS A CENTRAL POSING AREA WITH TWO RAISED PLATFORMS AND SOME STOOLS AND CHAIRS. THEY ARE SURROUNDED BY ARTISTS FOR ALL 360 DEGREES SOME ON THE FLOOR OTHERS IN A RING OF TABLES, AND A THIRD LAYER AT EASELS. THIS SAME CLOSE RING ENCIRCLING THE MODEL WAS FOUND IN PERIGUEUX AND LONDON. IT CAN BE INTIMIDATING FOR INEXPERIENCED MODELS, MORE SO IF SOLO.

A MAIN THEME IS TO RELEASE THE FULL MENTAL CAPACITY, FROM ALL INHIBITIONS, DISTRACTIONS AND INTRUSIONS FROM OTHER SENSES, AND TO FOCUS ON OBSERVATION AND DEPICTION. THE RIGHT VERSUS LEFT HAND MAY BE ENFORCED BY THE USE OF BANDAGES/ SLINGS. THE MODEL MAY HOLD AND ORANGE AND ALL ARTISTS FEEL, TASTE AND SMELL THE ANOTHER ORANGE EACH. EYES MAY BE BLINDFOLDED IN MID POSE AND THE DRAWING CONTINUED WITHOUT LOOKING AT EITHER MODEL OR PAPER..

VARIOUS TRICKS CAN BE PLAYED, ALL RELY UPON A GENUINE MUTUAL TRUST BETWEEN TUTORS, MODELS AND STUDENTS. THE TUTORS' ROLE IS TO CONDUCT THE SESSION, TO LET THE MOMENTUM GLIDE NATURALLY AND TRY TO ENGINEER NEW SITUATIONS IN WHICH MORE MENTAL BARRIERS ARE BROKEN. THE ROLE OF THE MODELS IS CENTRAL AND CRUCIAL TO THIS. THE WHOLE CONCEPT WOULD BE IMPOSSIBLE WITHOUT A CADRE OF DANCER MODELS ABOUT TO IMPROVISE AND LEAD THE SESSIONS IN PAIRS; USUALLY TWO MEN OR A COUPLE OR A THREESOME. A MIXED FIVESOME TEAM, AS HAS BEEN USED IN THE LONDON INSTITUTE, IS REGARDED AS TOO MUCH FOR SUCH SHORT POSES.

THERE IS A CORE MODEL TEAM OF 3 PAIRS TO WHICH OTHERS MAY BE ADDED. THEY ARE PAID ABOUT £24 PER HOUR = 4X THE NORMAL MODEL-FEE. £3 PER HOUR OR £30 PER DAY IF PRIVATE. THIS IS BY DONATIONS FROM THE STUDENTS CA. £1 PER MODEL PER STUDENT FOR 2 HOURS. SOME OF THE STUDENTS MAY BECOME SUPERHEROIC VOLUNTEERS = UNPAID MODELS FOR PARTS OF A SESSION. THIS IS IMPORTANT EXPERIENCE FOR THEM.

STUDENTS ARE TOLD [REPEATEDLY, AS IN COMMON INTERNATIONALLY] TO LOOK FOR AT LEAST ONE MINUTE AND THEN SELECT THAT WHICH THEY SEEK TO DRAW. THEY MAY BE TOLD TO USE BLINDFOLD OR THE POSE MAY BE ENDED AFTER ONLY ONE MINUTE. THERE IS HOWEVER A ROUTINE OF A CRESCENDO TOWARDS MORE EROTIC INTIMATE POSES, WHICH INTRODUCES AN ELEMENT ENTIRELY MISSING IN MOST LIFE CLASSES. AT SUCH A MOMENT THE TUTOR MAY BLACK-OUT THE ROOM AND INTRODUCE A NEW MODEL. OR REPLACE A Nubile GIRL WITH AN AGED MAN IN A SIMILAR POSE.

