



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

LA EXPRESIÓN GRÁFICA DE LA FIGURA EN EL DIBUJO GESTUAL

TESIS

que para obtener el título de
Licenciado en Comunicación Gráfica
Presenta:

Alejandro Flores Peña

Asesor: Lic. Alfredo Rivera Sandoval

México, D.F., 2001



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.

295679



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

INTRODUCCIÓN	5
1. EL SER HUMANO Y SU REPRESENTACIÓN	10
1.1. EGIPTO, GRECIA Y ROMA	12
1.2. EL ARTE MEDIEVAL	13
1.3. EL HUMANITARISMO	15
1.3.1. El redescubrimiento del ser humano	16
1.4. EL RENACIMIENTO	17
1.4.1. La burguesía urbana y el ideal clásico	17
1.4.2. El arte racional	18
1.5. EL ARTE COMO IDEOLOGÍA	21
2. EL DIBUJO: ENTRE PENSAR Y VER	23
2.1. EL DIBUJO Y LA INVENCION DE AMÉRICA	25
2.2. EL DIBUJO Y SU DEFINICIÓN	26
2.3. LOS VALORES COMUNICATIVOS DEL DIBUJO	27
2.3.1. El dibujo como medio de comunicación	27
2.3.2. El dibujo como interpretación	28
2.4. EL DIBUJO Y EL SÍNDROME DEL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA	29
2.5. LA TEORÍA DE LA GESTALT	30

2.5.1. De la forma en que pensamos las cosas	35	4.3.2. El valor de la síntesis	58
2.5.2. De la forma en que vemos la realidad	36	4.4. EL DIBUJO GESTUAL	60
2.5.3. De la forma en que podemos dibujar lo que vemos	37	4.5. EL VALOR DEL DIBUJO GESTUAL	64
3. LA COMPRENSIÓN DEL CUERPO HUMANO	40	PROPUESTA GRÁFICA	69
3.1. EL PROBLEMA DEL CUERPO HUMANO	42	ILUSTRACIONES PARA EL POPOL VUH	75
3.2. LA COMPRENSIÓN	42	CONCLUSIÓN	83
3.3. EL ANÁLISIS VISUAL	44	BIBLIOGRAFÍA	86
3.3.1. La anatomía artística	46	BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA	90
3.3.2. Proporción y volumen	47		
3.3.3. El equilibrio	48		
3.4. LAS POSIBILIDADES DE LA FIGURA HUMANA	49		
4. LA EXPRESIÓN DE LA FIGURA HUMANA EN EL DIBUJO GESTUAL	52		
4.1. EL VALOR DE LA LÍNEA	54		
4.2. EL DIBUJO GRÁFICO	55		
4.3. LA BÚSQUEDA DE LA EXPRESIÓN	56		
4.3.1. La segunda muerte de Funes el memorioso	56		

VENTANA SOBRE EL CUERPO

*La Iglesia dice: El cuerpo es una culpa.
La ciencia dice: El cuerpo es una máquina.
La publicidad dice: El cuerpo es un negocio.
El cuerpo dice: Yo soy una fiesta.*

Eduardo Galeano, Las palabras andantes

INTRODUCCIÓN

El trabajo en el taller de dibujo del sexto semestre consistía en representar lo más parecido que se pudiera a los modelos a partir de una observación detallada para valorar las formas, distancias y proporciones tal y como aparecían ante nuestros ojos. Todo parecía ir bien hasta que en una ocasión, poco tiempo antes de terminar el semestre, el maestro se acercó y me hizo el señalamiento de que la rodilla que estaba dibujando parecía deforme; que observara con mayor detenimiento su forma en la modelo para corregirla. Borré lo que había hecho y comencé de nuevo, pero luego de muchos intentos no lograba una buena representación a pesar de que observaba, medía, comparaba inclinaciones y proporciones. Nunca pude dibujar correctamente la forma de esa rodilla, y no pude hacerlo porque no podía entenderla, porque su forma para mí no tenía ninguna explicación, ninguna lógica. Tres años había pasado dibujando el cuerpo humano y a pesar de que podía representarlo más o menos bien en el salón de clases, era incapaz de hacer una representación correcta fuera de él si no poseía la información visual adecuada.

Desarrollé por lo mismo, una técnica equivocada para la representación del ser humano que se convirtió en una problemática a superar; pues la información gráfica que poseía en dibujos y fotografías eran incapaces de ofrecer todas las posibilidades de representación deseables. Dibujar al ser humano de manera correcta y sin depender de archivos visuales se volvió, de esta forma, en un verdadero reto a superar, pues no sólo significaba mayores posibilidades de representación y de comunicación; significaba también darle sentido a 6 semestres de dibujo, que fueron, entre otras cosas, decisivos para elegir la carrera de comunicación y no de diseño gráfico. Esa es también, en gran parte, la razón fundamental de la Tesis que tienes ahora entre tus manos.

Debo admitir que al iniciar este trabajo tenía una idea equivocada del dibujo. Lo consideraba una simple técnica para representar la realidad y en ese sentido había pensado más en la elaboración de un simple manual. El resultado final es algo muy distinto a eso, y refleja una forma de entender el dibujo más allá de una simple técnica para *copiar* la realidad.

II

Cuando el comunicador gráfico no posee las suficientes

bases del dibujo, se enfrenta a un obstáculo en su desarrollo profesional. No únicamente porque el dibujo permite darle solución a algunos problemas visuales, sino porque también, a través de su práctica, se desarrolla de manera importante nuestra capacidad de percibir visualmente y con ello, nuestro talento para crear una propuesta visual. Quien comunica a través de imágenes debe, por lo tanto, poseer una buena capacidad perceptiva de la apariencia real de los objetos de la realidad, pues de ellos elegimos alguna característica para elaborar un mensaje visual.

Debemos, por lo tanto, dejar atrás la idea de que el dibujo es una simple técnica compuesta por un gran número de trucos para representar algo.

El estilo de los manuales para aprender a dibujar en 3 lecciones, en donde dibujar se convierte en algo parecido a las recetas de cocina, porque enseñan a representar el cuerpo humano paso a paso haciendo primero una línea horizontal que se divide en ocho partes iguales, una para la cabeza, que se traza como un óvalo... etc., han dejado esta pobre impresión, por cierto, muy generalizada entre los estudiantes de comunicación, diseño y diseño de la comunicación visual, quienes esperan que sus maestros de dibujo los doten de esta serie de *habilidades*. Por eso es importante enfatizar el hecho de que saber dibujar no es el resultado de una habilidad manual, sino de nuestra capacidad para observar.

III nuestros ojos.

Nuestros ojos son únicamente las ventanas a nuestras sensaciones visuales, pero es el cerebro el que percibe lo que vemos de acuerdo al modo en que nuestros patrones culturales nos hacen entender la realidad. Percibimos desde una serie de esquemas culturales que nos permiten aprehender la realidad y dentro de los cuales cada cosa adquiere un significado específico. Ver se ha convertido, por las características propias de la percepción, en una mera actividad de identificación de los objetos de nuestro entorno, por lo que sólo nos interesa de los objetos aquello que nos permite identificarlos y clasificarlos en nuestros conceptos mentales. Así, no vemos un árbol único con unas características específicas que lo hacen distinto a todos los demás árboles, sino que identificamos su forma y de inmediato lo encasillamos dentro del concepto *árbol* que es el mismo para toda una gran variedad de formas distintas que cumplen con unos rasgos elementales que nos dejan identificarlos como tales, en este caso un tronco, ramas y hojas. Intentar dibujar el árbol que pudiera tener frente a mí puede convertirse en una labor imposible si no soy capaz de observarlo tal y como es, más allá de mi concepto mental sobre la generalidad de los árboles. Expandir nuestra capacidad de observación es la solución que nos deja representar los objetos de la realidad como aparecen ante

No es, sin embargo, mi propósito explicar cómo podemos ampliar nuestra capacidad para percibir visualmente, sino cómo podemos llegar a la representación de la figura humana para poder explorar sus valores expresivos y así emplearlos en el área de la comunicación gráfica.

IV

El cuerpo humano es una forma compuesta por un gran número de volúmenes que se aprecian en su superficie y que se forman por la interacción que existe entre huesos y músculos que se encuentran debajo de la piel. Estamos así, ante algo complejo, pues vemos en él distintos volúmenes, pero no lo que los genera. Esto equivale a ver cosas sin sentido por el hecho de que sólo percibimos los aspectos esenciales del cuerpo humano que nos permiten identificarlo como tal. Nuestra capacidad para representarlo implica entonces, la necesidad no sólo de observarlo, sino también de entenderlo, eliminando el misterio que significan cada una de sus formas.

Abordaremos por lo tanto, el estudio de las posibilidades expresivas del cuerpo humano a partir de una visión analítica, del estudio anatómico entre otras cosas, para que, al descifrar la aparente complejidad de su apariencia externa, podamos representarlo correctamente en sus

diversas actitudes y movimientos.

No obstante, las necesidades de expresión en la actividad profesional de la comunicación gráfica no pueden limitarse a una simple representación naturalista¹ de la realidad. Abordaremos, por eso, el dibujo no como una actividad para lograr una *imitación* de la naturaleza, sino como un lenguaje y una posibilidad de comunicación que están más allá de sus aspectos técnicos.

Entender la figura humana a partir de su conocimiento analítico no es un fin en sí mismo, ya que no podemos limitar nuestra capacidad expresiva dentro de los límites del naturalismo. Lejos de eso, hablamos sólo de un primer paso para que el comunicador gráfico pueda desarrollar su capacidad de crear imágenes que puedan darle solución a los problemas visuales a los que se enfrente.

Proponemos de esta forma, el dibujo gestual -en nuestro caso nos limitaremos al creado únicamente con líneas, el dibujo gráfico²-, como uno de los medios de la experimentación visual con el que se puede aprender a observar y explorar las posibilidades expresivas del cuerpo humano.

El presente trabajo no pretende, por lo mismo, ser un manual para la representación naturalista. Aborda, en cambio, el dibujo desde la idea de que debemos de conocer a fondo aquello que deseamos representar para que, dejando atrás la problemática que significa descifrar lo que vemos,

podamos centrarnos en buscar diversas formas de comunicarlo. Idea que seguiremos al lado de un navegante genovés, un Ministro de Finanzas y un personaje de una memoria prodigiosa, que si bien no tienen mucho que ver con el dibujo, pueden ayudarnos a entenderlo.

NOTAS

¹ Jorge Elliot considera naturalistas a "las representaciones de artistas que desde la partida se han propuesto respetar 'la estructura natural del organismo'." (Elliot, 21) Para facilitar el empleo de términos en este trabajo, restringiremos esta definición únicamente a aquellas representaciones en donde una realidad es representada con un alto grado de información visual. La abstracción, por el contrario, será considerada como la forma en que vamos reduciendo o sintetizando la información de algo a sus "componentes visuales y elementos básicos" (Dondis, 83)

² Hemos tomando de Juan Acha la definición del dibujo gráfico como aquel que logra establecer sus valores comunicativos a través del manejo de la línea. Acha habla así del dibujo gráfico para referirse al dibujo de línea pura y lo hace "para diferenciarlo de lo pictórico y de lo fotográfico y evitar confusiones con alguno de estos dos." (Acha, 1999, 109) Hablaremos así, en este trabajo, del dibujo gráfico como una forma de nombrar, que no de clasificar, a esta forma particular del dibujo.

CAPÍTULO 1

EL SER HUMANO Y SU REPRESENTACIÓN

En la comunicación visual nada surge casualmente; toda manifestación artística es producto, y a la vez expresa, un modo específico de pensar. Por eso abordaremos parte de la historia de la representación de la figura humana entendiéndola como consecuencia del desarrollo y la transformación de las formas del pensamiento colectivo. Atenderemos por lo tanto, más que al estudio particular de los artistas, a las ideas que definieron un modo particular de interpretar al ser humano. Haremos especial énfasis en el Renacimiento para entender los procesos que permitieron, entre otras cosas, que la representación de la figura humana alcanzara los más altos grados de naturalismo gracias a un conjunto de artificios pictóricos y de una serie de conocimientos diversos que llevaron a los artistas a considerar su actividad más allá de lo técnico y artesanal. Entender el desarrollo del arte como parte del desarrollo del pensamiento humano es parte del objetivo del presente capítulo; otro tanto es entender que toda propuesta visual es más una propuesta del intelecto que de una simple actividad técnica y manual.

1.1. EGIPTO, GRECIA Y ROMA

Aunque el aspecto externo del cuerpo humano es en esencia el mismo, sus manifestaciones plásticas han variado dependiendo de la época y la cultura:

“Cada época interpreta la figura humana según su estilo; y cada artista, intérprete de su época, ve y dibuja según su personalidad.” (Fiore, I, 18)

Entre los egipcios estas representaciones se hacían mostrando el cuerpo humano desde el ángulo que lo hacía



Mural de la tumba de Sennedjem en Deir-el-Medíneh. (detalle)
Siglo XIII a.C.

Al artista egipcio no le interesaba representar lo más detalladamente posible al ser humano, sino únicamente aquello que brindara la mayor información visual. En el caso de la cabeza, el rostro visto de perfil y el ojo visto de frente satisfacían esa necesidad.

más fácilmente reconocible:

“Las figuras solían mirar a la derecha, con la cabeza de perfil, sobre la que se dibujaba un ojo visto de frente. Los hombros aparecían también de frente, pero el tórax gira, con lo que el pezón queda de perfil. Brazos y manos se representan de lado, lo que elimina el problema del escorzo, las caderas están en tres cuartos y piernas y pies quedan de perfil, uno frente al otro.” (Smith, 8)

El artista egipcio no dibujaba lo que veía sino lo que su visión cultural le permitía saber de la realidad:

“En contraste con los egipcios, cuyos ojos estaban puestos en el más allá, lo que preocupaba a los antiguos griegos era el aquí y ahora... Los griegos hicieron de sus dioses y diosas a su propia imagen y semejanza.” (Smith, 9)

Este interés griego por el físico humano y su creencia en la belleza del cuerpo dieron origen a que sus representaciones fueran extraordinarias en el aspecto de la vitalidad y la fuerza que pretendían representar.

En comparación a los griegos, que llegaron a idealizar la perfección del cuerpo humano en sus obras; los romanos, aún más apegados a cuestiones terrenas, buscaron ante todo el mayor parecido con el modelo que representaban:

“Los romanos, sin embargo, eran de psicología diferente a los griegos y ello empezó pronto a manifestarse en su pintura y su escultura... La pasión griega por los ideales orillaba la individualidad: la perfección es incompatible con las características personales. Los dioses y héroes del mejor arte griego no parecen capaces de ira o tristeza, júbilo o alegría: de cuando en cuando se permiten semisonrisas distantes y condescendientes. No era así para los romanos, cuyo arte es menudo de realismo nada halagador y a veces brutal, a pesar de que los modelos eran habitualmente quienes sufragaban las necesidades del artista.” (Smith, 13)

1.2. EL ARTE MEDIEVAL

Durante el periodo medieval el dogma cristiano impuso la prohibición al arte de la escultura al relacionarla con las antiguas representaciones de los dioses paganos. La pintura tuvo mayor fortuna al considerarse primordial para la educación de las masas recién convertidas, pero únicamente se podía incluir lo que se juzgara absolutamente esencial para el mensaje religioso. Las formas se estilizaron de nuevo y perdieron su dependencia de la observación directa; la anatomía y el escorzo eran innecesarios. El simbolismo se volvió predominante en el arte medieval y por lo mismo no se esperaba que los artistas tuvieran un estilo individual pues

su condición de simples artesanos tradicionalistas y anónimos los limitaba a seguir una serie de normas que debían de mantener en sus obras.

No podemos, sin embargo, acusar al arte medieval de haber perdido la grandeza y el esplendor del periodo clásico y de haber relegado a un segundo término al ser humano ya que simplemente hizo de lado todo aquello que no pudo satisfacer los requerimientos de sus necesidades históricas.

Más que apegarse a representar de manera naturalista la realidad, el arte medieval llegó a concentrar toda su fuerza en el diseño de obras que transmitían la magnificencia de un Dios todopoderoso y de una filosofía encaminada a la búsqueda de la salvación del espíritu en su lucha por liberarse de los pecados del cuerpo. El arte se convirtió así, en el portador de aquel mensaje en donde todo gira alrededor de Dios y de la Iglesia. De ahí el simbolismo medieval, en donde por sobre lo que se ve está lo que debe entenderse. El arte era ante todo un medio y no un fin en sí mismo que buscó:

“...elaborar un método que abarcara lo inabarcable, ponderara lo imponderable y dividiera lo indivisible. En su totalidad... fue creado como un puente para salvar el abismo imposible entre la materia y el espíritu, la masa y el vacío, lo natural y lo sobrenatural la inspiración y la aspiración, lo finito y lo infinito.” (Fleming, 143)

La representación naturalista del hombre y de la naturaleza en general, tuvieron que esperar siglos para volver a reaparecer en las manifestaciones artísticas. Pero esto no

sucedió hasta que la cultura occidental pudo reorientar sus pensamientos hacia los terrenos humanos.



Giovanni di Paolo
La Anunciación
Temple sobre tabla
Hacia 1444

El florero con las azucenas, símbolo de la virginidad de María; la paloma representando al espíritu santo, la mano de Dios sobresaliendo en la parte superior y el fondo dorado que simboliza la atmósfera divina que envuelve a la escena, son simbolismos propios del Arte Medieval.

1.3. EL HUMANITARISMO

Humanitarismo antes que humanismo fue el primer paso dado durante el siglo XIII gracias a la influencia de un personaje salido de las filas del misticismo religioso que comenzó a difundir su doctrina de amor a Dios y a la naturaleza.

San Francisco de Asís, a través de un mensaje lleno de verdades profundamente humanas, antepuso, a los horrores del infierno tan presentes en la ideología de aquel entonces, la idea del amor supremo de un Dios que ha manifestado todo su amor a través de la creación perfecta de la naturaleza y, por supuesto, del ser humano, hecho a imagen y semejanza suya.

Es obvio que el mensaje franciscano no podía caber dentro de los antiguos ideales del medievo ni dentro de sus formas artísticas. Esto lo entendió bien Giotto di Bondone (1267-1337), quien a través de sus pinturas no sólo logró representar y sintetizar aquel canto de amor hacia la naturaleza y el hombre, sino que logró restablecer un naturalismo alejado del simbolismo medieval:

"...la vida de San Francisco fue combinación de autonegación ultraterrena con amor terrenal manifiesto hacia la belleza de la naturaleza... Consideró toda la naturaleza como una revelación de la divinidad y con ello anticipó una ruptura con el dualismo medieval

dicotómico, basado en el antagonismo de carne y espíritu... El desmoronamiento del simbolismo medieval se advierte en el florecimiento del naturalismo en la pintura, y el cambio de un enfoque ultraterreno a un concepto terrenal es patente por el auge del humanitarismo." (Fleming, 154)

"El mensaje de San Francisco fue transmitido en parábolas e imágenes sencillas de la vida que todos podían entender, y Giotto las tradujo felizmente en formas pictóricas." (Fleming, 155)

Por eso, Vasari escribió de manera acertada en sus célebres *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* lo siguiente:

"La misma deuda de gratitud que contraen los artistas pintores con la naturaleza -la cual sirve continuamente de ejemplo a quienes, extrayendo lo bueno de sus partes mejores y más bellas, siempre se ingenian en representarla e imitarla-, la han contraído también, a mi entender, con Giotto, pintor florentino: por cuanto, habiendo quedado sepultados durante tantos años, bajo las ruinas causadas por la guerra, los métodos de las buenas pinturas y sus lineamientos, él solo, aun cuando nacido entre artífices ineptos, por la gracia de Dios resucitó ese arte que se había extraviado y le dio una forma que se puede clasificar de buena." (Vasari, 3)

Y, aunque las pinturas de Giotto puedan resultarnos estáticas, gracias al tratamiento escultórico y monumental

que hizo de sus figuras mediante el modelado, logró establecer una ruptura con sus contemporáneos:

“Giotto no pinta sólo acontecimientos, sino también estados de ánimo, emociones, sentimientos; esto es precisamente lo que hace de él un innovador.” (Smith, 20)



Giotto di Bondone
San Francisco de Asís
recibiendo los estigmas
Temple sobre tabla
Hacia 1290

Podemos considerar con toda razón a Giotto como el precursor del naturalismo en el arte, pues con él se inició, aunque lentamente, el camino de aquel reencuentro con la naturaleza y el hombre.

1.3.1. El redescubrimiento del ser humano

Abiertos nuevos caminos en el pensamiento religioso renovado por el ideal franciscano, se inició el redescubrimiento del hombre y se reasumió su idea en nuevas formas de pensamiento que llegaron a considerar al cuerpo humano como el medio por el cual el alma se inserta dentro del mundo sensible de la naturaleza, dando sentido al plan divino y perfecto creado por Dios.

Aquel naturalismo que apenas comenzaba a dar sus primeros pasos comenzó a representar cuerpos humanos en los que eran todavía evidentes los defectos anatómicos. Los artistas buscaban todavía conmover a través de la representación de posturas de sufrimiento, la longitud excesiva y la esbeltez de unas imágenes que continuaban siendo toscas, con movimientos todavía restringidos y con una relación espacial artificiosa y confusa.

A pesar de todo, el camino del naturalismo había sido reasumido y nuevos cambios en la sociedad decidieron de manera directa los nuevos derroteros del arte.

1.4. EL RENACIMIENTO

1.4.1. La burguesía urbana y el ideal clásico

Las transformaciones sociales en Europa a finales del gótico vieron el nacimiento y la posterior consolidación en el poder de una nueva clase social que se antepuso a los viejos y cada vez más decadentes intereses de los señores feudales y que a la vez contribuyó a liberar la economía y la sociedad de los rigores de una Iglesia todopoderosa:

“...a finales de la Edad Media, el feudalismo, común a todo el occidente, y la caballería internacional, la Iglesia Universal y su cultura unitaria, son sustituidos por la burguesía nacional con su patriotismo ciudadano, sus formas económicas y sociales distintas en cada lugar, las esferas de interés estrechamente limitadas de las ciudades y las provincias, los particularismos de los principados y la variedad de las lenguas nacionales. Y entonces es cuando el factor nacional y racial se adelanta al primer plano como decisivo y el Renacimiento aparece como una forma histórica particular en la que el espíritu italiano se individualiza con respecto al fondo de la unidad cultural europea.” (Hauser, 340)

Pronto, aquella burguesía urbana comenzó a detentar una nueva forma de estatus social: su amplio saber humanístico que antepusieron a los títulos hereditarios de los



Masolino Da Panicale
Crucifixión
Temple sobre tabla
Hacia 1425

El uso del modelado para crear la ilusión de volumen en los mantos y en el cuerpo de Cristo, preanuncian el Renacimiento; pero el fondo dorado y el pelicano de la parte superior que da de comer su propia sangre a sus hijos, símbolo de la Eucaristía, son todavía reminiscencias del Arte Medieval.

señores feudales:

“...los artistas empezaron a depender menos del mecenazgo de la Iglesia causa de la aparición de una próspera burguesía deseosa de proteger las artes y, de paso, asegurarse la perpetuación plástica de su ascenso al poder.” (Smith, 22)

Esta nueva visión permitió dejar atrás el humanitarismo que había surgido con San Francisco y se comenzaron a asumir nuevas posiciones dentro del campo del humanismo gracias al acercamiento a la cultura y a las tradiciones del arte clásico que nunca llegaron a perderse del todo y que empezaron a resurgir con fuerza y vigor. Ejemplo de esto fue el manejo de la luz para crear la ilusión de volumen, el *splendor*, que logró permanecer a través del tiempo bajo diversas formas:

“Es un hecho bien conocido que estas observaciones estaban incorporadas a la rutina y a las fórmulas para la representación del mundo visible, que pasaron de la Antigüedad a la tradición bizantina y a la occidental de la Edad Media. Mucho después de que los pintores dejasen de trabajar a partir del motivo y de la figura reales, usaron estas indicaciones de modelado y brillo.” (Gombrich, 24)

“Sin embargo, puede admitirse que estos medios de expresar el splendor adquirieron un nuevo sentido en la Edad Media cuando la fórmula fue traducida del blanco al oro, perdiendo así algo de la diferenciación en favor de un efecto general de esplendor.” (Gombrich, 25)

A la tradición del naturalismo gótico vino entonces a sumarse el ideal clásico gracias también a la observación directa de obras de ese periodo que se encontraban a lo largo de la península italiana. El siguiente paso lo dio la

búsqueda del racionalismo que abrió el camino al cientificismo en el arte.

1.4.2. El arte racional

Frente al medieval, que obtenía sus temas de lo ultraterreno y que por lo mismo llegó a alejarse del naturalismo; el arte del Renacimiento buscó nuevas formas de representación y de artificios pictóricos que dieran solución a toda aquella búsqueda humanista y racionalista.

Esto llevó a representación coherente del espacio y de las proporciones. Lo irracional comenzó a perder terreno frente a esta nueva visión estética que comenzó a considerar lo bello como el resultado de la concordancia entre cada una de las partes de un todo.

El estilo naturalista heredado gótico adquirió nuevos grados de perfección gracias a los rasgos científicos y metódicos que comenzaron a aplicarse en el arte. Así, en cuanto el naturalismo renacentista daba solución y forma a la figura humana y a la naturaleza, aportaba todo ese conjunto de conocimientos a la expresión cristiana. Y, aunque con esta nueva visión no se dio un cambio en las temáticas religiosas, a partir de entonces se comenzó a representar lo irracional que supone la fe, a través de la experiencia de la realidad cotidiana. El artista del Renacimiento buscó

representar al mundo para que pareciera algo orgánico y vivo.

Esta nueva concepción científicista del arte pronto llevó a la búsqueda y a la investigación anatómica a través de la disección de cadáveres para lograr finalmente la perfección en la representación del ser humano que volvió a ser la clave de la armonía y el principio de la belleza, retomando así, su posición central en el mundo al ser considerado la mayor manifestación de la perfección divina en la naturaleza. La anatomía confirió nueva vida al arte y permitió reelaborar los conceptos de forma, espacio y composición al abrir el camino para la representación perfecta de movimientos y posturas.

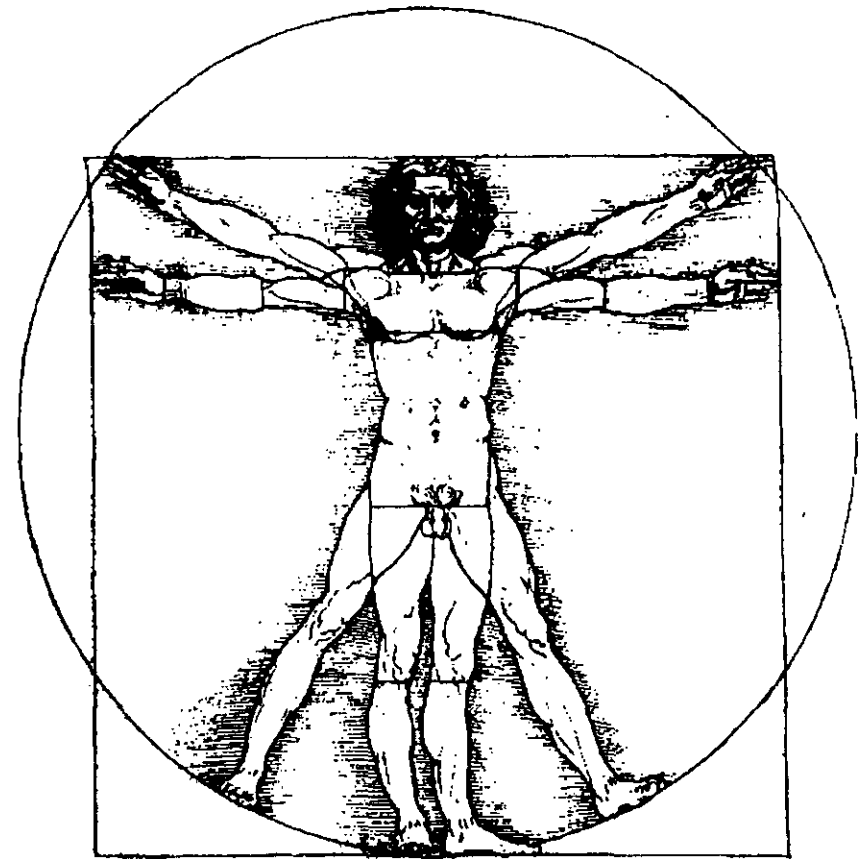
Todo este perfeccionamiento, producto del estudio anatómico y de la perspectiva lineal entre otras cosas, permitió crear personajes verdaderamente humanos que comenzaron a ocupar un sitio exacto en el mundo ficticio de las representaciones artísticas.

Se podía hablar finalmente de figuras auténticas y ya no de abstracciones estilizadas. El centro del universo dejó de ser lo inalcanzable y volvió a ser el hombre.

Era el tiempo del redescubrimiento del ser humano y del mundo. Lo irracional comenzó a perder fuerza y fue sustituido por un nuevo ideal donde la naturaleza y el hombre se convirtieron en la expresión de la belleza y la fuerza espiritual de los ideales religiosos. La expresión

Leonardo da Vinci
Canon de las proporciones del cuerpo humano

Dibujo que ilustra una de las formas que se buscó para establecer una forma racional para representar al ser humano durante el Renacimiento.



artística, hasta entonces claramente limitada y empírica comenzó a caminar de la mano con la exactitud y el cientificismo. La geometría, la perspectiva y la anatomía elevaron entonces al arte a la categoría de ciencia.

El arte del Renacimiento era el resultado de aquel ideal del hombre que ha tomado otra vez conciencia sobre sí mismo. Anatomía, perspectiva y geometría convirtieron entonces al arte en una profesión altamente especializada y con una mayor conciencia científica. La enseñanza pasó de los talleres a las escuelas en donde los nuevos criterios

estéticos fueron establecidos por la *imitación* de la naturaleza.

Este arte, que se subordinó al racionalismo, poco a poco comenzó elevar la categoría de los artistas que dejaron de ser simples artesanos para ascender al nivel del intelectual libre, dejando atrás la visión restrictiva de las enseñanzas de los talleres de los gremios. El arte finalmente había logrado emanciparse de su carácter de artesanía.

Los artistas reconsideraron entonces su personalidad creadora y, sobre todo, su capacidad intelectual al ponerse a la altura de cualquier humanista, ya que empezaron a entender que su actividad no se limitaba a crear únicamente con las manos sino, ante todo, con la mente.

El artista finalmente había tomado conciencia de lo que hacía y esto fue inicio del camino hacia las nuevas concepciones de una sociedad que comenzó a rendir culto al genio creador, sobre todo durante el apogeo renacentista del siglo XVI en el que los artistas no sólo dejaron de ser protegidos por los grandes mecenas, sino que adquirieron un poderoso estatus social que los convirtió en grandes señores que podían estar, incluso, a altura del propio Papa, tal como lo hizo Miguel Ángel.

El creador del arte se había convertido en un genio y en los siglos siguientes, al menos hasta finales del siglo XIX, el estilo naturalista heredado del Renacimiento se convirtió en la más poderosa influencia en el arte occidental.



Miguel Ángel
Desnudo
Fresco. Capilla Sixtina
1511 o 1512

En este desnudo, Miguel Ángel demuestra el extraordinario dominio que se llegó a alcanzar durante el Renacimiento en la representación naturalista de la figura humana gracias al modelado, al conocimiento anatómico, las leyes de perspectiva y el dominio del escorzo entre otras cosas

1.5. EL ARTE COMO IDEOLOGÍA

Toda formación social, para lograr su permanencia y continuidad a través del tiempo, no sólo debe de reproducir los medios de producción, es decir, asegurar los medios materiales de subsistencia como son la alimentación, el vestido y la vivienda; sino también las relaciones sociales que la hacen posible: Debe lograr que las grandes masas de pobladores acepten y mantengan una ideología que permita mantener esa formación social. (*Althusser, 7*)

Siendo parte inseparable de la superestructura, el arte es un elemento de la ideología para reforzar la realidad histórica vigente. Las formas artísticas, al tener su origen dentro de los procesos de vida de los pueblos tienden a reproducir la ideología que les da a los seres humanos la base de su apreciación subjetiva de la realidad. Sin embargo el artista no puede considerarse un simple prisionero de estos paradigmas colectivos ya que formaba parte de ellos y su visión se halla contenida dentro de sus límites. Es por eso que tiende a realizar toda interpretación personal dentro de sus fronteras.

Por lo mismo, no podíamos explicarnos el Renacimiento de la forma en que se había hecho, convirtiéndolo en una época de gran esplendor que al romper con siglos de oscurantismo religioso abrió el camino a los descubrimientos científicos y humanísticos que se han desarrollado hasta

nuestros días. Esto era analizar la realidad histórica de una manera equivocada.

Lo cierto es que al menospreciar otras formas de arte que no se han dedicado a reproducir de manera fiel al ser humano y a la naturaleza, la cultura occidental se cerró durante mucho tiempo no sólo al entendimiento de las manifestaciones artísticas de otros tiempos y de otras culturas sino también de las modernas vanguardias artísticas.

De esta forma, se hace necesario que todo estudio de la historia del arte parta del hecho de que no existe un carácter de valor estético universal. El valor del arte no depende de la capacidad para representar *fielmente* a la naturaleza mediante una serie de artificios pictóricos:

“Desde los primeros pintores, los primitivos, cuyas obras difieren de un modo evidente de la naturaleza, hasta los artistas como David, Ingres y el mismo Bouguereau, que creían pintar la naturaleza tal y como es, el arte ha sido siempre arte y no naturaleza. Y desde el punto de vista del arte no hay formas concretas o abstractas: sólo hay formas que son mentiras más o menos convincentes. Es indiscutible que tales mentiras son necesarias para nuestra mente, pues a través de ellas formamos nuestro punto de vista estético de la vida.” (Picasso, 404)

El Renacimiento no sólo dotó de un nuevo rango social al artista sino que le devolvió al ser humano la dignidad

excepcional que le correspondía por su posición central en el mundo. Su representación naturalista era el resultado de un desarrollo histórico que abrió el camino a nuevas formas de pensamiento. Esto permitió apreciar al ser humano en cuanto realidad concreta y ya no como ideal teológico. El ser humano necesitaba representarse lo más parecido a la realidad, pues era la manifestación perfecta de la creación divina. No bastaban en ese sentido las representaciones esquemáticas del ser humano del arte medieval; mucho menos algo parecido al arte egipcio que había elaborado una forma de representar al cuerpo humano desde diversos puntos de observación —cabezas de perfil, ojo visto de frente—. El conocimiento analítico, la anatomía entre otros estudios, ofreció a los artistas un medio para entender la forma del cuerpo humano en su complejidad y, por lo tanto, abrió el camino a una representación naturalista más perfeccionada. El cuerpo humano sólo pudo ser representado a imagen y semejanza de la realidad en cuanto su percepción dejó de ser un enigma para el entendimiento del artista y en ese sentido, el racionalismo dotó a los artistas de las bases necesarias para lograrlo. El arte dejó así de ser simple artesanía y se convirtió en una labor intelectual que puso de manifiesto que toda actividad artística pasa, antes que por las manos, por la mente de todo creador de imágenes.

Esto no significa, insistimos en eso, que el arte

naturalista sea un parámetro para valorar el arte:

“El arte no evoluciona por sí mismo; cambian las ideas y con ellas su forma de expresión.” (Picasso, 404)

Lo que sí es claro, y esto debe de servir como punto de partida para el presente trabajo, es que ninguna forma de representar al ser humano es casual ni es producto de la inspiración divina o de las musas, ya que los resultados dependen siempre del modo en que sepamos observarlo y, ante todo, comprenderlo. En el dibujo, como lo veremos en los siguientes capítulos, esto es de vital importancia en nuestra búsqueda para captar lo esencial de las formas y con ello sus emotividades y sus fuerzas expresivas.

Todo dibujo es producto de una forma específica de entender y de asumir la vida. No puede por lo mismo pensarse en esta actividad como una simple *imitación* de la naturaleza, pues ella, para el ser humano no tiene un valor objetivo. Miramos, de esta forma, la realidad desde nuestra perspectiva personal y como seres sociales, como individuos que poseemos una cultura y, por consiguiente, una forma específica de entender la realidad. El dibujo no puede por lo mismo limitarse a ser una simple representación, un simple reflejo de la realidad, pues en toda creación humana se manifiesta no un objeto en sí, sino la forma en que lo pensamos. Dibujamos de esta manera, como nuestra apreciación cultural de la realidad nos permite. En este sentido buscamos entender el proceso de la percepción humana como una explicación a nuestra capacidad de representar la realidad mediante el dibujo.

2.1. EL DIBUJO Y LA INVENCION DE AMÉRICA

En la Europa del siglo XV se mantenía la creencia de que todo cuanto existía le pertenecía a Dios, quien les había otorgado a los seres humanos sólo una parcela del mundo para que la habitaran. De esta forma, la isla de la tierra, el continente Euroasiáticoafricano, era concebida como el único domicilio cósmico del hombre; pero no en su totalidad, ya que se mantenía también la creencia de que el globo terrestre estaba dividido en cinco regiones geográficas: una central llamada tropical, tórrida o quemada, dos polares y dos templares que eran las únicas zonas habitables, ya que los climas extremos impedían cualquier clase de vida en las otras. Por si esta serie de fronteras imaginarias fueran poco, el océano se imponía como un límite aún más imponente y hostil.

El ser humano creía vivir en un mundo prestado y en una realidad que parecía haber sido creada para permanecer inmutable para siempre. Y así fue hasta que el encuentro con un continente entonces desconocido echó por tierra toda esta serie de suposiciones.

Plantear una nueva realidad que rompía con una creencia profundamente enraizada, requirió de todo un proceso cultural que asimilara lentamente toda esa serie de descubrimientos que en un principio ni el propio Cristóbal Colón logró entender.

Lo extraordinario es que este proceso histórico nos ofrece una serie de paralelos con el desarrollo de la presente investigación visual que busca una propuesta gráfica con el dibujo de la figura humana.

Es claro que hablamos de dos cosas completamente distintas y sin aparente relación; sin embargo, tanto dibujar como entender una nueva realidad nos enfrentan al problema de asimilar las cosas más allá de una serie de paradigmas establecidos. Esa es la razón por la que a partir de este momento nuestro camino en la creación gráfica seguirá también los caminos que llevaron a la antigua cultura europea a asimilar eso que Edmundo O'Gorman describió como *La invención de América*.

2.2 EL DIBUJO Y SU DEFINICIÓN

El *Diccionario Porrúa de la lengua española* define el dibujo de la siguiente forma:

“Dibujo. m. Arte que enseña a dibujar. Delineación, figura ejecutada en claro y oscuro.”

“Dibujar. tr. Delinear en una superficie, o delinear y sombrear, imitando la figura de un cuerpo.” (Raluy, 252)

El *Diccionario Enciclopédico Larousse Ilustrado* por su parte dice:

“Dibujo. conjunto de líneas y contornos que forman una figura.”

“Dibujar. Representar con el lápiz, la pluma o el pincel, una cosa copiada o inventada.” (García, 302)

Cierto *Curso práctico de dibujo y pintura* dice que dibujar:

“...es representar gráficamente, mediante un sólo color, los dos aspectos que toda imagen presenta: la forma y el volumen. Captar la forma de una imagen es: situar sus diferentes elementos, captar la dimensión de sus proporciones, expresar el movimiento... Desarrollar el volumen de las cosas es copiar sus tonos, sus claros y sus oscuros.” (Goñi, 16)

Estas y otras definiciones, en su mayoría, terminan diciendo de una forma o de otra lo mismo y caen en el error de limitar el dibujo a una simple actividad manual con la que se busca *copiar* lo que vemos.

Nosotros, en cambio, consideramos que el dibujo es mucho más que esto y de momento podríamos resumir nuestro concepto a la idea de va más allá de una simple actividad manual, ya que su valor primordial es el de ser un lenguaje visual que debe trascender la *imitación* naturalista

para enfatizar los efectos comunicativos y expresivos de lo que se dibuja.

No podemos cerrarnos a la idea, demasiado común, de que dibujamos para *copiar* lo que vemos. Después de todo nadie puede *copiar* la naturaleza por medio de ningún artificio:

“Me gustaría saber si alguien ha visto jamás una obra de arte natural. La naturaleza y el arte, por ser cosas diferentes, nunca podrán ser lo mismo. Con el arte expresamos nuestro concepto de lo que no es la naturaleza.” (Picasso, 403)

Nuestro concepto irá entonces más allá de esto, porque buscamos algo distinto con el dibujo:

“Motivos diferentes exigen diferentes métodos de expresión. Esto no significa ni evolución ni progreso, sino una adaptación de la idea que se quiere expresar y de los medios de expresión.” (Picasso, 405)

Por lo tanto, nuestro camino para entender el dibujo requiere de comprenderlo en primer lugar como medio de comunicación.

2.3. LOS VALORES COMUNICATIVOS DEL DIBUJO

2.3.1. El dibujo como medio de comunicación

El dibujo es una actividad con la que se producen imágenes sobre una superficie para registrar algo, real o imaginado, y de este modo comunicarlo. Y, aunque suele insistirse en el uso primordial de la línea como su valor principal, no podemos descartar el hecho de que también se puede dibujar con puntos como lo hacía Seurat.

Al dibujar se realizan señales visuales que traducen el aspecto tridimensional de la realidad o las imágenes mentales en representaciones bidimensionales que poseen una determinada cantidad de información visual o de iconicidad para que logremos reconocer en ellas el aspecto específico de la realidad que estamos dibujando:

“Tomaremos de Moles el concepto de ‘iconicidad’, que se refiere al grado de similitud entre una imagen y el objeto que esa imagen representa o, si se quiere, al grado de realismo de un dibujo (lógicamente, lo que podría llamarse el ‘grado de abstracción’ mayor o menor del signo icónico, se opone a la iconicidad).” (Moles y Janiszewski, 41)

Como todo mensaje visual, el dibujo posee además cualidades denotativas y connotativas. En el primer caso

hablamos del dibujo en sí, tal y como es. En el segundo, el dibujo nos da toda una serie de informaciones adicionales que van más allá de lo que percibimos visualmente:

“El carácter semántico o denotativo remite a lo que dice (o muestra) una imagen, lo que objetivamente puede ser visto... El aspecto estético o connotativo está relacionado, por el contrario, con todos lo demás valores, con todos los sentimientos que, más o menos conscientemente, se descubren en una imagen.” (Moles y Janiszewski, 46)

“La connotación de una cosa o de un ser es el conjunto de elementos, de aspectos y de valores psicológicos que lo evocan en un público determinado. Se opone a la denotación, que es el conocimiento objetivo y controlable.” (Moles y Janiszewski, 59)

Es así como el dibujo, con sus diversas características comunicativas nos permite pensar en equivalencias, al identificar una cosa o un aspecto de la realidad con el dibujo que se usa para representarlo. Esto ha sido el origen de los símbolos que se han desarrollado a través de un número infinito de códigos visuales:

“...el dibujo comenzó a estetizarse para terminar siendo un conjunto de imágenes que vale por lo que quiere decir y no por lo que dice. Sus imágenes, al igual que las palabras en la literatura, son translingüísticas.” (Acha, 1999, 138)

El dibujo ha servido así, para observar y para comprender la realidad o parte de ella; de esa forma se convirtió en un medio de comunicación que se emplea en diversas áreas del conocimiento y que a la vez se usa como canal de producción de otras actividades y oficios.

2.3.2. El dibujo como interpretación

El dibujo es un lenguaje, porque todo lenguaje es un conjunto de señales que dan a entender algo; esto implica que un dibujo incluya, de manera subjetiva, toda una serie de contenidos ideológicos y emocionales como sentimientos, hábitos, propósitos y preferencias del dibujante que a su vez suelen ser percibidos de manera diversa por el espectador de acuerdo a su forma particular de pensar.