INTIMACY AND DIALOGUE BETWEEN THE MODELS AND OTHERS IS FAR GREATER THAN IN MOST TRADITIONAL STUDIOS. ONE SHOCK TACTIC TO BREAK TABOOS AND LET STUDENTS FEEL IN REALITY WHAT IS TAUGHT IN THE IMAGINATION IS THE GESTURE, WAS CONTOUR. "IMAGINE YOUR FINGER IS TOUCHING THE OUTLINE OF THE MODEL AND LET THAT IDEA MOVE TO YOUR PENCIL-TIP OR BRUSH-TIP". IS A WELL TRIED ROUTINE. AS MAESTRO CHUEY'S IDEA IS TO INVOLVE ALL THE SENSES INCLUDING TACTILE TOUCH, STUDENTS ACTUALLY PAINT ONTO THE MODELS' SKIN. THE MODELS' CONSENT IS OBVIOUSLY NEEDED BEFORE THEIR BODIES ARE PAINTED INTIMATELY BY STUDENTS. CARE IS TAKEN TO EXCLUDE ANY STUDENT WHO MIGHT BE HURTFUL.

THE GROUP WAS AT FIRST RELUCTANT TO PAINT WITH THEIR FINGERS, PREFERRING BRUSHES, BUT LATER THEY DID BREATHE WITH PAINT. THE MODELS' BODIES BECOME VASTLY MORE INTERESTING AND DRAWABLE ONCE COLOURED. THE SEMI-RITUAL SACRIFICE OFFERING IS OF MUTUAL BENEFIT TO BOTH MODELS AND STUDENTS, UNIFYING IN THE ACT OF GIVING TO EACH OTHER AND EXPRESSING PLEASURE IN SHARING AN EXPERIENCE AND A JOINT WORK OF ART.

FOR THE PURPOSE IN LIFE CLASSES IS TO SEE AND UNDERSTAND THE MOST COMPLEX AND BEAUTIFUL CREATION IN THIS UNIVERSE, THE VEHICLE FOR THE HUMAN MIND. IT IS A CURVILINEAR, SEMI-SOLID, SYMMETRICAL ABOUT A CENTRAL AXIS CAPABLE OF AN ALMOST INFINITE NUMBER OF POSSIBLE POSITIONS; AND YET AN EVEN GREATER NUMBER OF QUITE IMPOSSIBLE ONES. EACH BODY HAS UNIQUE CHARACTERISTICS USUALLY IMMEDIATELY RECOGNISABLE BY MOST ORDINARY MORTALS EVEN IN A QUICK SKETCH. IT IS THIS ASPECT WHICH MAKES DRAWING FROM THE NUDE FIGURE IN ITS TOTALITY - THE TRUTHFUL WHOLENESS UNENCUMBERED WITH ARTIFACTS WHICH PRESENT THE ULTIMATE CHALLENGE TO THOSE SEEKING TO OBSERVE AND DEPICT THAT CENTRAL ESSENCE WHICH MOVES THE SPIRIT.

MEXthink594

30.10.94
This is to let ALL of you in San Carlos, know that I am now back in Europe, AND Very VERY appreciative of all your many kindness..

My month in your wonderful country was one of my life's most enjoyable and memorable experiences. Full of the pleasures of a new world and of many very lovely people. I thank you all - especially for the video to remind me of what I learned about LIFE from your Clandestino Taller.

I am writing an article which will follow. I am also sending to you a video of Maggie Hambling's Life Class drawing-marks. And some silicone barrier cream so that you may draw the painted bodies of models - without fear it will not wash off.

I was very sad to have to leave so soon - I had a cheap ticket - and had little money to spare. So I hope to meet you ALL again some day - sooner I hope than later. For I am much inspired by San Carlos methods.

I went to a local Art group today; it is lead by prof Sinkinson formerly of Southampton's La Sainte University. He announced that next week they would all meet early to begin an experiment in relaxation before drawing from life, based on controlled breathing; a sort of Yoga. I said that I had found the same very interesting in Mexico.