El dibujo permite comunicar un modo específico de percibir y de imaginar la realidad, porque es el resultado tanto de un criterio individual como de una serie de reacciones emotivas:

“El objetivo del dibujo no es solamente mostrar lo que se intenta describir sino también mostrarse uno mismo... De esta manera, el dibujo se transforma en una metáfora del artista.” (Edwards, 39)

De ahí la naturaleza subjetiva del dibujo, que permite

reordenar o reinventar la realidad dándole diversas características y emociones implícitas que nos permiten pensar en un lenguaje especial lleno de sugerencias que van más allá de la presencia concreta de sus líneas:

“Las lecturas de la línea activa: el temblor de su curso y de su deslizamiento sobre la superficie. Sus accidentes suelen revelar gestos de diferente emocionalidad. Su lectura es muy similar a la grafología, pero la excede: tales accidentes no sólo suelen ser huellas del estado de espíritu del dibujante, sino que las líneas mismas adquieren vida emocional mediante el animismo, recurso psíquico que nos permite ver lo inanimado como animado.” (Acha, 1999, 146)

Dibujamos entonces para interpretar la realidad, no para registrarla. En esto cabe lo extraordinario del dibujo que suele mostrarnos toda una serie de valores expresivos distintos en cada representación y que a su vez enriquecen el campo de la comunicación visual ofreciéndonos nuevas y variadas formas de ver las cosas a las que creemos estar acostumbrados y que imaginamos incapaces ya de sorprendernos.

Por esto los valores expresivos de un mismo objeto pueden variar tanto como el número de imágenes que se hagan de él, porque el dibujo nos enfrenta no sólo a la forma en que vemos aquello que dibujamos sino, y sobre todo, al modo en que lo entendemos y asimilamos; eso es lo que nos

acerca al problema del descubrimiento de América.

2.4. EL DIBUJO Y EL SÍNDROME DEL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA

Afirma Edmundo O'Gorman que el descubrimiento de América no sucedió con el simple arribo casual de Cristóbal Colón a una de las islas de las Bahamas el 12 de octubre de 1492. Descubrir significa reconocer algo que se ignoraba; sin embargo, Colón, lejos de poner de manifiesto la existencia de una realidad entonces ignorada por la cultura del Viejo Continente, creyó ciegamente el resto de su vida que había llegado al extremo oriental de Asia:

"...¿por qué pudo Colón suponer que había llegado al extremo oriental de la Isla de la Tierra por el sólo hecho de haber encontrado una tierra habitada en el sitio donde la encontró? La respuesta es obvia: Colón pudo suponer eso, porque la imagen que previamente tenía acerca de la longitud de la Isla de la Tierra hacía posible esa suposición." (O'Gorman, 85)

En su mente la realidad se transfiguró para adaptarse a la verdad suprema en la que creía: había salido en busca del extremo oriental del viejo continente y llegó hasta donde su

mente lo quiso llevar, aún a pesar de una realidad que día a día se manifestaba en su contra al irle mostrando lugares completamente ajenos a las descripciones de los míticos reinos del Gran Kan.

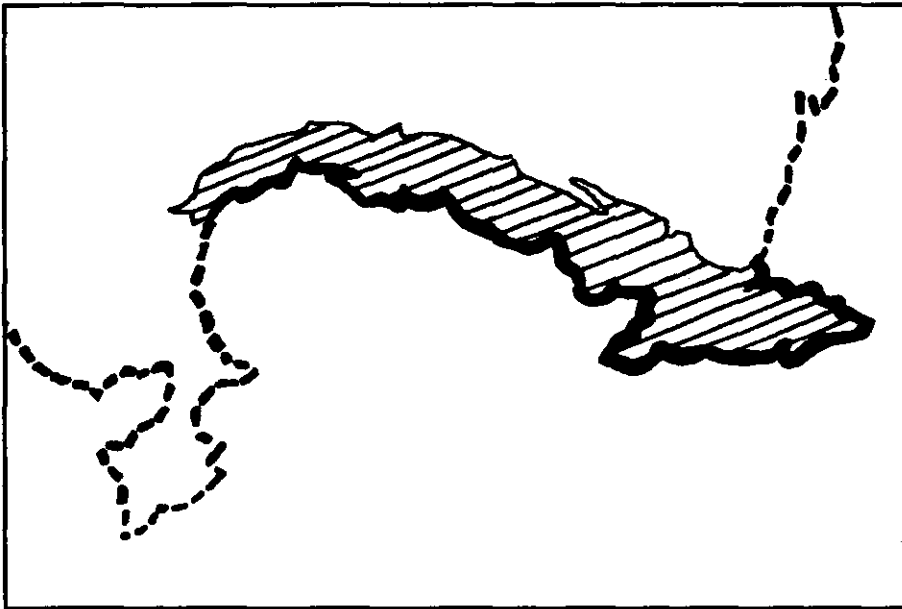
Aquel empecinamiento por hacer coincidir la realidad con la idea previa llegó a tal grado que empezó concebir en su mente verdaderas quimeras geográficas: no sólo llegó a pensar en la existencia de una península adicional en el extremo de Asia sino que, en su afán por hacer coincidir sus exploraciones con el dogma cristiano, llegó a imaginar que el mundo no era redondo:

"...por lo contrario, su forma es la de una pera o de una pelota que tuviera una protuberancia como un seno de mujer cuyo pezón estaría bajo la línea ecuatorial en el 'fin del oriente'... En la cúspide de ese gran monte o seno, cuyo alzamiento es muy paulatino, puesto que se inicia en pleno océano a una distancia de cien leguas de las Azores, se halla el Paraíso Terrenal." (O'Gorman, 108)

¿Pero qué tiene que ver Cristóbal Colón con el dibujo? Quizá no mucho; sin embargo, aquella visión equivocada de la realidad le hizo cometer graves errores en la elaboración de una serie de dibujos... cartográficos. Aquella idea de haber llegado a las Indias le hizo transformar la realidad para adaptarla a su forma de pensar. Así, el suceso real que supuso la exploración de las costas de Cuba se transfiguró,

en su mente, en la exploración errónea de las costas de la provincia de Mangi en China.

Esto ejemplifica el hecho de que no vemos la realidad como es, sino que, al percibirla a través de los sentidos la modificamos de acuerdo a nuestros patrones culturales y creencias personales. Terminamos así, haciendo más caso a



Aunque en realidad recorría las costas de Cuba marcadas con la línea gruesa continua, Cristóbal Colón creía recorrer la provincia China de Mangi. La línea quebrada indica los supuestos litorales Asiáticos que imaginaba debían de complementar las exploraciones que realizó.

lo que creemos que a la realidad misma, tal como lo describe José Antonio Jáuregui aludiendo a Descartes:

“Descartes se percató de que había dos clases de seres: seres mentales (mis pensamientos) y seres reales (un caballo que existe fuera de mis pensamientos). Descartes concluyó que para el ser humano los seres más reales, más innegables, más fiables eran nuestros propios pensamientos: sea cual fuera la realidad exterior del caballo, nadie me puede negar o quitar mi realidad del caballo: mi pensamiento del caballo.” (Jáuregui, 55)

Anteponemos así, a la realidad, el concepto que poseemos sobre ella en nuestra mente y, al igual que Colón, percibimos únicamente lo que nuestros patrones culturales nos permiten ver.

2.5. LA TEORÍA DE LA GESTALT

La palabra Gestalt, del alemán *forma*, se aplica a una serie de principios científicos sobre la percepción sensorial.

Hablar de percepción es hablar de los procesos a través de los cuales el ser humano reconoce e interactúa en su entorno. Reconocer la realidad para actuar en ella inicia al recibir a través de los sentidos una serie de estímulos que

son llevados a la mente donde se construye una estructura que refleja el hecho perceptivo:

“No hay manera de comparar la imagen mental de la realidad visible con el modo de representarla, que cambia con la historia y que es convencional. Es que este modo determina la existencia de la imagen mental. Propiamente construimos las imágenes del mundo y hacemos de ellas recursos intelectuales para percibir un mundo ordenado.” (Acha, 1999, 95)

De esta forma, al estímulo sensorial que genera en nosotros algún aspecto de la realidad, corresponderá en nuestro pensamiento a unas unidades u organizaciones sensoriales que poseen un sentido. El significado será entonces lo que constituya, para nosotros, el objeto y será en último término la razón de la percepción misma.

En su ensayo *Los sentidos estéticos*, Carlos Marx habla de cómo aprehendemos la realidad al darle una interpretación completamente humana:

“El hombre solamente no se pierde en su objeto cuando éste se convierte para él en objeto humano... Y esto sólo es posible al convertirse ante él en objeto social y verse él mismo en cuanto ente social, del mismo modo que la sociedad cobra esencia para él en este objeto.” (Marx, 34)

Es decir, sólo percibimos la realidad si le damos un sentido, un significado acorde a nuestras necesidades y objetivos. Humanizamos las cosas, les damos una utilidad y un significado determinado por nuestra cultura

El fundamento del significado que le asignamos a los aspectos de la realidad está así, definido por el contexto social desde el cual realizamos toda percepción. La realidad deja entonces de ser objetiva y se convierten en lo que el hombre la convierte, pues en ella el ser humano proyecta la totalidad de su historia como ser social y como individuo:

“Fenoménicamente [los estímulos físicos] se traducen en conocimiento a través de un ‘único’ proceso de organización... los hechos físicos y los psíquicos ya no expresan ningún caos ni necesidad mecánica, sino un ‘valor’... De ahí que todo sea ‘organización’, no casualidad ni caos; y, por lo tanto, todo es forma porque la organización es el proceso que conduce a la forma.” (Viglietti, 15)

Esto es, percibimos datos organizados y no simples elementos aislados ya que, para que la forma pueda ser percibida, debe hacerse desde una concepción global, no aislada ni fuera de contexto; nuestra experiencia es entonces una experiencia de objetos unificados y estructurados:

“Los datos sensoriales se presentan, pues, siempre formando parte de una totalidad, tan amplia y tan restringida como se quiera, pero totalidad en definitiva. Sin esa totalidad perceptiva no es posible la toma de conciencia de un dato.” (Puig, 37)

“Todo ello comporta, pues, que la riqueza infinita latente en el objeto se nos presente, en la percepción, elaborada y organizada en un medio, que es el que percibimos al mismo tiempo que el objeto y condicionando ya su percepción” (Puig, 34)

Percibimos de este modo, datos organizados que pertenecen a un conjunto en el cual adquieren significado:

“Un rostro humano, lo mismo que el cuerpo entero, es aprehendido como esquema global de componentes esenciales —ojos, nariz, boca—, dentro del cual se pueden encajar más detalles. Y si concentramos la atención sobre un ojo de alguien, también percibiremos ese ojo como un esquema total: el iris circular de su pupila central oscura, rodeado por el marco flagelado en forma de barco de los párpados.” (Arnheim, 59)

De las infinitas posibilidades combinatorias que podrían elaborarse, nuestro pensamiento elige aquellas que le dan una mayor satisfacción. Pueden así, establecerse organizaciones a partir de relaciones de proximidad, semejanza, utilidad, dirección común o por igualdad de movimiento entre otras. Esto permite que en el flujo

infinito de posibilidades que pudiera darnos la percepción de un objeto, no nos perdamos y adoptemos la que el medio nos ofrece. De esta forma, al percibir sólo una parte de algo, inmediatamente asociamos esa parte con el todo, al conjunto al que pertenece. No percibimos, por ejemplo, una nariz humana descontextualizada, pues esto nos llevaría a perdernos en un número infinito de posibles asociaciones; la percibimos como parte de un esquema global, dentro del rostro que es donde adquiere sentido. Nuestra percepción funciona así como una asociación de datos que poseen un significado.

De no existir esta elaboración de conceptos visuales y de criterios de percepción, el individuo estaría sumergido en un caos de sensaciones en el que no percibiría nada, ya que no podría proceder a la elección de estímulos y mucho menos podría organizar los datos recibidos. La percepción visual no necesita, por lo mismo, de registrar todos los detalles posibles, sino únicamente aquellos que le permitan captar el significado de lo que percibimos:

“Nada nos interesa de las formas visuales aparte de lo que estas nos digan. Por eso procedemos constantemente de los esquemas percibidos al significado que transmiten” (Arnheim, 17)

Observar significa, entonces, aprehender algunos rasgos esenciales del objeto, que se establecen como un esquema

completo e integrado que nos ayuda a determinar la identidad del objeto percibido:

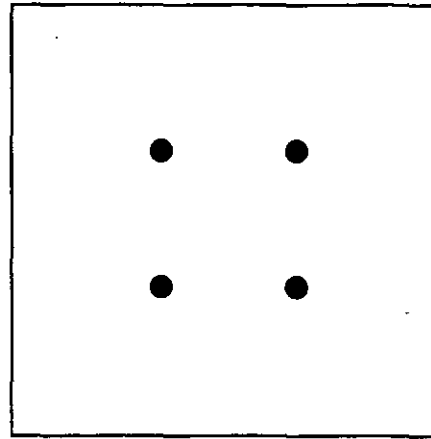
“La visión trabaja sobre la materia bruta de la experiencia creando un esquema correspondiente de formas generales, que son aplicables no sólo al caso general individual del momento, sino también a un número indeterminado de otros casos similares.” (Arnheim, 61)

Esquema establecido a partir de la totalidad de experiencias que hemos tenido sobre un objeto a lo largo de nuestra vida y que tiende a ser elaborado de tal forma que su estructura resulte la más simple que permitan las condiciones determinadas.

Percibimos, de este modo, a partir de formas o estructuras (*Gestalten*), que significan algo y no meros datos sin valor. La forma que establecemos en nuestra mente es, de este modo, la presencia que para nosotros tiene el mundo; no hace posible al mundo pero lo representa en estrecho contacto con nosotros.

Nuestra percepción visual es, por ello, capaz de reconocer un objeto con unos simples rasgos, los más esenciales que logren describirlo, ya que nuestra mente no percibe simples formas sino lo que estas significan:

No es necesario que se presenta a la sensación la ‘forma’ con



Visualmente percibimos una totalidad. Esto permite que no veamos 4 puntos aislados que carecerían de significado, sino un cuadrado, que a la vez es la forma más simple que nos dejan ver los datos percibidos: *“Según la ley básica de la percepción visual, todo esquema estimulador tiende a ser visto de forma tal que la estructura resultante sea la más simple que permitan las condiciones dadas.”* (Arnheim, 79)

toda nitidez, unos simples rasgos, unas simples indicaciones bastan para que la memoria ofrezca su caudal identificativo, con riesgo, bien entendido de error cuando, dadas la poca nitidez de la imagen percibida, atribuye a las someras indicaciones, esquemas que sólo parcialmente se descubren.” (Puig, 54)

La percepción se hace así cada vez más intelectual, hasta el grado de rebasar el campo de los puros datos sensoriales. De este modo, percibir se ha transformado, con la elaboración de conceptos perceptuales, en un instrumento para aprehender la realidad: el lenguaje.

El lenguaje ha sido el camino por el que el ser humano ha podido comprender paso a paso la naturaleza de las cosas en el desarrollo de su capacidad humana de pensar:

“El establecimiento de una conexión, por irracional e ilógica que pueda ser, para nuestro sentido de razón y lógica, fue el primer paso en la civilización, la base de la primera economía mágica. Pero sólo pudo establecerse una conexión -es decir, sólo pudo hacerse visible, captarse y representarse perceptivamente- por medio de un signo, esto es, por medio de una imagen que puede separarse de la percepción inmediata y conservarse en la memoria. El signo surgió para establecer la sincronicidad, con el oculto deseo de hacer que un hecho correspondiera a otro.” (Read, 17)

*La vista más que
observar
identifica*

Leer es algo más que percibir letras de manera aislada, ya que toda palabra se percibe como una totalidad. Ordinariamente nuestra vista identifica las formas y les asigna un significado, aún en el caso de que estas sólo aparezcan de manera parcial con la posibilidad, por supuesto, de error.

A través del lenguaje que ha creado una sociedad determinada, producto de una serie infinita de observaciones, el individuo aprehende la realidad que lo circunda ordenándola y clasificándola. El lenguaje actúa como una Gestalt que permite percibir la experiencia sensible al limitar las posibilidades de comunicación y de aprehensión, comprensión y captación del entorno:

“El lenguaje es el dominio formal al que se somete toda percepción y la característica de la percepción misma. Sin la palabra, o la imagen de la palabra cuando aquella está ausente por las circunstancias que fueran, prácticamente no hay percepción.” (Puig, 78)

Hemos pues, desatendido el ver las cosas con nuestros sentidos y lo hacemos a través de conceptos que se han divorciado de las sensaciones para moverse entre abstracciones. Nuestros ojos han quedado reducidos a instrumentos de identificación y de medición. Nos hemos refugiado así en el medio de la palabra, pues en cuanto observamos, nada nos interesa de las cosas, aparte de lo que estas nos digan de sí mismas, en cuanto al significado que les hemos asignado:

“Sea lo que fuera, el hecho es que percibimos desde unas estructuras, estructuras que nos son otras cosas que esquemas

culturales, precipitados de un pasado que nos constituye.” (Puig, 31)

2.5.1. De la forma en que pensamos las cosas

En cualquier actividad humana, el dibujo no podía ser la excepción, intervienen tanto lo racional y lo emotivo como lo consciente y lo inconsciente. El pensamiento individual a su vez está definido en gran parte por las formas de pensamiento colectivo, es por eso que aunque algunos aspectos de la realidad se mantienen inmutables su percepción varía de acuerdo a cada cultura:

“...ni las cosas ni los sucesos son algo en sí mismos, sino que su ser depende del sentido que se les conceda dentro del marco de referencia de la imagen que se tenga acerca de la realidad en ese momento. Esto quedó bien ilustrado con el ejemplo del distinto ser de que han sido dotados el Sol y la Luna según las exigencias de la visión mítica, geocéntrica o heliocéntrica del universo, respectivamente.” (O’Gorman, 57)

El mismo ser humano no pudo ser representado de manera naturalista mientras no existieron las condiciones ideológicas para hacerlo. Esto no implica, lo decíamos en el capítulo anterior, que su representación naturalista sea la única válida, ya que la figura humana es un producto

cultural que ha visto variar sus principios, sus medios y sus fines en donde cada sociedad humana le asigna una valoración y una interpretación acorde a sus intereses, a la vez que fija sus propios patrones y conceptos de la forma en que debe realizarse toda interpretación artística:

“El hombre requiere muchos lenguajes para cubrir los íntegros componentes de una realidad, sin nunca poder agotarlos, y cada uno nos suministra obviamente informaciones parciales. Las imágenes, por su parte, son todas válidas, ya que no existe la única verdadera. Sus figuras cambian, porque el énfasis oscila entre sus inmanencias y sus trascendencias.” (Acha, 1999, 77)

Dibujamos no para imitar la realidad, sino para comunicar la forma particular en que la entendemos. El dibujo es así, producto de nuestra capacidad perceptiva más que de una actividad puramente manual. El dibujo nace ante todo, afirma Juan Acha, de la relación *ojo/cerebro*; no de la relación *ojo/manos* (Acha, 1999, 63). Nuestros ojos, lo vimos en la teoría de la Gestalt, son únicamente las ventanas a los estímulos visuales pero es el pensamiento el que interpreta y valora el mensaje original que después dibujamos de acuerdo a esta interpretación. El pensamiento enfoca la atención hacia lo que intenta representarse y aporta la capacidad para dibujar esa realidad de una forma particular y única de acuerdo a nuestra forma de entender y

de sentir.

2.5.2. De la forma en que vemos la realidad

La percepción visual es una de las experiencias fundamentales del aprendizaje por la que llegamos a comprender nuestro entorno y a reaccionar ante él:

“Casi desde nuestra primera experiencia del mundo organizamos nuestras exigencias y nuestros placeres, nuestras preferencias y nuestros temores, dentro de una intensa dependencia respecto a lo que vemos. O a lo que creemos ver.” (Dondis, 13)

Sin embargo, como hemos visto, nuestra forma de observar la realidad se encuentra mediatizada por nuestros esquemas perceptivos. Cuando vemos la realidad no lo hacemos de manera objetiva, sino a través de los patrones culturales de los que nos servimos para identificarla; es decir, cuando observamos una cosa lo hacemos a partir del concepto, de la imagen mental que tenemos sobre ella. Más que observar, más que reconocer las cosas en sus detalles nuestra mente simplemente identifica la realidad y la asocia dándole un significado acorde a nuestra experiencia. El modo en que entendemos la realidad está, así, definida de antemano por cómo la representamos mentalmente:

“Hoy lo sabemos la relación realidad/visión no existe sin la otra, también fundamental, realidad/representación. Sin patrones visuales producidos por la mente, no percibimos la realidad.” (Acha, 1999, 122)

Este modo de reconocer la realidad, esa capacidad de visualizar imágenes mentales no implica, sin embargo, la capacidad para dibujarlas, ya que percibir a partir de esquemas mentales implica el aprendizaje de signos, disociados la mayoría de las veces, de la apariencia real de los objetos. Percibimos a partir del lenguaje debido a que nuestra formación cultural en todos los niveles se mueve dentro de esquemas analíticos y verbales:

“...desde la infancia en adelante, hemos aprendido a ver las cosas en función de las palabras: nombramos las cosas y sabemos realidades acerca de ellas. El hemisferio verbal dominante no desea demasiada información acerca de las cosas que percibe, le basta con reconocerlas y clasificarlas. En ese sentido, el cerebro izquierdo aprende a echar una rápida mirada y a decir: ‘Vale, eso es una silla (o un paraguas, un pájaro, un árbol, un perro, etc.)’. La mayor parte del tiempo el cerebro está sobrecargado de información de entrada, por lo cual parece que una de sus funciones es seleccionar y dejar fuera una gran cantidad de percepciones.” (Edwards, 92)

Así, en cuanto observamos una realidad, la identifi-

camos y clasificamos de manera inmediata dentro de nuestro vasto sistema de símbolos mentales que terminan por obstaculizar nuestra capacidad de observación tan necesaria en el dibujo:

"...los alumnos de arte principiantes por lo general no ven realmente lo que tienen delante, es decir, no perciben del modo especial que se requiere para dibujar. Toman nota de lo que hay allí y rápidamente traducen la percepción a palabras y símbolos, basándose sobre todo en el sistema de símbolos desarrollado a lo largo de la infancia y en lo que saben acerca del objeto percibido." (Edwards, 94)

Terminamos así, dibujando no la forma real del objeto, sino el concepto con el que de antemano habíamos comprendido esa realidad específica:

"La gente no sabe dibujar porque no observa; porque, si dibuja una hogaza de pan, no mira aquella hogaza concreta, sino que piensa en el pan, o sea, hace una abstracción. Quiero decir que todos nosotros vivimos de categorías: el pan es una categoría de un cierto tipo; pero de hecho no existe un pan igual a otro. Y dibujar significa ver en qué aspectos aquel pan es verdaderamente único, mostrar la forma, la línea, los perfiles; después, el saberlos reproducir en un trozo de papel es una cuestión puramente técnica." (Renzo Vespigniani, citado en Fiore, I, 73)

Al dibujar, por lo tanto, no podemos limitarnos a ver como la mayoría de la gente que lo hace en función de los signos que posee en su mente. Requerimos, en cambio, de desarrollar una percepción visual intensificada de la apariencia real de los objetos, percibiéndolos en sus detalles y registrando la mayor información de sus formas.

Para intensificar nuestra capacidad perceptiva visual, para reconocer cómo son realmente las cosas, requerimos de eludir aquellos símbolos mentales con los que entendemos y percibimos la realidad. Volvemos así, al problema del descubrimiento de América y nos adentramos al objeto de nuestro estudio, el cuerpo humano.

2.5.3. De la forma en que podemos dibujar lo que vemos

Cristóbal Colón no sólo zarpó del Puerto de Palos con tres carabelas y un buen número de hombres y de provisiones para su travesía, sino con algo más que le causó muchos problemas: la idea previa de lo que esperaba encontrar al otro lado del Océano y que le impidió, realmente, descubrir un nuevo continente.

Y no podía ser de otra forma, pues nadie puede percibir lo que todavía no existe; lo que todavía no tiene significado, dice la teoría de la Gestalt. Y no es que América no existiera objetivamente aquel 12 de octubre de 1492, sino

que, dentro de los esquemas culturales de cualquier persona del Viejo mundo, no existía como una realidad específica:

“Colón, pues, vive y actúa en el ámbito de un mundo en que América, imprevista e imprevisible, era en todo caso una posibilidad futura, pero de la cual, ni él ni nadie tenía idea, ni podía tenerla.”
(O’Gorman, 79)

Así las cosas, Cristóbal Colón no pudo llegar y descubrir algo que ignoraba, algo de lo que no tenía la más remota idea. Lejos de eso, identifica las regiones que va descubriendo y les da un significado que corresponde a sus patrones culturales. Por eso Colón no vio un continente nuevo; su visión cultural se lo impedía. Percibe, eso sí, una masa de tierra firme en medio del mar y esta tierra inmediatamente adquiere, en su mente, un significado, al pasar a ser parte de una estructura organizativa; en este caso de la unidad geográfica que sus patrones culturales le permitían creer. Las nuevas tierras se convirtieron así, para el Almirante de la mar Océano, en parte del Viejo continente, específicamente las Indias.

La aparición de América como una nueva realidad objetiva cuyo entendimiento estaba más allá de las nociones medievales requirió así, de un proceso de invención en el que se fue asimilando a partir de una ampliación y un cambio de viejos esquemas culturales. Sólo entonces

América pudo aparecer como algo radicalmente distinto y sólo entonces pudo originar una serie infinita de interpretaciones, de aspiraciones y de valores diversos.

Con base en este ejemplo, hemos visto que cualquier aspecto de la realidad pierde en el momento de la percepción, su carácter de objetividad; el ser humano, en su mente, la convierte en lo que su experiencia cultural le permite. Esta es la razón por la que no podemos representar la realidad tal como es, sino como nosotros creemos que es. América resultaba una realidad desconocida para Colón y por lo mismo sólo podía percibirla, desde sus esquemas culturales, como parte de lo que conocía. Y lo mismo que con América nos ocurre con cualquier aspecto de nuestra realidad cotidiana.

Por nuestra parte nos incumbe la representación del cuerpo humano y sobre él podemos decir lo mismo. Solemos percibirlo a partir de un símbolo mental, y no es que como realidad específica sea así, sino que en nuestra mente simplemente lo identificamos y le damos un valor subjetivo. Los detalles, la complejidad de su estructura anatómica queda relegadas a un último término por lo que hemos señalado anteriormente en la teoría de la Gestalt. Esto, por supuesto, no es malo en sí, pues nuestra capacidad perceptiva depende de ello; el problema surge cuando a través del dibujo intentamos representar el cuerpo humano para explorar sus valores expresivos y nos encontramos ante una

forma compleja situada más allá de nuestro entendimiento perceptivo. Nuestra capacidad de representación queda entonces limitada y, de una manera similar a la de Colón, terminamos dibujando no lo que vemos sino lo que creemos.

Esto es aún más evidente cuando buscamos descifrar las formas y las relaciones del cuerpo en movimiento o en su relación espacial -el escorzo-, que nos enfrentan a modos distintos a las que nuestro caudal perceptivo, tan acostumbrado a la forma simple de la que habla la Gestalt, nos ofrece:

"...a las cosas que percibimos les asignamos automáticamente una parte superior, una parte inferior y unos lados, esperando verlas siempre de esta manera (es decir, con la parte superior arriba). En esa posición podemos reconocer las cosas conocidas, nombrarlas y clasificarlas haciendo corresponder lo que vemos con nuestros recuerdos y conceptos almacenados." (Edwards, 66)

Requerimos entonces, a través de un análisis visual de las formas del cuerpo humano, establecer un esquema perceptual adecuado que nos permita reconocer el cuerpo humano en su complejidad. El análisis visual y analítico es así, parte de nuestra comprensión con la que buscamos codificar un método para eludir el conocimiento que tenemos acerca de las formas y para proporcionarnos un medio con el cual podamos dibujarlas tal como aparecen

ante nuestros ojos, incluidas las distorsiones creadas ópticamente por su posición en el espacio (Edwards, 136):

"[Quien] se esfuerza por representar la realidad ha de trascender su propia percepción. Debe hacer caso omiso de o superar los mecanismos mismos de su mente que crean objetos de las imágenes. (...) El artista, como el ojo, ha de proporcionar imágenes verdaderas y las claves de la distancia para contar sus mentiras mágicas." (Colin Blakemore, citado en Edwards, 91)

Ampliar nuestro conocimiento sobre lo que dibujamos nos permitirá intensificar nuestra capacidad de percibirlo visualmente y a la vez nos permitirá ampliar nuestra capacidad para representarlo, pero eso será parte del siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3

LA COMPRENSIÓN DEL CUERPO HUMANO

En el capítulo anterior hablábamos de la necesidad de reconocer las posibilidades comunicativas de aquello que deseamos expresar. Para comunicar algo debemos de antemano de reconocerlo, ya que nadie puede informar sobre algo que desconoce. Hablando de la expresión de la figura humana a través del dibujo -una vez que hemos entendido las posibilidades y las formas del dibujo como lenguaje visual-, nuestro siguiente paso en el desarrollo de nuestra propuesta gráfica es entender aquello que deseamos comunicar. El cuerpo humano se convierte así en objeto de nuestro análisis, para identificar en él las características que nos permitan representarlo en el dibujo como una forma orgánica y no como si fuera un simple muñeco. El análisis visual nos permitirá entender sus características, sus volúmenes y las relaciones que existen entre sus partes como un paso previo para poder explorar sus valores comunicativos.

3.1. EL PROBLEMA DEL CUERPO HUMANO

A lo largo de la historia, la representación ser humano ha sido una de las expresiones más importantes dentro de los procesos artísticos; pero fue la cultura occidental la única que desarrollo su expresión a partir de una serie de conocimientos anatómicos. Sin embargo, en la actualidad se ha convertido en un problema más que una propuesta visual. Esto se originó en gran parte porque el creador de imágenes ha desechado de antemano toda una serie de conocimientos, entre ellos la anatomía, en su afán de alejarse de la tradición heredada del Renacimiento. Todo rasgo científico ha sido relegado en gran parte por la idea de que la ciencia representa un ataque y una limitación a la capacidad creativa.

El cuerpo humano se ha convertido así en una incógnita más que en una posibilidad de expresión en el dibujo.

3.2. LA COMPRENSIÓN

Por lo general se presentan mayores problemas al dibujar algo que desconocemos. El cuerpo humano, al parecer tan conocido, es, sin embargo, algo que generalmente no entendemos; ignorar sus formas nos hace

interpretarlas de manera equivocada, haciéndonos olvidar que es un volumen compuesto por diversas formas que estructuran su unidad orgánica. Lo grave de esto es que al no entender bien lo que percibimos visualmente, nos limitamos a explorar sólo una mínima parte de las muchas posibilidades expresivas que suele ofrecernos el cuerpo humano. Debemos por eso saber cómo son realmente sus



Dibujo que hice en 1996 para ilustrar *La escritura del Dios*, de Jorge Luis Borges. Aquí, el desconocimiento anatómico es patente en la disposición de los miembros superiores que aparecen distorsionados y carentes de unidad. Las piernas por su parte, parecen rígidas, pues no tienen su forma característica. No existe tampoco una relación de equilibrio por lo que pareciera que el personaje está cayendo hacia la izquierda.

formas, no únicamente con la observación sino también con su estudio analítico para dejar atrás los problemas que implican su representación.

Necesitamos entonces, manejar un análisis visual que nos ayude a comprender de manera lógica las formas que observamos en el cuerpo humano. Entramos así en el camino de lo que Kaupelis plantea como uno de los fundamentos del dibujo, la comprensión:

“La comprensión se desarrolla mediante todos los sentidos, aunque para el artista, la vista sea probablemente el más importante. Se deben comprender formas, eventos, experiencias e intenciones (propios y ajenas) tanto a un nivel intelectual como a uno intuitivo. En ocasiones, entendemos cosas que son inexplicables en términos de sensaciones corporales y sentimientos. La comprensión, puesto que funciona en varios niveles distintos, podría ser mejor comprendida si cito un ejemplo: el que no es artista y va de paseo en bote, puede dibujar un ‘mejor’ y más detallado retrato de una caña de pescar que un artista. Aunque el resultado puede ser más completo en tanto que retrato de una caña de pescar, dudo que fuera completo en cuanto entidad artística. La característica fundamental de un artista es que su comprensión es primariamente estética.” (Kaupelis, 4)

Representar el cuerpo humano requiere así, de reconocer previamente las formas que le son características, para crear en nuestra mente un esquema perceptual que

nos facilite representarlo.

El estudio de la anatomía es valioso mientras nos permita adquirir un concepto visual de las formas que no percibimos directamente, pero que coadyuvan a conformar lo que se ve sobre la superficie exterior del cuerpo.

“El cuerpo humano es como uno de esos calcetines navideños llenos de cosas, cuyas formas, a pesar de que determinan abultamientos visibles, no se pueden discernir claramente porque la bolsa suaviza los contornos y oculta todo lo que no sobresale al exterior. Es probable, por lo tanto, que la forma de la bolsa parezca caótica y confusa. Hay que imponerle un esquema de forma.” (Arnheim, 181)

Hablamos de este modo, del entendimiento anatómico como medio para observar de una manera inteligible, los aspectos del cuerpo humano estableciendo una correspondencia entre la forma y lo que la genera.

Volvemos aquí, a recurrir la teoría de la Gestalt en su parte que dice que únicamente podemos percibir aquello que posee un significado.

“Percibir significa, entre otras cosas, captar de los universales, las cosas que están denominadas y en correspondencia con las palabras como unidades de nuestro pensamiento: una silla, por ejemplo, es un objeto con cuatro patas y un respaldo, culturalmente

familiar, información elemental de la conciencia” (Moles, 55)

Los universales del cuerpo humano en este sentido son la cabeza, el tronco, los brazos y las piernas que en el extremo de la abstracción pueden representarse con las 5 líneas y el círculo con los que lo dibujan los niños. Es claro que toda información adicional resulta de sobra para la mayoría de las personas, no así para quien pretenda comunicar la expresión del cuerpo a través del dibujo. Ampliar nuestra capacidad perceptiva requiere así, de entender al cuerpo humano como una forma estructurada por numerosas relaciones entre huesos y músculos que aparecen como formas específicas en la superficie del cuerpo. La anatomía es así, el camino que proponemos para crear un *esquema perceptual adecuado* (Arnheim, 179) que nos permita entender las formas que observamos, dándoles un significado específico. Dejamos, de este modo, de observar simples formas, simples abultamientos debajo de la piel que, al no poseer en nuestra conciencia un significado y una utilidad específica, se vuelven confusos en la percepción y, por lo mismo, en la representación.

Esto nos permite *observar* músculos, huesos, tendones, que tienen un nombre, un lugar específico en el cuerpo, una relación y una utilidad bien definida. Percibimos, de este modo, una organización que tiene ya un sentido y que, por lo tanto, puede ser entendida y expresada gráficamente;

pues quien conoce el cuerpo humano puede interpretar sus fuerzas y sus emociones mucho mejor que una persona para quien representa una incógnita en cuanto lo tiene enfrente, en la pose del/la modelo. Nuestro siguiente paso es por eso, el de la investigación visual del cuerpo humano, a partir de su comprensión analítica. Nuestra capacidad para explorar sus fuerzas expresivas dependerá en gran medida de esto.

3.3. EL ANÁLISIS VISUAL

3.3.1. La anatomía artística

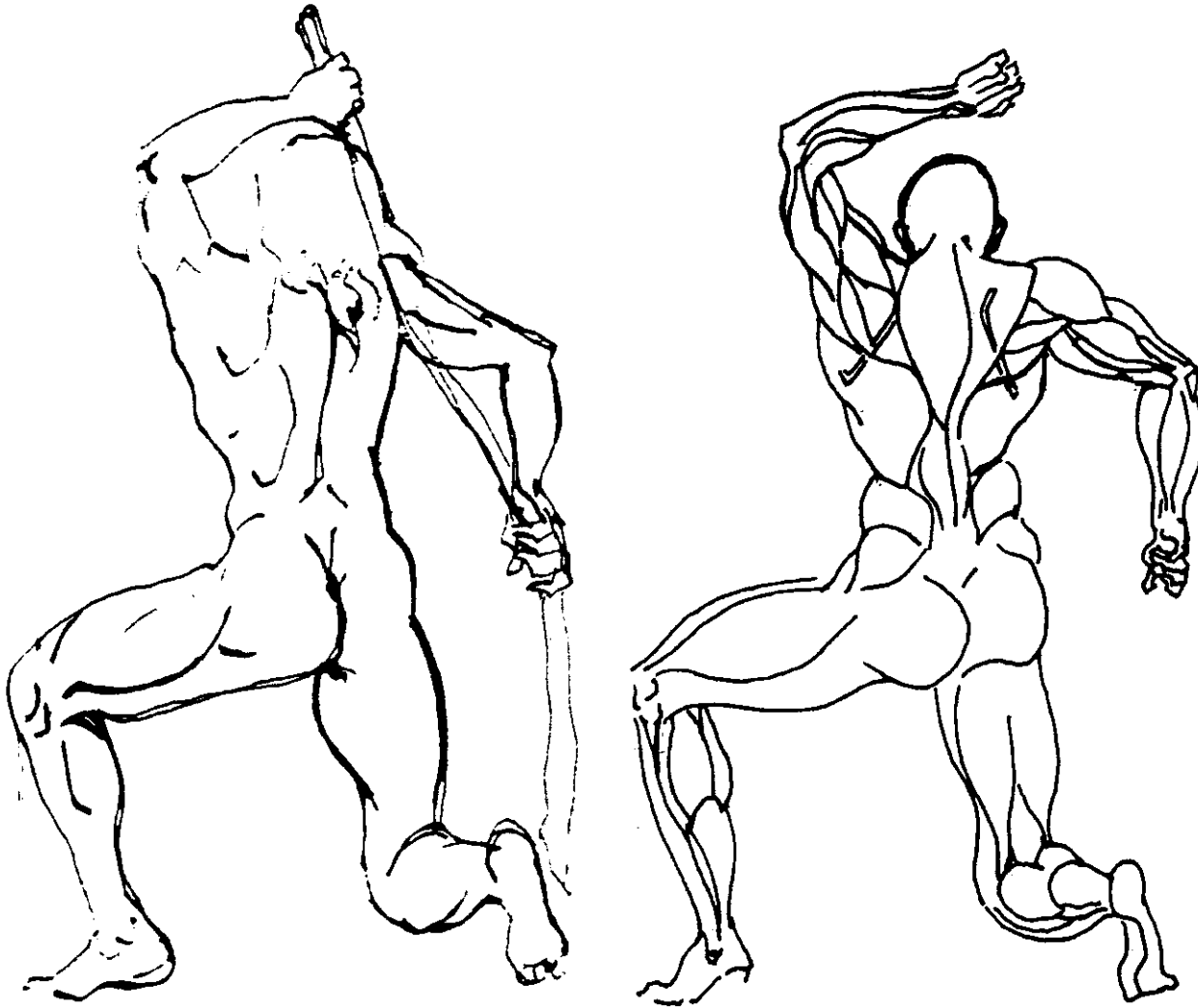
El cuerpo humano es una forma complicada compuesta por un gran número de huesos y músculos que se interrelacionan para formar la estructura exterior visible que se modifica creando diversas formas superficiales de acuerdo a los movimientos de los miembros del cuerpo y a las fuerzas que suelen aplicarse en dichos movimientos. Entender cómo estos movimientos crean nuevas relaciones y ritmos nos lleva en primer lugar al estudio anatómico:

“No podréis dibujar un músculo correctamente sin tener un perfecto conocimiento del lugar que ocupa dentro de la figura, sin comprender por qué está allí y como trabaja.” (Loomis, 43)

Y no es que nos interese exclusivamente el dibujo de los músculos o de los huesos, sino comprender el porqué de

las formas que observamos.

Estudiar la forma y la estructura nos permitirá, escribir



Aunque en un principio resulta complicada, la estructura anatómica nos permite entender la apariencia externa del cuerpo, facilitándonos con ello su representación.

Colin Saxton, entrenar nuestra capacidad perceptiva de un modo ordenado que nos facilite dibujar la unidad orgánica y rítmica de la figura, su estructura general y sus cualidades de volumen dentro de sus relaciones formales y espaciales en donde estos criterios de exactitud deberán finalmente subordinarse a las respuestas intuitivas y emocionales. (Saxton, 85)

No buscamos por lo tanto, el entendimiento exhaustivo de las funciones del cuerpo, sino analizar y evaluar sus formas; reconocer sus volúmenes principales para identificar aquellos que tienen una importancia visual significativa para así comprender y saber representar lo que vemos. Nuestro análisis visual es así, parte de nuestra búsqueda por comprender el cuerpo desde nuestro punto de vista como creadores de imágenes y no como un estudio médico o fisiológico.

Esto nos enfrenta a los manuales de anatomía en donde muchas veces los dibujos y esquemas presentan los huesos y músculos de manera aislada como si actuaran por sí mismos sin crear ninguna interrelación entre ellos; como si fueran formas invariables en todo momento.

Lo importante para nosotros es en todo caso observar cómo los huesos y músculos interactúan permitiendo toda la compleja serie de movimientos del cuerpo y cómo cada uno de ellos le va dando nuevas formas, nuevos volúmenes y nuevas formas superficiales. Debemos entender además

cómo están formadas las distintas superficies, saber qué les da su forma característica ya sea que se encuentren huesos justo debajo de la piel o que observemos tendones o masas musculares.

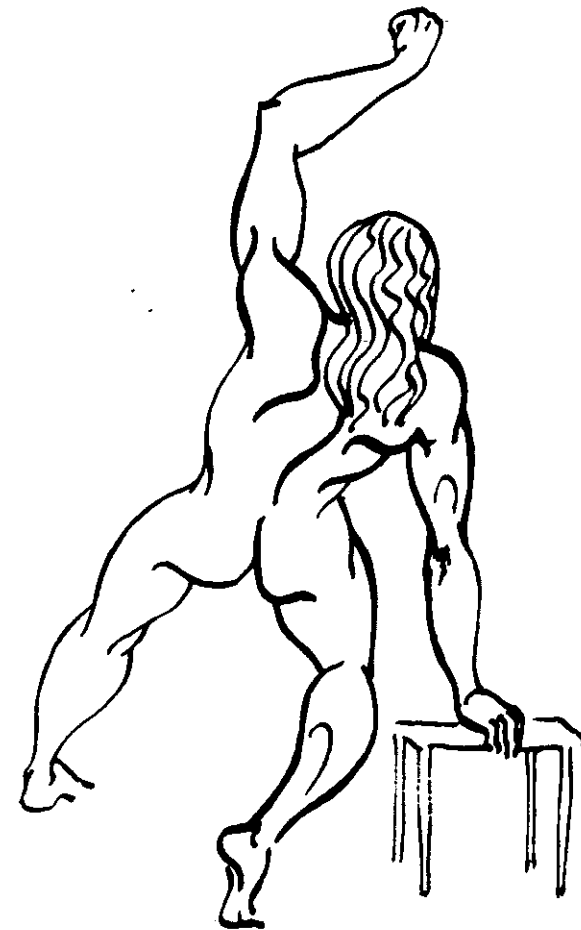
De este modo, al reconocer la estructura anatómica, nuestra capacidad de percibir no se verá sorprendida con las diversas apariencias superficiales que adquiere el cuerpo con cada movimiento. Al ver cambiar la forma de la parte superior de la espalda por el movimiento de los brazos, por ejemplo, sabremos de antemano que debajo de la piel se encuentra la escápula, que se mueve libremente facilitando los movimientos de las extremidades superiores, y que cada uno de estos movimientos crea nuevos volúmenes, no sólo por las formas propias de aquel hueso, sino también por el conjunto de músculos que lo unen a la caja torácica y al húmero. La anatomía artística, además, no sólo nos sirve para entender las formas particulares de cada una de las partes del cuerpo, sino también para darles unidad, sobre todo en el dibujo del escorzo que en muchas ocasiones suele terminar en figuras que parecen fragmentadas y no como parte de un mismo cuerpo. Para evitar esto empleamos las líneas de enlace que se marcan desde los contornos y se insertan hacia el interior de la forma siguiente creando la sensación de fusión y continuidad en la figura. Es claro que estas líneas están dadas a partir de las formas propias de los músculos, huesos y tendones; lo que enfatiza la importancia

de la anatomía.