I spoke to the post grad. instructress at the London Institute, who uses 5 models at a time. She wants to see your video and copy the technique - if she can get funds - So do others already at Bournemouth Univ and Art College.

This is to say GREETINGS and Thank-you

ALL

e

Yours - Tom
THOMAS Alexander PRESTON

IF YOU ARE EVER IN UK OR FRANCE
PLEASE LET ME KNOW -
I HOPE TO GET HUGE PUBLICITY FOR
"CLANDESTINO" TALLER / WORKSHOP -

la traducción

Art, Drft 594 - Thomas Preston. Traducción: mtra. Margarita Rivera Barrera

75

Nuevas dimensiones en las clases internacionales de vida.

Por mera casualidad investigando otros asuntos, me encontré con una serie de similitudes en lugares tan remotos como; México Perigueux y Londres. Los sobresalientes elementos en común, lo que me sugirió nuevas ideas concebidas independientemente por mentes unidas únicamente por un lazo de devoción a La Causa del Arte.

Como los lectores tienden a estar menos familiarizados con aquellos eventos en Meso-América que aquéllas naciones de habla Inglesa, el rompimiento de la barrera con México lo describiremos en la siguiente forma.

El resurgimiento Iconoclástico de grandes poses clásicas por un solo modelo, aislado higiénicamente de la realidad es bien conocido. Estudios formales han resurgido de una época temprana como aquella del S. XVI, por las nociones de la familia Italiana Carracci para combatir la veneración indebida a los antiguos Maestros, tales como Miguel Angel y Tintoretto. Sir PP. Rubens fué altamente beneficiado por esto y un temprano adicto y devoto de los desnudos tomados de la vida, quienes trabajaban en aquél entonces para patrones Hispanos entonces colonizando América. El resurgimiento reciente de las clases de la vida en Inglaterra (Reino Unido), se le debe mucho al Profr. Bryan Kneale Ra de RCA. Por muchos años Los Dibujos de la Vida han tenido sus altas y bajas y México no ha sido la excepción.

La Ciudad de México ha tenido su equivalencia a La Academia Real Británica por muchos años, La Real Academia de San Carlos se construyó en las ruinas de la Ciudad Azteca y en la tradición de un variado Arte Cultural. Es muy internacional en su perspectiva: El Secretario Académico de la División de Posgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, de la enorme y moderna Universidad Nacional Autónoma de México, es el Maestro Jorge Chuey, un Pintor con ascendencia China.

Su brillante idea para sus 46 estudiantes en 2 hrs. dos veces a la semana: "Las Clases de la Vida" basada en poses cortas de 3 a 5 minutos, es involucrar y utilizar todos los sentidos y usar intervenciones

para sacudir a los estudiantes y sacarlos de sus observaciones primarias, sin ninguna clase de inhibiciones.

Su plan de estudios está por demás documentado y es en detalle equivalente a aquél: "Kimon Nicholaides". La correcta manera de Dibujar, el que es usado como modelo en sus horarios.

La rutina empieza con 15 minutos de ejercicios de relajación "Chi-Kon" (Tai Chi) conducido por un miembro de la clase, VICENTE CHI de origen chino, respirando y liberando al cuerpo de tensiones. San Carlos se encuentra justo en el Zócalo: "La Gran Plaza de Armas de la Ciudad", para los estudiantes que llegan saturados de las multitudes y hartos de la rutina del día. El yoga también se ha practicado en Londres y en Hampshire por el Profr. Sinkinson: "para clamar y preparar la escena". Palillos de incienso y velas proporcionan un aroma y luz en el cual los modelos posarán más tarde.

La idea es la de : calmar, suavizar e integrar los sentidos del tacto, del oído, de la vista, del olfato y del gusto.