3.3.2. Proporción y volumen

Otra de las habilidades importantes en el dibujo es la de saber percibir correctamente las relaciones entre una parte y otra o entre una parte y el todo. La observación estimativa en nuestro caso implica el saber percibir el tamaño de una parte del cuerpo con relación a otra, es decir, la proporción que existe entre ellas, relacionando el tamaño de una cosa comparándola con otra. Eludimos de esta forma, una característica de nuestra percepción visual que suele jerarquizar ciertas partes del cuerpo de acuerdo a la importancia que les asignamos:

“La mayoría de los alumnos principiantes tienen problemas con la proporción: dibujan partes de formas o demasiado grandes o demasiado pequeñas en relación a otras partes o a la forma total. El motivo parece estar en que tendemos a ver las partes en forma jerárquica. Las partes importantes (es decir, las que proporcionan más información) o bien las partes que decidimos que son mayores, o las partes que creemos que deberían ser más grandes, las vemos también más grandes de lo que realmente son. A la inversa, las partes no importantes o las que decidimos que son más pequeñas, las vemos más pequeñas de lo que realmente son.” (Edwards, 150)



La unidad del cuerpo humano y la ilusión de distancia se consiguen a través de las líneas que parten desde una forma del cuerpo y se insertan en la siguiente.

3.3.3. El equilibrio

La percepción estimativa nos permite ver las partes del cuerpo de manera correcta y proporcionadas entre sí, eludiendo de esa forma la visión estereotipada que teníamos sobre él.

El siguiente paso es desarrollar una comprensión visual del cuerpo humano a partir de entenderlo como un volumen, como una forma que ocupa un lugar dentro de las tres dimensiones del espacio, muy diferente a objeto plano, a un contorno que únicamente puede darnos información bidimensional y que no puede representar espacialmente a la figura.

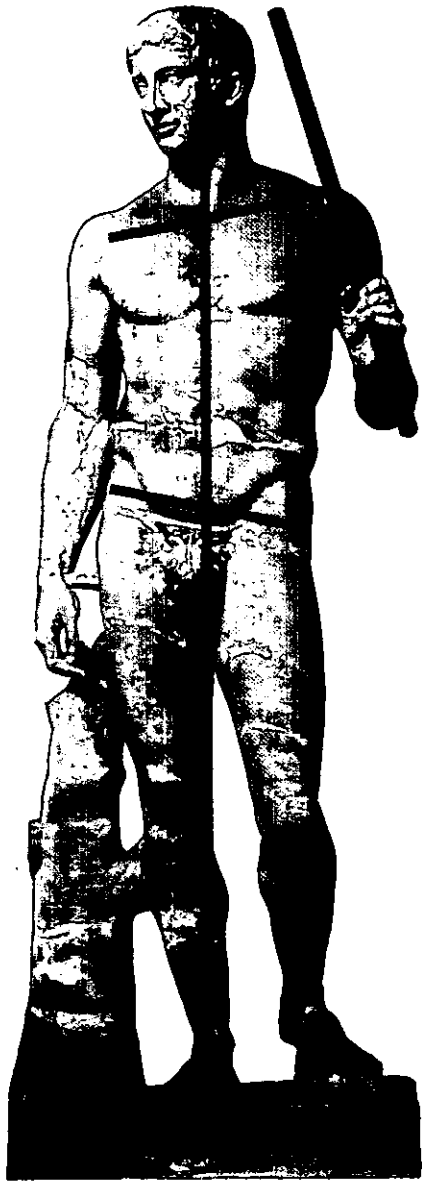
La figura como volumen, como una estructura tridimensional, nos facilita entender sus movimientos y su posición en el escorzo. Esto permite que más que dibujar el cuerpo como una forma plana en el papel podamos *modelarlo*, sentirlo más tangible, visualmente hablando:

“Así como un escultor modela su escultura de barro, de la misma manera puede el artista estructurar y componer su figura construyéndola. Puede modificar los movimientos y las proyecciones de las diferentes formas. Puede modificar a su antojo las formas y retocarlas. Y, lo que es más importante, puede crear nuevas composiciones.” (Hogarth, 43)

El hombre siempre busca ordenar su cuerpo alrededor de un centro de gravedad. El equilibrio es la influencia psicológica y física más importante del cuerpo humano. De este modo, cada movimiento que se realiza tiene un contramovimiento que distribuye el peso y crea estabilidad en el cuerpo.

Todas las partes fluyen y se combinan de un modo rítmico y armonioso que es necesario comprender para dibujarlas bien. Al caminar, cada uno de los movimientos de las piernas y de los brazos se realizan de tal forma que nunca se adelantan o se atrasan al mismo tiempo los miembros de un mismo lado logrando así mantener la estabilidad del cuerpo. Incluso en las posiciones más sencillas la figura muestra en muchos casos una relación rítmica entre sus partes. Con base en esta observación, primero en el Arte Clásico y posteriormente durante el Renacimiento, se estableció la doctrina de la *posición isquiática* o *contraposto* que se basa en el hecho de que un movimiento del cuerpo en cualquier sentido desencadena otro movimiento en la dirección opuesta destinado a asegurar la estabilidad. Cuando los

hombros se inclinan hacia un lado las caderas lo hacen en dirección opuesta para establecer la relación del cuerpo con su centro de gravedad. De esta forma podemos establecer



Aquiles Dórico
Mármol
Siglo I d. C.

Esta obra, reproducción de la original en bronce de Policleto, hecha hacia el 450 a. C. ilustra la posición *isquiática* o *contraposto*. Cuando el eje de la cadera se sube de un lado, el eje de los hombros baja para lograr el equilibrio.

las diversas relaciones que cada una de las partes del cuerpo guardan entre sí ya que cada movimiento que ejecutan tanto la parte superior como la inferior del tronco modifican las posiciones de las demás formas y crean nuevas relaciones.

3.4. LAS POSIBILIDADES DE LA FIGURA HUMANA

En 1501, miembros de la Armada portuguesa realizaron una serie de exploraciones por los nuevos territorios descubiertos, convencidos, al igual que Colón, de que recorrían los linderos del extremo oriental de Asia. Sin embargo, esta serie de reconocimientos territoriales pronto pusieron de mani-fiesto que era ya insostenible la teoría de la península adicional asiática.

Se abría entonces el proceso de reconocer una nueva realidad, ya que si los territorios encontrados no correspondían al Viejo continente, había que plantearlos de antemano como algo distinto, como algo desconocido que había que ir explorar para ir revelando su realidad geográfica.

Poco a poco América fue apareciendo en los mapas conforme se recorrían sus territorios y la nueva imagen era ya parecida a la realidad. América comenzaba a parecerse a sí misma y ya no a la idea equivocada que había supuesto

Colón. El cambio de paradigmas, la nueva visión así lo habían permitido.

Sin embargo, este acontecimiento no se quedó en el simple hecho de reconocer la una nueva realidad geográfica. El siguiente paso estuvo marcado por toda una serie de interpretaciones y reinterpretaciones sobre la posición del hombre en el mundo. La noción medieval del ser humano, circunscrito a vivir en sólo una porción de tierra prestada por Dios comenzó a tambalearse:

"...el universo dejó de contemplarse como una realidad constitutivamente extraña y ajena al hombre, para convertirse en infinito campo de conquista en la medida en que lo permita, no ya la bondad divina, sino la osadía y eficacia de la técnica del antiguo inquilino convertido en amo... el hombre dejó de concebirse a sí mismo como un siervo prisionero para transformarse en dueño y señor de su destino. En vez de vivirse como un ente predeterminado en un mundo inalterable, empezó a concebirse como dotado de un ser abierto, el habitante de un mundo hecho por él a su semejanza y a su medida" (O'Gorman, 141)

América, como hecho objetivo, aportó entonces toda una gran variedad de interpretaciones pues en ella, el hombre occidental proyectó su pensamiento dándole miles de interpretaciones y finalidades. El hecho real, el dato geográfico se transformó así, en una nueva posibilidad para

miles de hombres que salieron a explorarla, a explotarla y a construir nuevas formas de pensamiento.

Nuestro camino es, por lo mismo, de alguna forma semejante a la invención de América, pues el entendimiento del cuerpo humano nos ha llevado, más allá de nuestros paradigmas perceptivos, a una búsqueda para comprender realmente sus formas. Sin embargo, no es el reconocimiento exhaustivo del cuerpo humano una finalidad en sí misma, sino únicamente un medio para entenderlo en su complejidad:

"...es un hecho cierto que se puede decir de una vez por todas, que para el anatómico no existe un canon absoluto. Esto es, no existe un sistema de proporciones aplicables a todos los individuos tanto a los de talla pequeña como a los de talla grande. Si por el contrario se entiende por proporción ideal aquella según la cual una figura humana debe estar conformada para responder a tal concepción de belleza, entonces diremos que este problema no corresponde a la anatomía, es decir, a la observación, sino que corresponde al sentimiento artístico variable de cada autor, según su sensibilidad, su ideal y su genio." (Moreaux, 374)

La anatomía artística no es sino una primera fase que debemos recorrer en nuestra búsqueda para representar el cuerpo humano. Lejos de convertirse en una finalidad en sí misma, es un punto de partida para dejar atrás nuestras

limitaciones perceptivas. Así, el creador de imágenes, que sabe y entiende de antemano cómo es el cuerpo humano no se distrae en los aspectos de la forma intentando comprender, por ejemplo, cómo está formada una rodilla o un brazo, o cómo está realizado un movimiento; sino que centra su atención en buscar la forma en que puede expresar lo que desea. A final de cuentas:

“El dibujo es un entrenamiento de cara a la percepción, la exacta observación y exacta exposición no de la apariencia exterior de un objeto sino de sus elementos constructivos, sus fuerzas legítimas -tensiones que se pueden descubrir en objetos dados y las estructuras lógicas- la educación con respecto a la observación precisa y clara traducción de los contenidos.” (Kandinsky, citado en Lambert, 75)

Aquí terminamos nosotros de reconocer el objeto de nuestro estudio y, al igual que el proceso de la invención de América, que desencadenó toda una serie de nuevas posibilidades en el pensamiento, iniciamos nuestro camino en la búsqueda de propuestas visuales a través del dibujo gestual. Lo acertado de nuestras respuestas dependerá ahora de la capacidad con que logremos adaptar estos conocimientos a nuestra capacidad expresiva.

CAPÍTULO 4

LA EXPRESIÓN DE LA FIGURA HUMANA EN EL DIBUJO GESTUAL

Todo desarrollo de una propuesta gráfica requiere del reconocimiento previo de aquello que se desea comunicar. Sin embargo, esto no es el fin en sí mismo, sino sólo el principio a la posterior elaboración del mensaje. Explorar las posibilidades expresivas de la figura humana ha requerido de su reconocimiento para entender las características que lo definen como una forma orgánica. Nuestro siguiente paso es el de explorar sus valores expresivos a través del dibujo. Esto nos lleva a la búsqueda de diversas propuestas para representar a la figura más allá del naturalismo altamente icónico, incapaz por sí mismo de satisfacer nuestras necesidades de comunicación visual. Los dibujos que aquí se reproducen buscan ejemplificar las diversas posibilidades expresivas del dibujo gestual, que pueden conseguirse a partir de las diversas características del trazo, del valor de la línea o de la técnica empleada.

4.1. EL VALOR DE LA LÍNEA

A mediados del siglo XVIII el Ministro de finanzas de Francia, Etienne de Silhouette, criticó a la aristocracia por sus derroches, especialmente por los excesivos gastos que realizaban al hacerse retratar por los más destacados pintores de la época.

En aquellos mismos tiempos, las clases pobres de Francia que no podían gastar tales sumas en retratos tan refinados, optaban por una opción sencilla y barata: los retratos de sombras. El proceso para hacerlos consistía en colocar el rostro de la persona a retratar ante una fuente de luz que proyectaba la sombra de su perfil sobre un papel. El *retratista* marcaba entonces a lápiz ese perfil creado con la sombra. Así, con el simple recurso de una línea creando

un contorno se lograban una representación precisa de los rasgos de la persona *retratada* sin recurrir a mayores artificios gráficos o pictóricos.

La baratura de estas obras populares, tan opuestas a las extremadamente caras obras de la aristocracia a las que se opuso el ministro de finanzas, hizo que pronto comenzaran a llamarse de manera satírica como *retratos a la Silhouette*. (Perelman, 135)

Esta historia sobre el origen de la palabra *silueta* nos muestra el valor de la línea, que, desde su uso más simple delimitando el contorno de alguna cosa logra sugerir diversos valores comunicativos en el dibujo; eso la convierte en una parte esencial de la expresión:

“El elemento principal del dibujo es la línea y, aunque hay trazados casi sin líneas, aquella sigue siendo su espina dorsal: La línea es versátil y varía y, en muchos aspectos, más cercana a la música que casi todos los demás elementos visuales.” (Camp, 43)

Así, la línea puede ser delicada, brusca, suave, ondulada, fuerte, nerviosa y otro gran número de connotaciones atribuidas a su trazo. La línea está llena de significados y eso la convierte en un lenguaje distinto y complementario al lenguaje pictórico y fotográfico, pues nos lleva a la expresión de los aspectos elementales de la forma. Es por eso que los pobres de Francia no necesitaban retratos caros,



Dibujo extraído del libro de Y. Perelman, *Física recreativa, Libro 1*, que ilustra el antiguo procedimiento para hacer retratos de sombras.

pues podían reconocerse en una simple línea, en un trazo que poseía, gracias a las características de la percepción descritas por la Gestalt, la extraordinaria peculiaridad de *convertirse* en ellos.

4.2. EL DIBUJO GRÁFICO

El dibujo gráfico es el que se basa en el empleo simple de la línea para darle toda una serie de valores expresivos a lo que representa:

“En las artes visuales, la línea, a causa de su naturaleza, tiene una enorme energía. Nunca es estática; es infatigable y el elemento visual por excelencia del boceto... Su fluida cualidad lineal contribuye a la libertad de la experimentación. Pero, a pesar de su gran flexibilidad y libertad, la línea no es vaga: al contrario, es precisa; tiene una dirección y un propósito, va a algún sitio, cumple algo definido.” (Dondis, 57)

La forma más sencilla de su empleo, lo habíamos dicho, es al describir una forma con su contorno:

“El contorno es una línea imaginaria que delimita la forma de los objetos... por lo tanto la línea con la que trazamos el contorno

constituye la esencia del dibujo, la luz que delimita la forma comprendiendo y sugiriendo el volumen sin ayuda de ningún otro elemento.” (Fiore I, 153)

Sin embargo no podemos olvidar que no existen contornos en el cuerpo. Nosotros los empleamos únicamente para representarlo en el papel y con esto construimos un lenguaje ajeno a la realidad. Traducimos en líneas la forma del cuerpo, lo sustituimos en trazos con los que buscamos establecer la forma de lo que observamos en él:

“...la línea es el elemento esencial del dibujo, que es un sistema de notación que no representa otra cosa simbólicamente, sino que encierra la información visual reduciéndola a un estado en el que se ha prescindido de toda información superflua y sólo queda lo esencial.” (Dondis, 58)

De esta forma, la línea logra establecer a través de su trazo y su trayectoria, toda una serie de referencias subjetivas:

“...este enrarecimiento nos exige mayor vuelo de nuestra fantasía que la fotografía con sus profundos pormenores como los de un espejo. No sólo esto, sino que al postular el dibujo de línea activa y escueta, como el puro o el específico, estaremos enriqueciendo al mundo estético con nuevas experiencias, cuyas lecturas son caligrá-

ficas y grafológicas más que lingüísticas o comunicativas.” (Acha, 1992, 77)

Esta dimensión comunicativa del dibujo que se registra a través de las distintas calidades y cualidades del trazo es la que empleamos en el dibujo gráfico para enfatizar aquellos estados de ánimo que deseamos expresar. De esta forma, al dibujar, el movimiento de nuestra mano, más que una acción mecánica, es la respuesta al mundo de la experiencia visual y a la forma en que la idealizamos y sentimos:

“Una figura puede tener valor mimético pero, asimismo, puede tener una calidad gestual en los accidentes de las líneas mismos que traducimos en emotividades y a veces en sentimientos estéticos de dramatismo o lirismo”. (Acha, 1992, 78)

En esto recae la fuerza del dibujo gráfico. Sin embargo, no podemos centrarnos únicamente en el valor de la línea como tal, sino también en las formas que representa. Así, el valor comunicativo del dibujo lo construimos mediante las líneas que deben de guiar y establecer la forma y su fuerza:

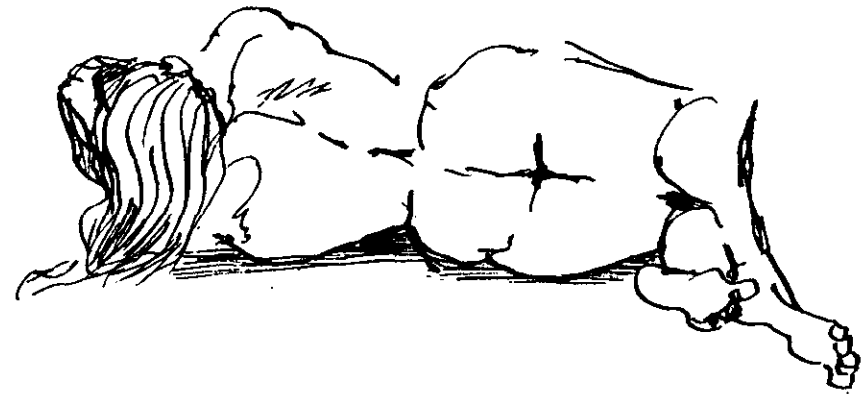
“...gracias a las cuales, aun cuando no podamos captar y representar el todo, podemos sin embargo reconocer e interpretar vida y movimiento de cualquier forma de la naturaleza.” (Fiore, 70)

4.3. LA BÚSQUEDA DE LA EXPRESIÓN

4.3.1. La segunda muerte de Funes el memorioso

En su cuento *Funes el memorioso*, Jorge Luis Borges relata la historia de Irineo Funes, quien luego de sufrir un accidente desarrolla una memoria prodigiosa capaz de recordar hasta los más ínfimos detalles de cualquier acontecimiento:

“Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol, de cada monte, sino cada una de las voces que la había percibido o imaginado. [Sin embargo] le costaba comprender que el símbolo



Plumón de punto fino sobre papel.

perro abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y de diversas formas; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente).” (Borges, 130)

Igual que una computadora Funes se había convertido en un simple receptor pasivo de información incapaz de utilizara para generar nuevos conocimientos y nuevas relaciones que pudieran ofrecer soluciones y respuestas individuales y creativas a las necesidades de su entorno:

“Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos”. (Borges, 131)

Pretender limitar el dibujo del cuerpo humano a representaciones naturalistas es, en el mismo sentido, restringirnos a explorar sólo una posibilidad de las miles que nos ofrece el campo de la representación gráfica. No podemos asumir el mismo camino que Funes el memorioso, incapaz de ofrecer nuevas interpretaciones a partir de lo que conocía; hacerlo sería negarnos a explorar las cualidades comunicativas de la figura humana. Nuestra capacidad expresiva-en el dibujo depende de la forma en que podemos

dar una respuesta gráfica acertada a través de lo que observamos, estableciendo nuevas asociaciones e ideas sobre la realidad:

“Una persona creativa es aquella capaz de procesar de maneras nuevas la información que tiene ante ella, los datos sensoriales a los que todos tenemos acceso... Una persona creativa ve intuitivamente las posibilidades para convertir una información corriente en una nueva creación, la cual trasciende la materia prima empleada.” (Edwards, 42)

La creatividad es así, la capacidad para responder a un problema planteado o a una necesidad de comunicación. Esto nos coloca en una búsqueda que debe de ir más allá de la representación naturalista de lo que observamos para explorar sus cualidades comunicativas mediante la experimentación visual:

“Si tu obra es propia -en su forma y contenido expresivo- debe ser única y personal. Es posible desarrollar cierta facilidad para dibujar composiciones estereotipadas que son rígidas e impersonales; sin embargo, producir dibujos que posean significado estético exige respuestas y formas que no sean comunes, sino inusuales e individuales; es decir, originales.” (Kaupelis, 4)

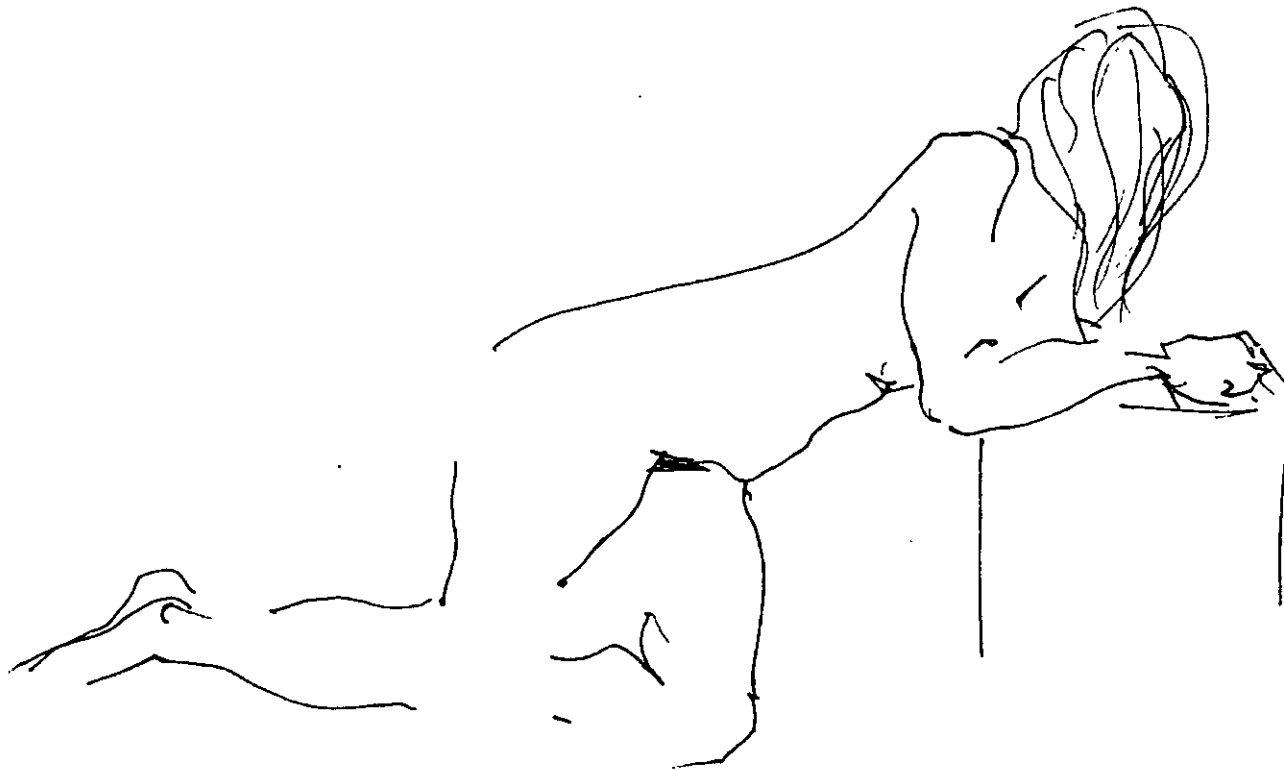
Por eso, cada dibujo que hagamos debe de enfrentarnos

a una nueva forma de comprender la realidad, de sentirla, de asumirla y, por supuesto, de expresarla.

4.3.2. El valor de la síntesis

Un dibujo altamente icónico, que significa una mayor cantidad de información visual puede en muchos casos

limitar las cualidades connotativas y referenciales del dibujo. Los dibujos en donde la información visual es limitada, en cambio, al no ofrecer una referencia detallada y acabada abren el camino a toda una serie de contenidos que buscan significados más intensos y de mayor fuerza, logrando una mayor apertura en cuanto a valores connotativos se refiere. Podemos así, representar sentimientos y expresiones que no son posibles de plantear a través de la imagen altamente



Bolígrafo sobre papel

icónica. La abstracción, el camino de la síntesis visual permite superar las cualidades miméticas de la figura para enfatizar sus efectos comunicativos; no sólo a través de la imagen que describe una forma sino también mediante el valor de la línea que la estructura:

“Las imágenes del dibujo gráfico no se consideran acabadas como las del espejo: han sido enrarecidas expresamente por el dibujante, para suscitar en el receptor la necesidad de completarla de acuerdo con su fantasía y experiencias. Genera en nosotros imágenes variables y fecundas en asociaciones o connotaciones.” (Acha, 1999, 147)

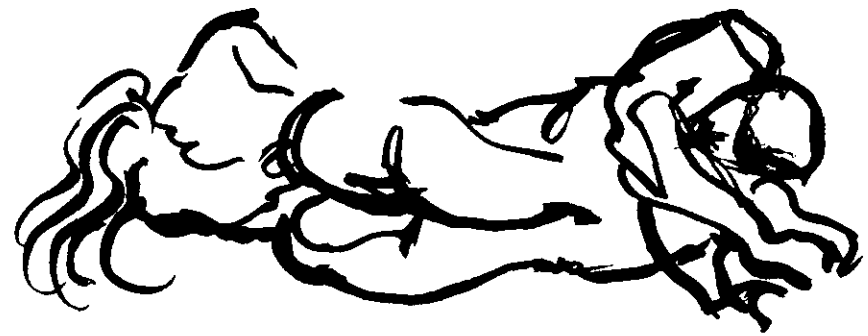
Esto es muy claro en el dibujo de la figura humana cuando buscamos comunicar una actitud determinada o un movimiento: frente a un dibujo demasiado detallado que suele resultar pesado e inerte, la interpretación de las formas y la síntesis se vuelven fundamentales para obtener una representación que describa la acción o la actitud que deseamos; en este caso buscamos, más que la exactitud anatómica, la actitud de la pose, la impresión del movimiento y el dinamismo del cuerpo.

De esa forma, el dibujo no tiene más restricciones que nuestra capacidad creativa; podemos así, enfatizar aquello que deseamos para ampliar su vitalidad, reforzar una emoción o una sensación requerida; en nuestra búsqueda para

descubrir cuál es la forma que mejor describe lo que deseamos

Entramos de esta forma en el camino del dibujo gestual, el del dibujo que recoge la experiencia vista y la manifiesta de manera intensa en cada trazo, en cada búsqueda de la forma en donde, más que la capacidad para dibujar de manera naturalista al ser humano, buscamos entenderlo para representar no sólo una pose, sino también una forma de responder emocionalmente a lo que vemos:

“...en última instancia, lo más importante es lograr lo que se desea del modo que parezca más conveniente, independientemente de las reglas, convenciones o principios”. (Saxton, 44)



Pincel y tinta china sobre papel

4.4. EL DIBUJO GESTUAL

Cualquiera puede intuir el estado de ánimo de otra persona simplemente observando su rostro. No hay que preguntar nada, ni buscar más señales. el rostro a través de



Pincel y tinta china sobre papel

sus gestos revela el enojo y la alegría, la impaciencia y la serenidad.

El dibujo gestual intenta algo similar: a través de una serie de trazos rápidos busca describir lo esencial de una postura, su fuerza y sus tensiones sin ahondar en mayores detalles. Así, estableciendo una interpretación de acuerdo a nuestra capacidad perceptiva, elaboramos un lenguaje propio de la forma del cuerpo humano con el que comunicamos nuestra capacidad de entenderlo, no representándolo en su complejidad, sino en sus características expresivas. El dibujo, de este modo, nos enseña a representarlo de diversas maneras, mediante la experimentación visual con la que aprendemos a expresar aquello que deseamos:

“El dibujo gestual es completamente lo opuesto al dibujo de contorno. En el dibujo de contorno, llegaste a la forma completa por medio del estudio y de la relación de formas individuales; de una parte al todo, usando una sola línea precisa. En el dibujo gestual se inicia del todo hacia las partes, usando una línea de boceto, un garabato. El dibujo gestual está muy relacionado con los contornos rápidos, ya que ambos están creados con gran velocidad. El objetivo del dibujo gestual es captar el gesto esencial (es decir, el movimiento o disposición) del modelo casi instantáneamente. Mientras marcas el papel, permites que tu mano, tu brazo, todo tu ser responda a lo que ve en el modelo. Tu dibujo es la contraparte visual de tu identificación

con la pose. No estás dibujando el modelo, sino la actitud del modelo, el oscilar del cuerpo y de sus partes, la distribución del peso traducido en un lenguaje lineal y tonal.” (Kaupelis, 25)

Es decir, la gestualidad no puede entenderse como una



Pluma caligráfica sobre papel

simple técnica de reproducción naturalista, sino como una búsqueda expresiva de las formas. Aquí es importante destacar el hecho de que percibir al cuerpo humano en su complejidad, gracias a lo que Arnheim describe como un esquema perceptual adecuado, nos ofrece todo un caudal de información visual que difícilmente podríamos entender fuera del análisis anatómico que hemos descrito en el capítulo anterior. El gesto es así, creado a partir de las líneas que representan la impresión del movimiento y la fuerza del cuerpo a través de la interpretación de las formas que nos dejan concebirlo como algo orgánico y vivo; esto no implica representar todo lo que percibimos, sino emplear la información visual para extraer de ella sus cualidades expresivas. El dibujo gestual surge así de una percepción que nos facilita no sólo ver, sino entender y asumir emocionalmente lo que observamos. Percibimos así, emociones que traducimos en un dibujo que se construye a partir de la línea que se mueve libremente desde el contorno hacia el centro para volver a salir y entrar sin un orden específico, estructurando siempre una interpretación que adquiere distintas emotividades de acuerdo al trazo, la técnica, el material y por supuesto a la actitud personal del momento.

Interpretar más que copiar es el objetivo final del dibujo gestual, por eso debemos de ir más allá de la simple representación naturalista y exacta que nos sumerge en una

actividad meramente mecánica e impersonal que nos hace olvidar que la expresión es más importante que la exactitud:

"...cuanto más detallado y complicado nuestro mensaje, menos enérgico y poderoso será. Podemos tomar un compás y trazar un círculo perfecto, pero al hacerlo no dejamos traza alguna de nosotros mismos. Es la forma amplia lo que conduce al éxito, no lo pequeño y exacto." (Loomis, 69)

Esto nos permite dejar de lado el aspecto mecánico de lo que hacemos y nos centra en buscar el movimiento y la sensación:

"Así vemos como el dibujo es cada vez menos técnico y se halla en cambio más lleno de contenido y de sentimiento, cada vez más ágil y más rico, capaz de plasmar incluso la sensación instantánea, el ligero desplazamiento de una nube... y de hacerlo, además, exactamente del modo que queremos y sentimos nosotros." (Fiore, III, 42)

Hablamos de sintetizar no simplemente por reducir a unos pocos trazos la imagen, sino para captar mediante el dibujo lo esencial de lo que vemos, lo que sentimos y lo que comprendemos ante lo que vemos. Estamos en el camino de la depuración de la forma para obtener de ella lo más valioso:

"Pero sintetizar, cuando se dibuja, no significa sólo reducir a unos pocos trazos la imagen y su representación; significa también alcanzar mediante el dibujo el significado esencial de lo que vemos o pensamos, en una relación directa e inmediata entre la visión, real o inventada, y nosotros mismos (y, con nosotros, el observador)." (Fiore, II, 53)

El gesto busca a través del valor de la línea captar los movimientos mayores del cuerpo para destacar aquellos rasgos esenciales de sus formas que nos brinden la mayor información posible de la pose. El gesto es así una respuesta a nuestra sensibilización, a nuestra habilidad para responder de manera inmediata no sólo a las relaciones de volumen, de la forma y de la actitud del cuerpo sino también a la emoción que produce en nosotros la percepción visual:

"No se trata sólo de captar un momento o una actitud y representarlos, sino de evolucionar a su alrededor y penetrar en ellos directamente a través de nuestros ojos y de nuestra sensibilidad". (Fiore, III, 41)

Debemos así, buscar la expresión en lo que dibujamos pero al mismo tiempo debemos transmitirle nuestras emociones personales:

“Además, hay que dar rienda suelta a los sentimientos, para comunicar la emoción y la energía creada por las percepciones.”
(Saxton, 95)

Es esta la forma en que hemos aprendido a hacer mentir a la línea para hacerla expresiva, para llenarla de emotividades y de fuerzas diversas.

El dibujo gestual es así, uno de los medios con el que podemos aportar una propuesta gráfica a lo que percibimos a través de la vista; ya no hablamos de una visión limitada por nuestros conceptos mentales, sino de una visión intensificada con la que podemos reconocer en su apariencia particular y única al cuerpo humano. Y más allá de esto, estamos ante una percepción que no es únicamente visual, sino también emocional con la que asumimos lo que observamos. Expandimos así el entendimiento a través de todos nuestros sentidos percibiendo la sensación del volumen, peso, fuerza, distancia y un sinnúmero de emociones que puede que proyectar en nosotros lo que observamos. No es que con anterioridad no sintiéramos nada ante lo que percibimos, sino que, con el dibujo, aprendemos a sensibilizarnos más ante las formas de la realidad. El gesto nos permite así, entender el lenguaje del cuerpo y nos deja interpretarlo del modo que deseamos. Percibimos, a final de cuentas significados más intensos en lo que vemos y esto amplía nuestra capacidad de comunicar visualmente al cuerpo



Plumilla y tinta china sobre papel húmedo

humano, a través de una interpretación propia y original. El dibujo es así, una expresión con la que nos manifestamos; por eso podemos hablar de él como la personificación de nuestra experiencia, en donde interviene no sólo lo que percibimos sino también, y sobre todo, lo que somos.

4.5. EL VALOR DEL DIBUJO GESTUAL

La percepción de los seres humanos está definida por el condicionamiento cultural de la sociedad en la que se han formado.

“Las formas que se perciben son las que nuestra previa educación, en un medio social determinado e ineludible nos invita a percibir” (Puig, 13)

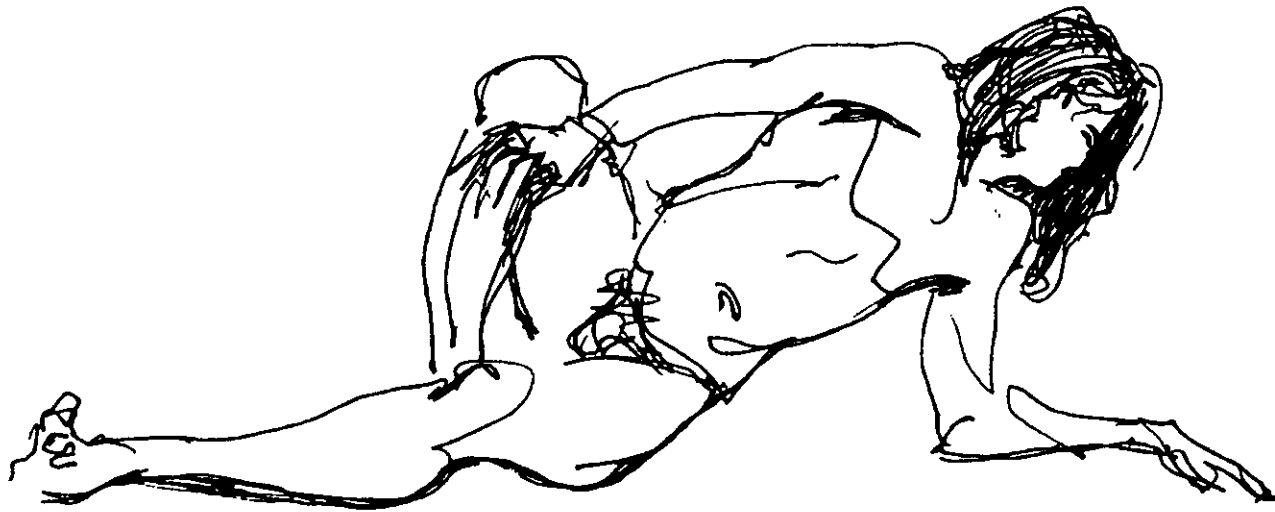
Así, toda percepción está condicionada por una serie de patrones culturales desde los cuales aprehendemos la realidad y que a la vez condicionan y limitan nuestra captación de la realidad para evitar que nos perdamos en un número infinito de posibles asociaciones que pudieran darse a lo que observamos. Todo esto implica que cualquier propuesta de comunicación gráfica debe realizarse dentro de los conceptos perceptuales que posee un grupo social. La

comunicación visual se da entonces en el momento en que el creador de imágenes crea una propuesta que está en el mismo nivel perceptivo del receptor. Esto implica, para el comunicador gráfico, la necesidad de darle a sus representaciones diversas características para adaptarlas al público al que se dirige. Elaborar una propuesta visual que posea un significado que cumpla con la función para la que ha sido elaborado requiere de la experimentación visual, de la comprensión de las formas y de sus cualidades expresivas.

Para elaborar un mensaje visual, el comunicador gráfico debe así, aprender a observar, más que únicamente utilizar el sentido de la vista de manera pasiva. No puede, por lo tanto, ver como la mayoría de la gente a quienes los objetos cotidianos de su entorno han dejado de sorprenderlos. Por el contrario, debe observar en cada cosa, por inútil o simple que parezca, toda una gama de diversas posibilidades de comunicación.

El dibujo gestual nos aleja, de ese modo, de la representación simple de lo obvio y nos adentra en la búsqueda y el desarrollo de la expresión de las formas. Así, más que un intento para *imitar* lo que se ve en el cuerpo humano, buscamos reinventarlo para darle otras dimensiones comunicativas desde las que podemos abordar diversas soluciones que se adapten a la necesidad de un mensaje específico. Así, el dibujo gestual, más que un

ejercicio sin aparente utilidad práctica, es uno de los medios de la experimentación gráfica que nos permite comunicar de edistintas maneras no únicamente al cuerpo humano, sino básicamente cualquier cosa, al ampliar nuestra percepción visual y, con ello, nuestra capacidad de representación y de expresión, tan necesaria en nuestra labor como creadores de mensajes visuales.

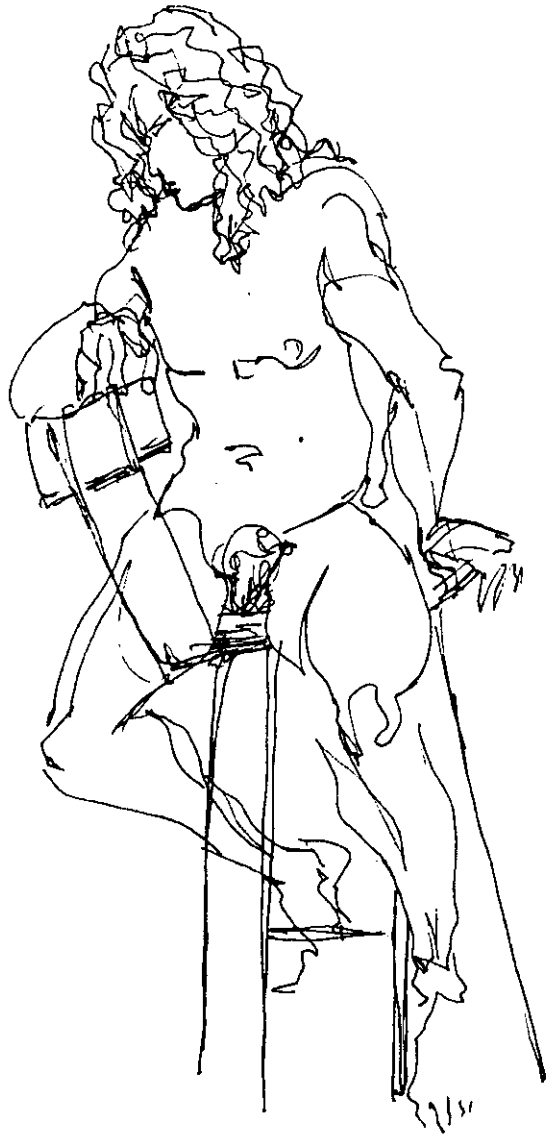


Bolígrafo sobre papel



Izquierda: Bolígrafo sobre papel

Derecha: Pluma caligráfica
sobre papel



Izquierda: Bolígrafo sobre papel

Derecha: Pluma caligráfica
sobre papel



Pincel y tinta china sobre papel

PROPUESTA GRÁFICA

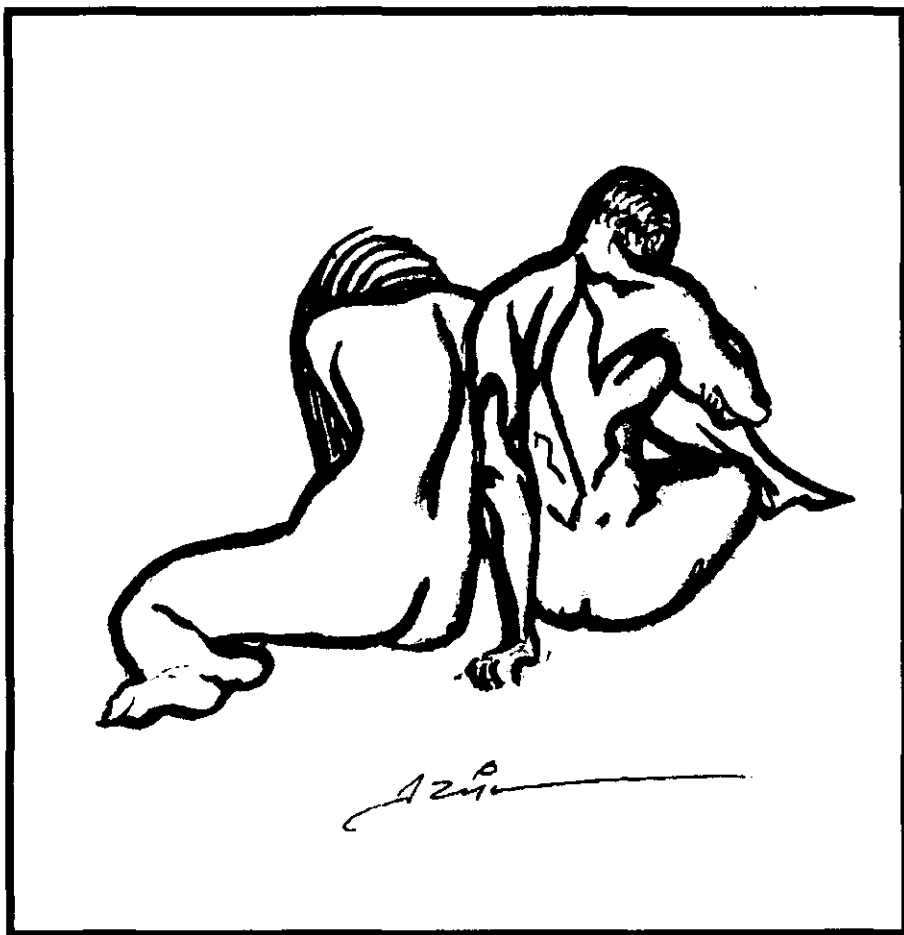
Las siguientes propuestas visuales recogen el desarrollo anterior del reconocimiento de la forma y de su interpretación a través del dibujo gestual. Interpretar antes que copiar ha sido el camino que hemos buscado desarrollar a través del presente trabajo. Es por eso que a continuación proponemos una manera de comunicar visualmente el cuerpo humano mediante la ilustración. Llegar a estas soluciones requirió de todo el proceso descrito a lo largo de este trabajo, sin embargo, no deben de entenderse como el objetivo final del mismo, sino únicamente una forma de ejemplificar el valor expresivo que puede desarrollarse a través del dibujo gestual.