Al mismo tiempo varios modelos desnudos de ambos sexos, actores, bailarines, respecto a la música es lenta y clásica o con golpeteo moderno, en ambos casos el objeto es influenciar la mente del observador Ellos permanecen solos o atados a un grupo por solo 3 minutos moviéndose en una danza lenta cada 2 minutos. Esto permite al grupo que los rodea que observen cada ángulo y forma.

México un país multi-radical, no se siente acomplejado por sus glorias pasadas, tampoco tiene tabúes o inquietudes, "El bronce viviente de un solo hombre aferrado a una niña viviente de marfil, ambos de un físico exquisito, era esta visión en sí misma una actuación o realización. Ambas parejas son un excesivo banquete para la vista, para el cerebro y un reto para representarlos o realizarlos en el material que se quiera. Los modelos se involucran profundamente en el trabajo que están llevando a cabo, es parte del sistema hacer que el grupo completo se convierta en una sola unidad. Estudiantes y tutores, muchos de ellos trabajando con muy diferentes materiales intercambian críticas y

opiniones. Por supuesto muchas veces echan a perder el trabajo que se está llevando a cabo, y destruyen el trabajo que no les gusta. El impacto que lleva el modelo de ver un trabajo destruido, rasgado, roto, es sin duda muy impresionante, pero es un detonador de lo más beneficioso, para aquél estudiante sensible de superarse y adaptado a su carrera. El modelo debe mirar el trabajo para saber cuando termina de posar.

Cada sesión debe de tener un tema preconcebido de antemano: "La edad vs. la juventud - - Muerte-Vida - - Rabia-Amor".

Los modelos representan esta parte y deben usar máscaras o mascaradas transparentes o cualquier aditamento.

Hay un área central en donde posan con dos plataformas en diferentes niveles y algunos taburetes y sillas. Ellos están rodeados por los artistas por 360 grados, algunos en el piso, otros en círculo o en mesas y en un tercer nivel, otros con caballetes. Este mismo círculo rodeando al modelo fué también encontrado o utilizado en Perigueux y Londres. Aunque puede intimidar a los modelos inexpertos o cuando posan solos.

Un tema principal puede ser liberar en forma absoluta la capacidad mental de toda clase de inhibiciones, distracciones e instrucciones de los otros sentidos, y para lograr esto se pueden usar vendas o bandas. El modelo puede estar sosteniendo una naranja y los artistas pueden sentirla, olerla y saborearla. Los ojos pueden estar vendados a la mitad de la pose y el artista continuar sin ver ya sea el papel o al modelo.

Muchas otras estrategias o mañas pueden ser utilizadas, todas ellas deben basarse en la mutua confianza que exista entre alumnos, tutores y modelos. El papel del tutor debe consistir en conducir la sesión, permitiendo que el momento brille por sí mismo y construir nuevas situaciones en las que las barreras mentales son superadas. El papel de los modelos es un punto central y crucial para lograr esto. El logro del concepto completo sería imposible sin un grupo de bailarines modelo, que improvisan y conducen las sesiones en pares, por lo general dos hombres o una pareja de hombre-mujer o un trío. Una mezcla de un

grupo de cinco modelos, mezclados, como ha sido usado en El Instituto de Londres, es considerado demasiado exagerado para poses cortas.

Hay un modelo a seguir que consiste en un equipo de 3 pares a los que otros pueden ser añadidos. Estos equipos reciben un pago de 24 liras por hora, lo que equivaldría a 4 liras para cada modelo normal, 3 liras por hora o 30 liras por día si la sesión es privada. A los modelos que son estudiantes se les paga 1 lira por cada dos horas. Algunos de los estudiantes pueden ser modelos supernumerarios, que voluntariamente aceptan posar sin recibir ningún salario por considerar esta experiencia de vital importancia para ellos.

Se les pide a los estudiantes repetidamente, como normalmente se acostumbra internacionalmente, mirar por lo menos un minuto y después seleccionar aquél modelo que llena lo que ellos están buscando dibujar.

Se les pide estar vendados de los ojos o la pose debe de terminar después de un minuto.

Existe sin embargo una rutina que va "in crescendo", hacia poses más íntimas y eróticas, lo que introduce un nuevo elemento, que casi no existe en la mayoría de las clases.

La intimidad y el diálogo entre los modelos y los estudiantes de la clase, son mucho mejor y hacen las clases mejores que las tradicionales. El manejar un impulso por medio del tacto rompe con tabúes y permite a los estudiantes que estos sean realmente lo que la imaginación les está dictando: la idea es: "que imaginen que su dedo está tocando lo que su lápiz está dibujando y permitir a la idea salir a través de la punta del lápiz o de la brocha del pincel.

Como es la idea del Maestro Chuey involucrar todos los sentidos, inclusive el del tacto, y así los estudiantes pintan sobre la piel de los modelos. Obviamente que se necesitaría el consentimiento del modelo antes de ser pintados íntimamente sobre sus cuerpos por los estudiantes. Mucho cuidado se debe de tener de excluir cualquier alumno que pudiese ser perjudicial para estas clases.

El grupo al principio se mostró reticente a pintar con sus dedos, dándole preferencia a usar los pinceles, aunque más tarde acabaron untándose los dedos con pintura. Los cuerpos de los modelos se convierten en algo vastamente más interesante y accesible ya una vez que son pintados. El ritual de mutua ofrenda es de mutuo beneficio entre modelos y estudiantes uniéndolos en el acto de darse uno al otro una expresión de placer y en compartir una experiencia y una unión en el trabajo del arte.

El objetivo en: "las clases de la vida no es ver y entender la más compleja y bella creación en este Universo, El vehículo de la Mente esto es: un Eje Central Curvilíneo semi-sólido y simétrico, capaz de casi un número infinito de posiciones posibles; y aún más, un número mayor de posiciones casi imposibles. Cada cuerpo tiene características muy únicas, generalmente reconocibles inmediatamente por la mayoría de cualquier mortal ordinario aún en un rápido bosquejo. Y es este aspecto el que hace que el dibujo de la figura desnuda en su totalidad, la verdadera calidad de libertad sin ninguna traba o artefacto, lo que "presenta un reto para aquéllos que están buscando observar y representar la esencia central que mueve el espíritu".

Aparte, finalmente, deseo recordar otros eventos que también quedaron como testimonios del Taller Clandestino, que tuvieron su desarrollo en el patio central de la Academia de San Carlos; *El mundo de los ciegos*, *Homenaje a Chiapas*, *El tacto Visual*, *Días de Otoño*, *Cambio o reelección*, *El futuro rupestre de la Academia de San Carlos*. Eventos que fueron los **Performances** cotidianos del Taller Clandestino realizados fuera del aula de clases, con contenidos sociales, políticos y económicos y, con este pretexto apuntar mi eterno agradecimiento a **Hugo Corripio**, organizador y principal provocador, a los amigos sinceros y entusiastas, a **Andres Fahr** y **Liz Barajas**, los papás clandestinos; a **Vicente**, **Setsuko**, y **Emilio**, el eje oriental y a **Sergio Carlos Rey**, computer oficial de este trabajo testimonial.

AL FINAL

Desenfado, audacia, búsqueda, encuentro, atrevimiento, arriesgue, vacío y plenitud; son estas algunas de las **resonancias interiores** que motivaron principalmente la intención de apuntar estas líneas, de ordenarlas, otorgarles un sentido y cumplir con la obligación académica para poder continuar en el ejercicio Universitario de la Investigación.

Finalmente solo me resta agradecer a todo aquello que me motivó en mis vivencias y en este sentido a las personas que apoyaron para llevarlas a la realidad, y a todos los amigos que, con sus comentarios me hicieron ver los aciertos y los desaciertos de mi desarrollo como docente y como artista visual.

Jorge Chuey. 1996