No son dibujos gestuales en el sentido estricto de ser interpretaciones rápidas realizadas a partir de la observación directa de modelos; conservan en cambio, la manera en que hemos aprendido a representar al cuerpo humano a partir del trazo rápido del gesto y el modo en que podemos expresar diversas connotaciones a partir de la calidad de la

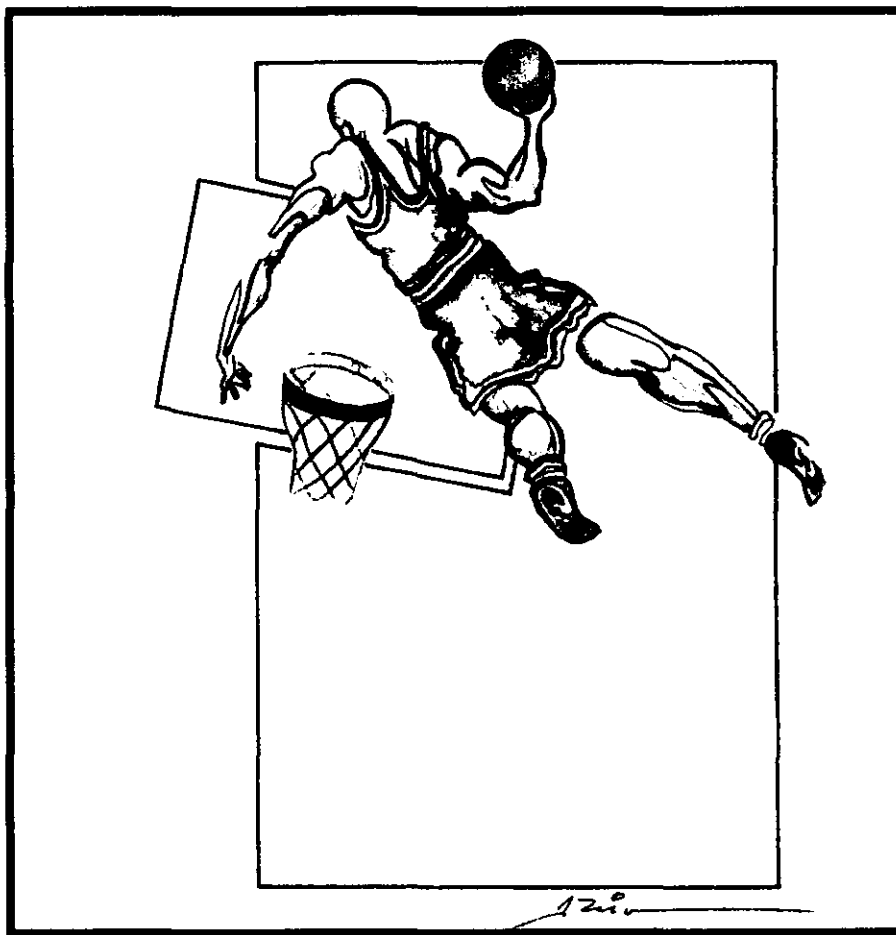


línea empleada. Llegar a desarrollar esta forma de comunicar visualmente al cuerpo humano, llegar a estos diseños visuales, volvemos a reiterarlo, es el producto de todo un análisis previo, tanto del cuerpo humano como de los valores del dibujo como lenguaje visual. Proponemos por lo tanto las siguientes ilustraciones para ejemplificar el modo en que podemos volver expresiva a la figura humana para que, a través de ella como forma, logremos comunicar diversas actitudes y sentimientos como son el movimiento, la agilidad, la desesperación, la serenidad, el dramatismo entre otras cosas; y todo esto es sólo parte de las muchas posibilidades expresivas que podemos desarrollar a través del dibujo gestual de la figura humana.

El rapto de Deyanira
Acuarela y tinta china sobre papel



Sin título
Acuarela y tinta china sobre papel



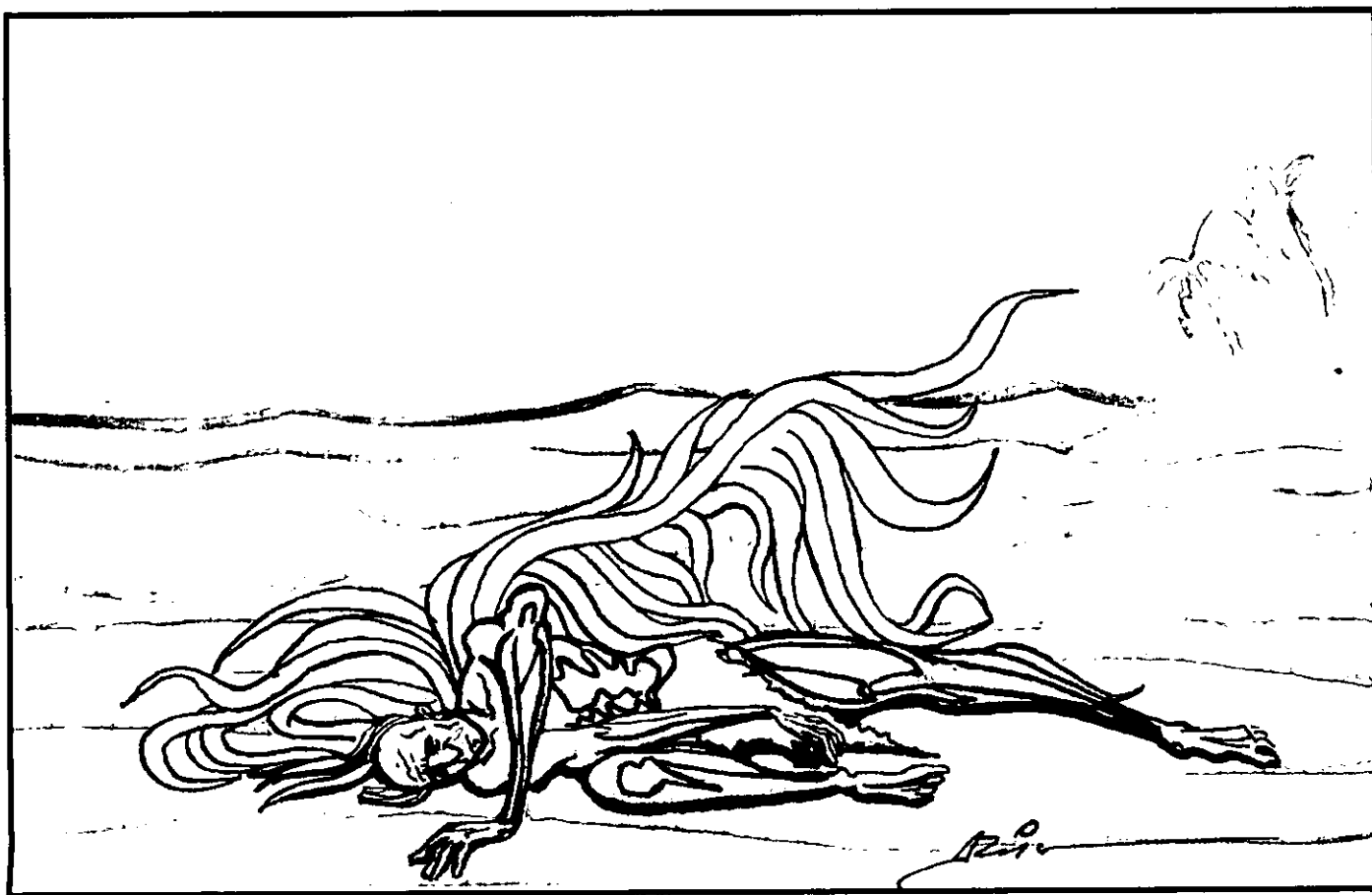
Sin título
Acuarela y tinta china sobre papel



Teseo
Acuarela y tinta china sobre papel



Perseo
Acuarela y tinta china sobre papel



Un señor muy viejo con unas alas
enormes
Acuarela y tinta china
sobre papel

ILUSTRACIONES PARA EL POPOL VUH

A principios del siglo XVIII en el convento de Chichicastenango, Guatemala, vivía el padre Francisco Ximénez quien luego de ganarse la confianza de los habitantes indígenas de la zona, recibió de éstos un libro que había permanecido oculto por más de ciento cincuenta años. El *Popol Vuh, Libro del consejo o Libro nacional de los Quichés* fue escrito poco tiempo después de la conquista por un indio que aprendió a leer y escribir en castellano y contiene las ideas cosmogónicas, las antiguas tradiciones, la historia de los orígenes y la cronología de los reyes de este pueblo maya.

Hemos elegido de este libro la parte que narra la historia de los gemelos divinos Hunahpú e Ixbalanqué en su lucha contra los señores de Xibalbá, para elaborar una propuesta gráfica. Leer esta historia en su versión original tiene una cierta dificultad, pues no mantiene una continuidad narrativa y aparece intercalada a lo largo del libro. En este sentido, y debido a que la propuesta está dedicada a un público cuyas edades están entre los 10 y 15 años hemos decidido utilizar el texto adaptado por Ermilo Abreu Gómez, *Las leyendas del Popol Vuh*, que ofrece una mayor facilidad de lectura y una unidad narrativa.

En resumen, la historia de los gemelos Hunahpú e Ixbalanqué comienza cuando vencen a Vucub Caquix,

derribándolo con tiros de cerbatana del árbol al que había subido. Después, los gemelos encuentran los instrumentos con los que sus padres jugaban pelota y de inmediato comienzan a jugar. Esto molesta a los señores de Xibalbá quienes mandan traerlos para jugar con ellos, lo que en realidad es un engaño para matarlos. El mensaje llega entonces con la abuela de los gemelos y ella manda a un piojo a decirle a los muchachos lo que se les ha ordenado. Sin embargo, el piojo es lento, por lo que un sapo ofrece llevarlo en su boca. El sapo es también lento y una serpiente le propone llevarlo de igual forma y a la serpiente le propone lo mismo el gavilán, así que cuando llegan con los gemelos cada cual saca de su boca al animal que transportaba. Ya en Xibalbá, los gemelos juegan con los señores del inframundo y los vencen. Entonces los encierran en la casa de los murciélagos donde Camazotz, dios murciélago, decapita a Hunahpú. Los dioses del cielo envían de inmediato una tortuga que se transforma en una cabeza sustituta; así, al otro día aparecen los gemelos como si nada hubiera pasado ante Hun-Camé y Vucu-Camé, señores de Xibalbá, que estaban ya seguros de su triunfo, pues tenían en su poder la verdadera cabeza de Hunahpú.

Comienzan entonces de nueva cuenta a jugar, pero los gemelos sustituyen la pelota con un conejo que al ser lanzado sale corriendo y tras él los de Xibalbá creyendo que es la pelota. Esto lo aprovechan los muchachos para

recuperar la verdadera cabeza, que vuelve a colocarse Hunahpú. Luego continúa el juego y vuelven a vencer los gemelos, quienes se dan cuenta de que en realidad quieren matarlos. Deciden entonces sacrificarse ellos mismos en la hoguera hasta quedar reducidos a cenizas que son arrojadas a un río que las lleva a un lugar lejano donde reaparecen como un par de jóvenes pobres que se ganan la vida haciendo magia ante la gente; sacrificándose el uno al otro y luego reapareciendo como si nada hubiera pasado. Llegan entonces las noticias de sus prodigios hasta los señores de Xibalbá quienes mandan traerlos para pedirles, maravillados ante lo que hacen, que los sacrifiquen y luego los revivan como ellos hacían. Así fue como derrotaron Hunahpú e Ixbalanqué a Hun-Camé y Vucub-Camé, pues nunca más volvieron a resucitarlos.

Luego de esto, los gemelos subieron al cielo y a uno le tocó ser el sol y al otro la luna.

En resumen, esta es parte de la historia que hemos ilustrado y de la que no nos proponemos hacer una interpretación mítica. En este sentido, siendo nuestro público el ya mencionado, hemos propuesto una serie de ilustraciones cuyo contenido referencial evite la ambigüedad con el texto. Es decir, intentamos representar lo que dice lo escrito sin mayores contenidos que los ya explícitos en la historia. No proponemos, por lo mismo, un lenguaje visual lleno de simbolismos complejos, sino

imágenes que puedan ser interpretadas fácilmente.

Las imágenes han sido propuestas a partir del estilo desarrollado a lo largo de este trabajo sobre el dibujo del ser humano. Recorro sin embargo, a una interpretación naturalista en cuanto a la estructuración gestual de la forma, lo que no implica el dibujo detallado de la anatomía ni un manejo preciso del modelado para indicar mayores volúmenes. Los dibujos tienden hacia una síntesis creada a partir de la línea gestual que genera un contorno que sirve por una parte, para limitar las formas del cuerpo y por otra para enfatizar la actitud que representan.

Es importante resaltar que empleo este estilo, por el hecho de que el nivel de aceptación de las imágenes, entre los 10 y 15 años de edad, se da dentro de los parámetros del naturalismo. No quiero decir con esto que no pueda haber aceptación a dibujos que no cumplan este requisito, pues la aparición de algunos personajes animados de televisión en los últimos años pareciera demostrar lo contrario. Es sin embargo, importante destacar que la aceptación a estas imágenes se da por que el receptor se acostumbra a ellas, pues luego de tantas repeticiones tiende a aceptarlas al darles el significado que sugieren —la percepción adopta la forma no por lo que dicen sus líneas, sino por lo que comunica en cuanto al personaje que representa un comportamiento determinado.

Desgraciadamente un libro con algunas ilustraciones no

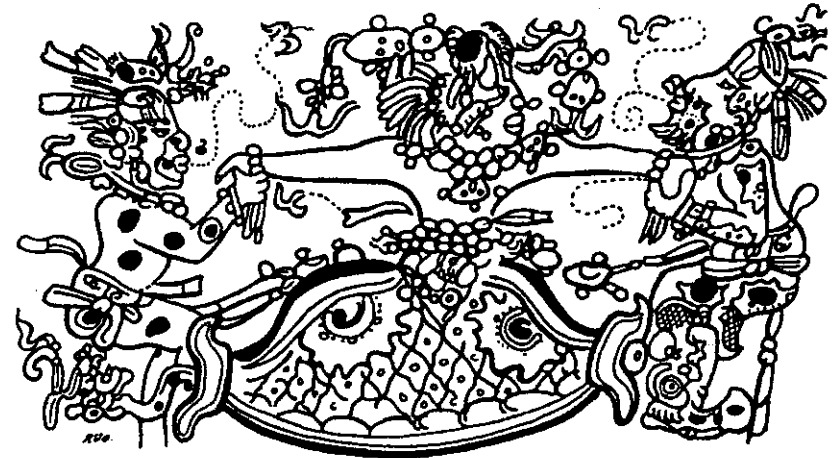


Hun Nal Ye renace del interior de la tierra.
Cerámica maya

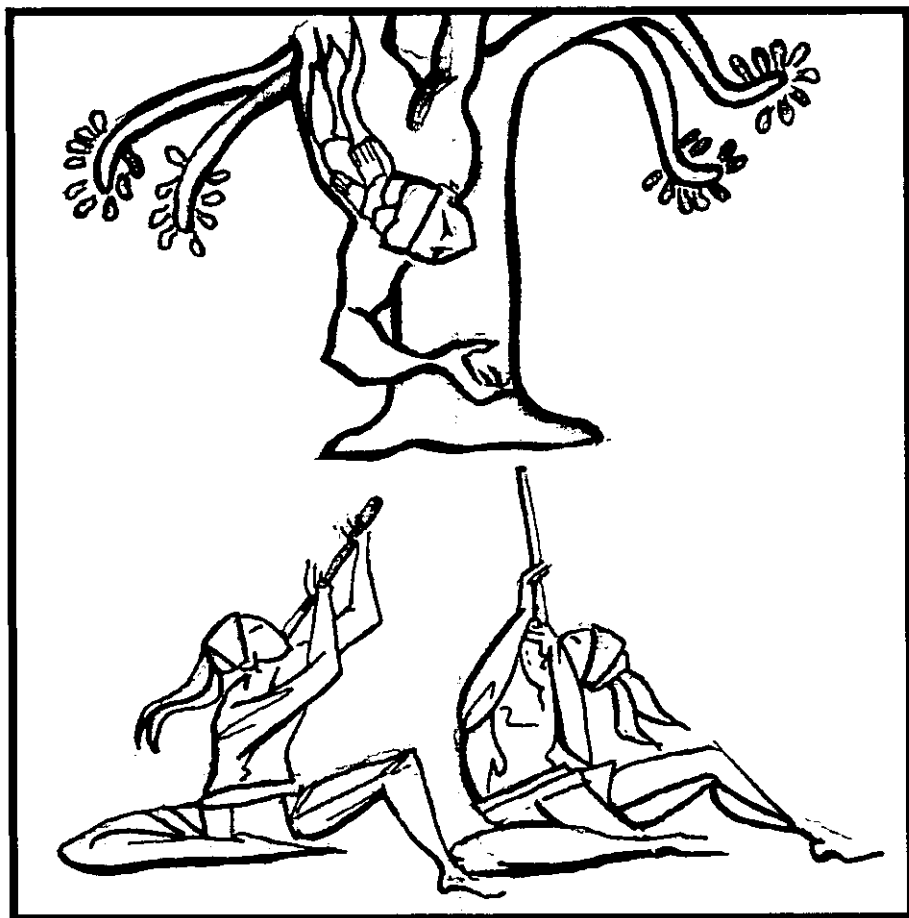
puede ofrecer lo mismo que la televisión porque la fuerza de los personajes sólo se muestra a nuestra percepción visual a lo largo de algunas páginas.

Por eso, las interpretaciones que he realizado no son representaciones exactas del cuerpo humano pues buscamos, antes que nada, la emoción que podemos comunicar a través de ellos a nuestro público receptor -de ello depende en gran medida la aceptación que logremos-. Aquí el dibujo gestual ha sido decisivo en la elaboración del estilo propuesto, pues a través del manejo de la línea hemos creado una serie de imágenes que logran recrear los pasajes elegidos a través de la impresión del movimiento que comunican los personajes. Debo destacar que el estilo: representación casi bidimensional, composición geométrica, representación de los juegos de pelota; lo he realizado tomando siempre como

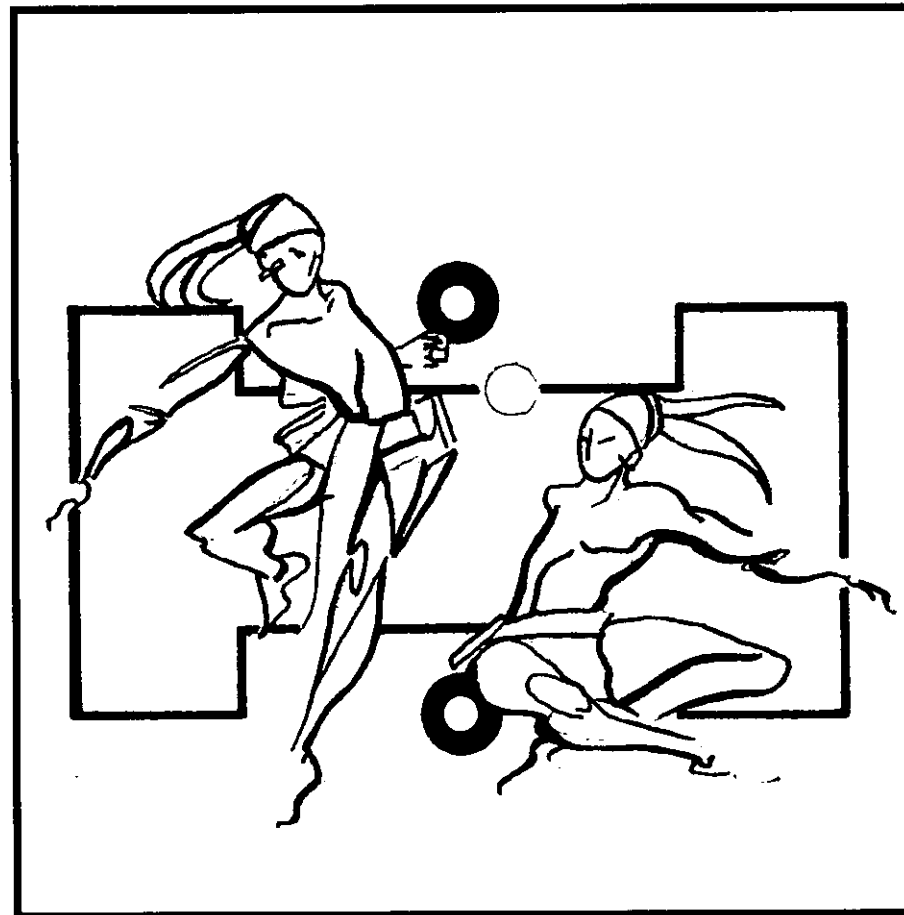
base los antiguos bajorrelieves mayas, caracterizados por sus composiciones geométricas y por la gran exuberancia de sus formas. No podía pues, representar el Popol Vuh sin mostrar, aunque en una referencia lejana, algunas de las características de las extraordinarias representaciones de esta cultura mesoamericana, pues esto era fundamental ante la creciente invasión de la gráfica estadounidense.



La resurrección de Hun Nal Ye.
Vaso maya



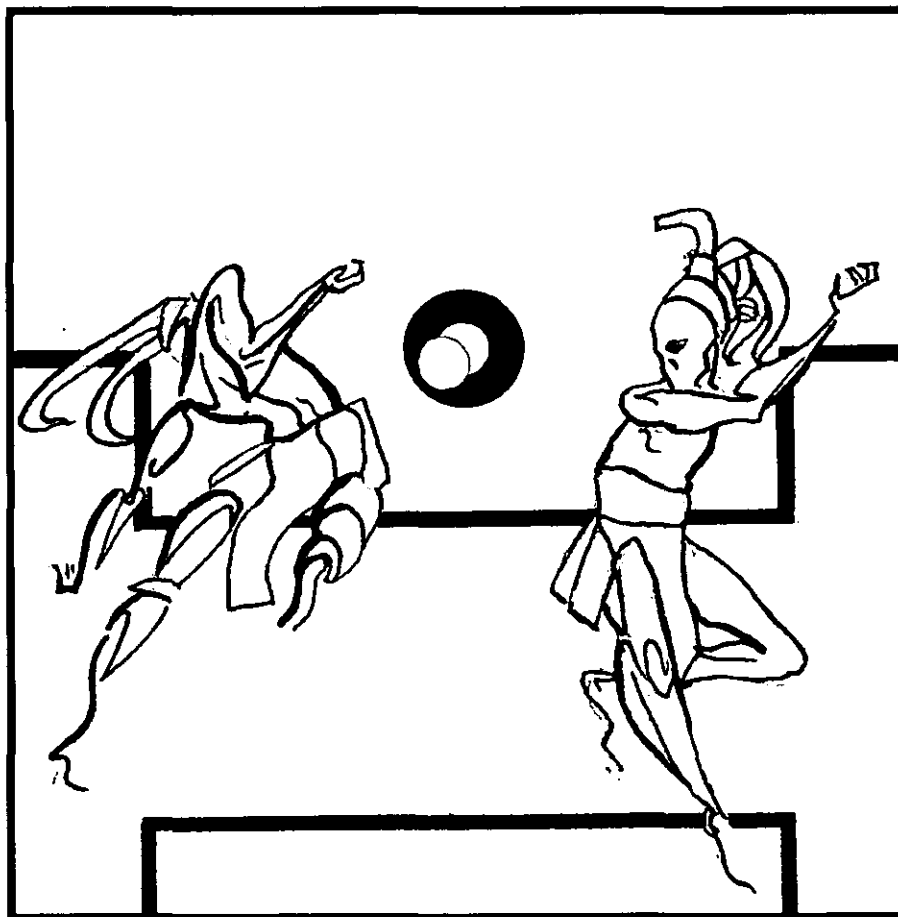
Los gemelos derriban a Vucub-Caquix.



Contentos jugaron en el patio del juego de pelota de sus padres.



Los mensajeros de la abuela

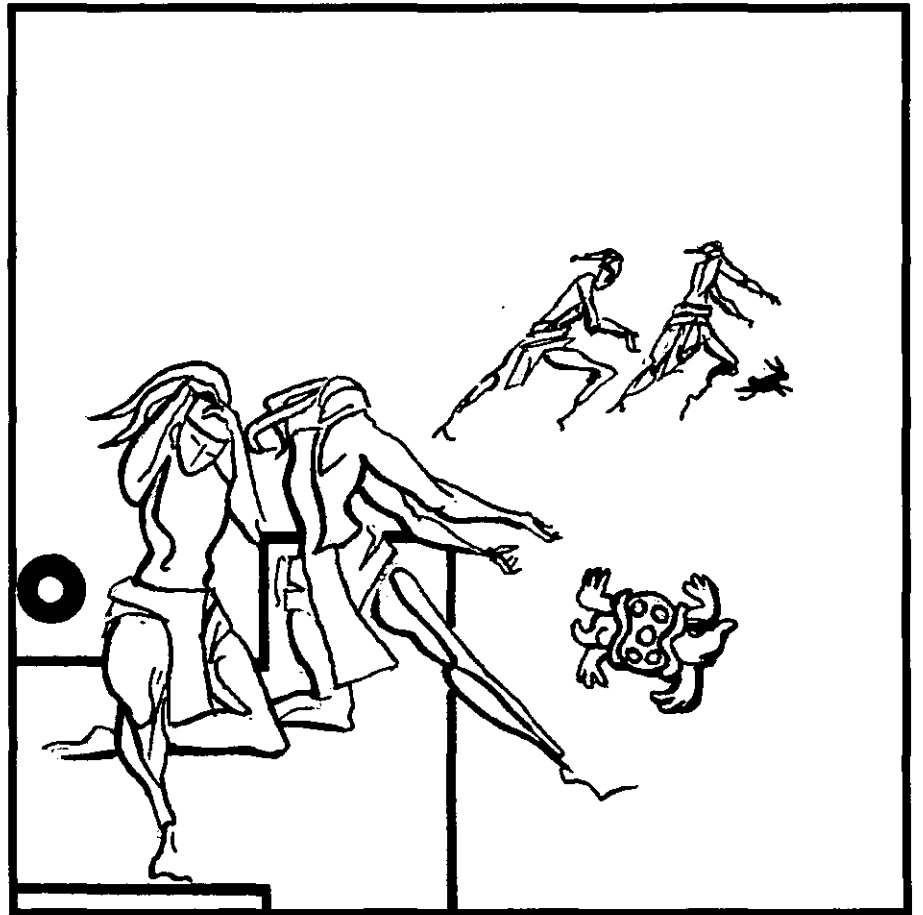


Los gemelos juegan pelota con los señores de Xibalbá.

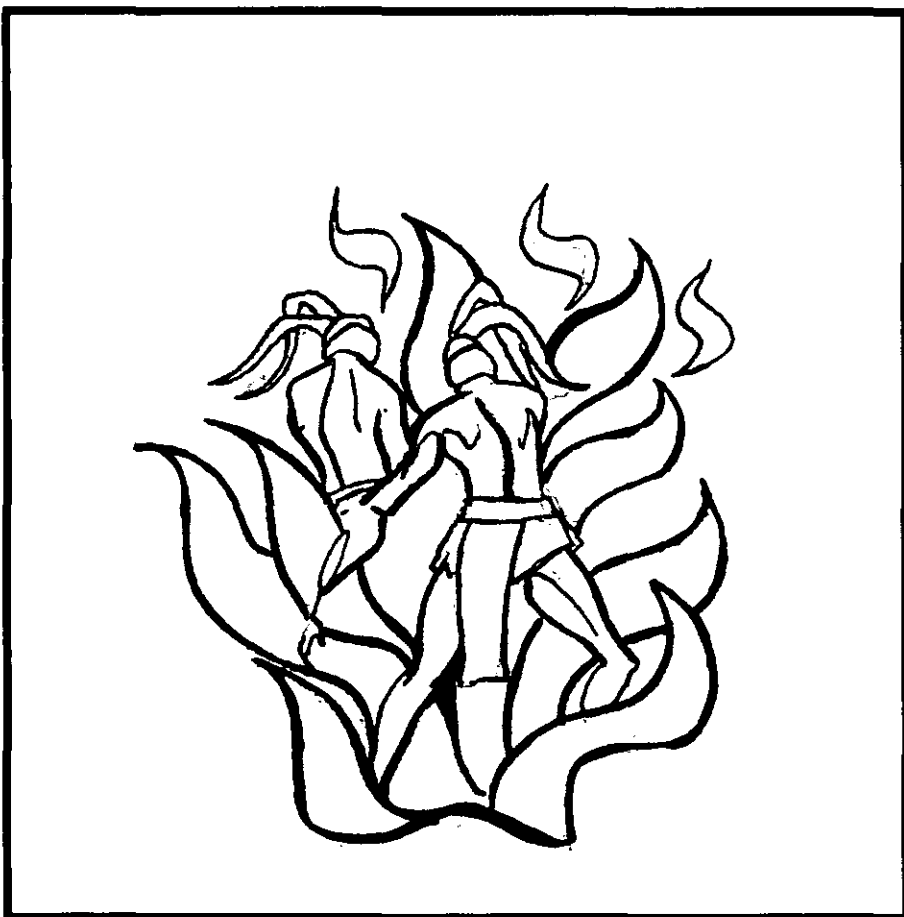
ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA



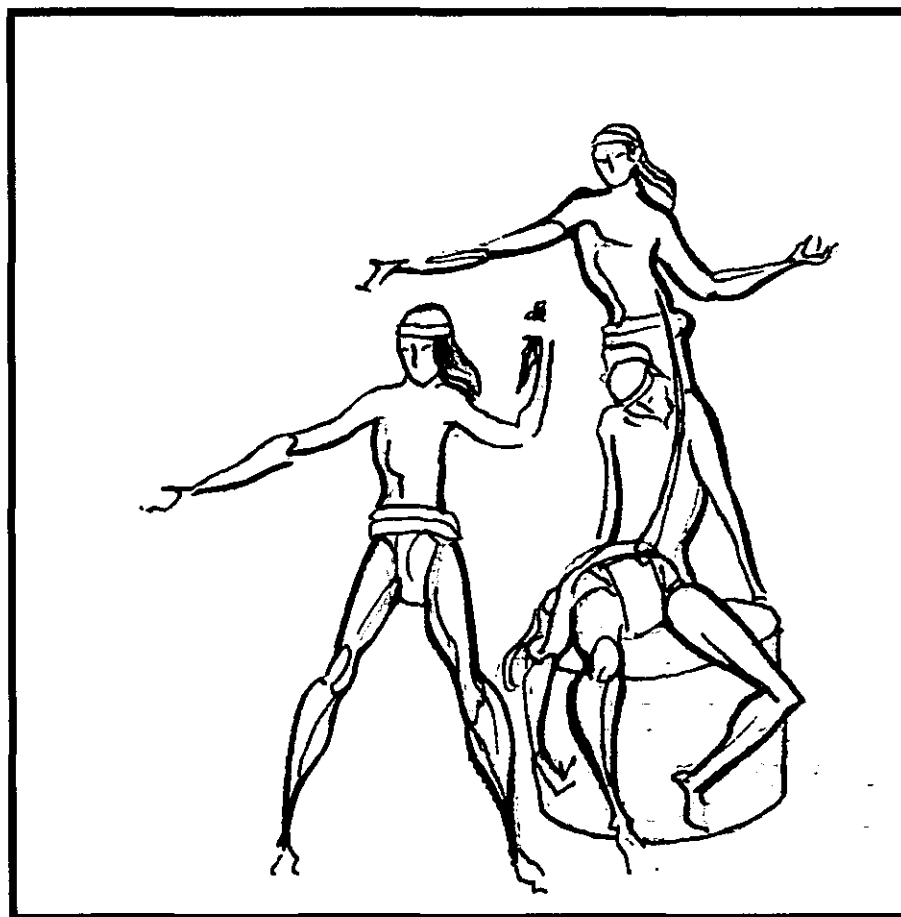
Camazotz decapita a Hunahpú.
Ixbalanqué le sustituye la cabeza con
una tortuga.



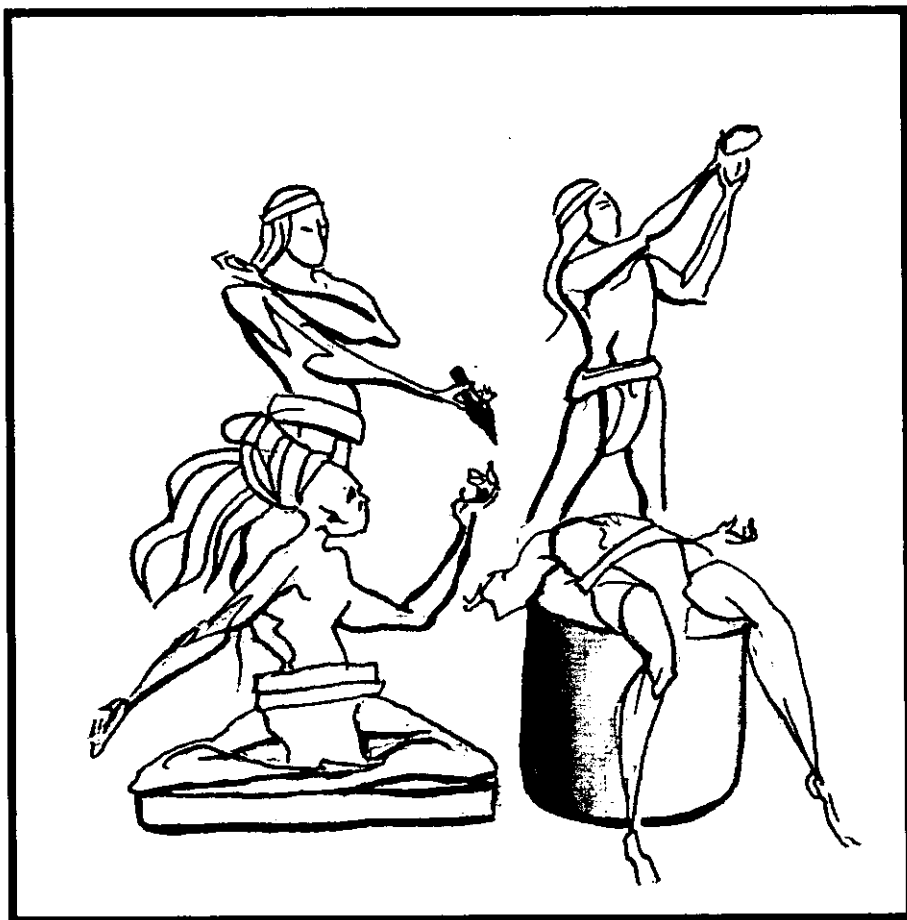
Mientras los de Xibalbá perseguían
al conejo, los gemelos recuperaron
la cabeza de Hunahpú.



Los gemelos son sacrificados en la hoguera por los de Xibalbá



Luego sacrificaba el uno al otro y al instante lo resucitaba.



-¡Haced lo mismo con nosotros!
 ¡Sacrificadnos!-, les dijeron Hun-
 Camé y Vucub-Camé a Hunahpú e
 Ixbalanqué.



Luego fueron convertidos, uno en el
 sol y el otro en la luna.

CONCLUSIÓN

El proceso de ver es tan sencillo que simplemente abrir los ojos basta para recibir grandes cantidades de información visual. Todo ocurre de manera automática, por lo que pareciera que no existe la necesidad de utilizar más a fondo nuestro sentido de la vista. Percibimos y, de manera inmediata, le asignamos un significado, un valor, a todo lo que vemos dentro de nuestros esquemas culturales. De este modo, las cosas dejan su objetividad y se convierten en lo que el hombre, desde su contexto social las convierte. El cuerpo humano no podía ser la excepción; de ahí que sus representaciones visuales a lo largo de la historia hayan variado tanto de acuerdo a la visión que sobre él poseían cada cultura. De este modo, nuestro proceso de percepción es selectivo, pues únicamente nos importan los objetos que poseen un significado para nosotros, y de estos, sólo lo que los identifica; esto nos facilita reconocer y clasificar las cosas y evita que nos perdamos en un mar de sensaciones ininteligibles.

El concepto cultural que poseemos del cuerpo humano es así una estructura que posee un significado en nuestro

pensamiento y que se establece a partir de los elementos más simples que lo identifican como tal. No caben pues, en nuestra mente, los detalles engorrosos, ni la complejidad de las formas. Menos si estas no poseen en nuestra conciencia una razón de ser.

Es por ello que hemos planteado la necesidad del entendimiento analítico de las formas y las funciones anatómicas del cuerpo humano para ampliar nuestra capacidad perceptiva sobre él. Hacer esto nos ha permitido entender lo que vemos, al darle un significado y una utilidad práctica. No percibimos de este modo una rodilla como algo complejo, sino una forma lógica que se estructura desde abajo de la piel con una serie de huesos y músculos que le dan significado a las formas superficiales.

Una vez superada la problemática que supone descifrar la complejidad de lo que vemos, el comprender y conocer las formas del cuerpo nos permite, expandir nuestra capacidad de observación y con ello nuestra capacidad para crear diversas formas de comunicarlo,

El estudio analítico es, por lo tanto, sólo un primer paso que hemos dado en nuestra búsqueda de una expresividad que va más allá de un naturalismo incapaz, por sí mismo, de ofrecer toda una amplia gama de posibilidades de comunicación visual.

Hemos propuesto así, la práctica del dibujo gestual como un medio para experimentar con la representación del

ser humano y así, ampliar nuestra capacidad de interpretación de sus formas; insertando, por supuesto, este planteamiento desde nuestra perspectiva como creadores de imágenes que deben cumplir una función específica de comunicación. Es en este sentido que entendemos el dibujo como un lenguaje para comunicar diversas actitudes y emociones que nos permiten entender la representación de las cosas más allá de lo evidente, para extraer de ellas cualidades que pueden representarse con una amplia gama de significados que se logren adaptar a los niveles perceptuales de público al cual están destinados.

Entendemos así, al dibujo como una posibilidad de comunicación, como un lenguaje que está más allá de una simple actividad manual y que se convierte en un medio para aprender a observar el mundo en su extraordinaria variedad de formas, volúmenes, texturas, direcciones, colores y, por supuesto, de significados.

El creador de imágenes encuentra de este modo, una extraordinaria riqueza visual que siempre está allí, dispuesta a ser aprovechada por aquellos que logren expandir su capacidad de captar en cada objeto, en cada una de sus formas, diversas posibilidades de comunicación.

BIBLIOGRAFÍA

Acha, Juan. Introducción a la creatividad artística. México, Trillas, 1992.

Acha, Juan. Teoría del dibujo: Su sociología y su estética. México, Ediciones Coyoacán, 1999 (Diálogo abierto. Arte. 70).

Arnheim, Rudolf. Arte y percepción visual: Psicología del Arte creador. Nueva versión. Madrid, Alianza Editorial, 1985

Baumgart, Fritz. Historia del arte. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991.

Camp, Jeffery. Dibujar con los grandes maestros. Madrid, H. Blume editores, 1982.

Chastel, André. Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico. Madrid, Ed. Cátedra, 1982.

Dondis, Donis A. La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual. Barcelona, Gustavo Gili, 1995. (GG Diseño)

Edwards, Betty. Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro: Curso para aumentar la creatividad y la confianza artística. 3a. Edición. Barcelona, Ediciones Urano, 1994.

Elliot, Jorge. Entre el ver y el pensar. Madrid, FCE, 1976. (Breviarios 259)

Fiore, Gaspare de. Curso de dibujo: Técnicas, materiales, estudio de los grandes maestros, y desarrollo de un estilo personal. 4 volúmenes. Barcelona, Orbis, 1984.

Fleming, William. Arte, música e ideas. México, McGraw-Hill, 1989.

Gombrich, Ernst H. El legado de Apeles: Estudios sobre el Arte del Renacimiento. Madrid, Alianza Editorial, 1982. (Obras completas de E. H. Gombrich en Alianza Editorial. Historia del Arte 5)

Gómez Abrams, Jorge. Dibujos de presentación. México, Tilde-UAM Azcapotzalco, 1990.

Goñi, Julio (ed.). Curso práctico de dibujo y pintura. Vol. I

Madrid, F&G Editores, 1991.

Gordon, Louise. Dibujo anatómico de la figura humana. Barcelona, editorial Daimon, 1981.

Hauser, Arnold. Historia social de la Literatura y el Arte. Vol. I. Barcelona, Ed. Labor, 1988. (Serie Punto Omega)

Hogarth, Burne. El dibujo de la figura humana a su alcance. Alemania, Evergreen, 1996.

Janson, H. W. Historia general del arte. Vol. 3: Renacimiento y Barroco. Madrid, Alianza Editorial, 1986.

Kaupelis, Robert. Learning to draw: A creative approach to drawing. New York, Watson-Guptill Publications, 1983.

Kenneth, Clark. El desnudo: Un estudio de la forma ideal. Madrid, Alianza Editorial, 1982.

Lambert, Susan. El dibujo, técnica y utilidad: Una introducción a la percepción del dibujo. Madrid, Hermann Blume, 1985.

Liom, Bogis. El dibujo vivo. Barcelona, Leda, 1962.

Loomis, Andrew. El dibujo de la figura en todo su valor. Argentina, Hachette, 1983.

Marx, Carlos. "Los sentidos estéticos" en: Sánchez Vázquez, Adolfo. Antología: Textos de estética y teoría del arte. México, UNAM, 1972, pp. 34-36. (Lecturas universitarias 14)

Moles, Abraham. La imagen: Comunicación funcional. México, Trillas, 1991. (Biblioteca Internacional de Comunicación)

Moles, Abraham y Janiszewski, Luk. Grafismo funcional. Barcelona, CEAC, 1990. (Enciclopedia del diseño)

Moreaux, Arnold. Anatomía artística del hombre: Compendio de anatomía ósea y muscular. Madrid, Ed. Norma, 1981.

Picasso, Pablo. "El arte es una mentira que nos hace ver la verdad" en: Sánchez Vázquez, Adolfo. Antología: Textos

de estética y teoría del arte. México, UNAM, 1972, pp.403-406. (Lecturas universitarias 14)

Puig, Arnau. Sociología de las formas. Barcelona, Gustavo Gili, 1979. (Colección comunicación visual)

Read, Herbert. Imagen e idea: La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana. México, FCE, 1993. (Breviarios 127)

Saxton, Colin. Curso de arte: Guía didáctica basada en las enseñanzas de las más importantes escuelas de arte. Madrid, Hermann Blume, 1982.

Smith, Stan y Wheeler, Linda. Dibujar y pintar la figura. Madrid, Hermann Blume, 1985. (Un libro Quill)

Stratz, C. H. La figura humana en el arte: Obra destinada generalmente a los escultores, pintores y artistas en general. Barcelona, Salvat editores, 1953.

Swann, Alan. Diseño gráfico: Curso básico para iniciarse en los principios y la práctica del Diseño Gráfico. Barcelona,

Ed. Blume, 1992.

Vasari, G. Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos. México, Grolier internacional, 1979. (Los clásicos)

Viglietti, Mario. La psicología de la forma y la Gestalttheorie. Barcelona, Ed. Don Bosco, 1975. (Prontuarios gráficos 3)

Zaidenberg, Arthur. Cómo dibujar el cuerpo humano en acción. México, Diana, 1990.

BIBLIOGRFÍA COMPLEMENTARIA

Abreu Gómez Ermilo. Las leyendas del Popol Vuh. México, Espasa Calpe Mexicana, 1989. (Colección Austral No. 1003)

Althusser, Louis. Ideología y aparatos ideológicos del Estado: Notas para una investigación. Medellín Colombia, Ediciones Pepe, 1978.

Anónimo. Popol Vuh: Las antiguas historias del Quiché. México, FCE-SEP, 1992. (Lecturas mexicanas 25)

Borges, Jorge Luis. Ficciones. México, Alianza Editorial, 1995.

Florescano, Enrique. El mito de Quetzalcóatl. México, FCE, 1995. (Cuadernos de la Gaceta 83)

García Pelayo, Ramón. Diccionario Enciclopédico Larousse Ilustrado. Tomo I. México, Larousse, 1983.

Jáuregui, José Antonio. Cerebro y emociones: La computadora emocional. México, Océano-Maeva, 2000.

O'Gorman, Edmundo. La invención de América: Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir. México, FCE-SEP, 1984. (Lecturas mexicanas 63)

Perelman, Yakov. Física recreativa. Libro 1. URSS, Editorial Mir, 1983.

Raluy, Antonio. Diccionario Porrúa de la lengua española. 36a. edición. México, Porrúa, 1994.

Soustelle, Jacques. Los mayas. México, FCE, 1992.

REVISTAS

Ramírez, Elisa (trad). "Los héroes gemelos y la derrota de Xibalbá", Arqueología mexicana, Vol 4. No. 20, Julio-Agosto de 1996, pp. 72-74.