



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

---

**GILBERTO ACEVES NAVARRO**  
MAESTRO DE DIBUJO



Presenta  
**JAVIER ANZURES TORRES**

Director de tesis  
**Mtro. Arturo Miranda Videgaray**

México, D.F. marzo 2008



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



**Portada (detalle):**  
Gis de color y grafito sobre papel bond, 70 x 94 cm. 1979



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

**GILBERTO ACEVES NAVARRO,  
MAESTRO DE DIBUJO**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO  
EN ARTES VISUALES CON ORIENTACIÓN EN:  
PINTURA



**E N A P**  
**ACADEMIA**

**ESCUELA  
NACIONAL  
DE ARTES  
PLÁSTICAS**

PRESENTA

JAVIER ANZURES TORRES

DIRECTOR DE TESIS

MTRO. ARTURO MIRANDA VIDEGARAY

MÉXICO D.F. MARZO 2008

**GILBERTO ACEVES NAVARRO**  
MAESTRO DE DIBUJO



## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	9
<b>I. Generalidades sobre la historia de la enseñanza del dibujo: de las Academias europeas a la Academia de San Carlos</b>	
I.1 Acercamiento a la historia de la enseñanza del dibujo en las academias europeas	17
I.2 Acercamiento a la historia de la enseñanza del dibujo en la Academia de San Carlos	32
<b>II. La enseñanza del dibujo en el taller del maestro Gilberto Aceves Navarro</b>	51
<b>III. Sistema de enseñanza del dibujo de Gilberto Aceves Navarro</b>	77
1. El método	82
1.1 Ejercicios de observación	84
1.2 Ejercicios de tacto o volumen	86
1.3 Ejercicios de expresión	90

2. El desarrollo del curso	96
2.1 Sensibilidad	97
2.2 Expresividad	100
2.3 Creatividad	101
2.4 Memoria	102
2.5 Procedimientos técnicos y uso de materiales	105
2.6 Análisis histórico formal	105
3. Etapas del proceso de aprendizaje	109
3.1 Disposición y sensibilización	111
3.2 Comprensión y asimilación	112
3.3 Estructuración	113
3.4 Definición	113
<b>Conclusiones</b>	<b>117</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>121</b>

## INTRODUCCIÓN

En la actualidad las escuelas de arte son parte del sistema educativo de un país; cada una posee sus planes de estudio conformado por los programas de las asignaturas y los talleres requeridos para la formación de un artista plástico o visual. En todos estos planes nos encontramos con un taller que nunca falta: el de dibujo. Y esto se debe a que la práctica de esa disciplina se considera como una actividad fundamental para quien aspira a formarse como artista. El conocimiento del dibujo resulta indispensable aun en nuestros tiempos a pesar de que el arte moderno libera una diversidad de expresiones que en apariencia no requieren de su intervención y de que el arte actual, en muchas de sus manifestaciones, lo presenta como innecesario. Así, podemos decir que el dibujo es todavía hoy una forma válida de expresión; es una modalidad gráfico-expresiva que se practica desde la rigurosidad más extrema del hiperrealismo hasta la representación más espontánea y expresiva sin ninguna referencia figurativa; es también parte de una obra conceptual en cuanto funciona como documento gráfico de una idea. Sin duda, tanto el dibujo como la pintura y la escultura siguen teniendo vigencia como lenguajes establecidos dentro de la tradición artística, independientemente de las formas contemporáneas de expresión.

Durante el Renacimiento Italiano dio inicio la educación artística formal centrada en la práctica del dibujo. Con el paso de los siglos los conocimientos y habilidades indispensables para la formación de un artista se fueron sistematizando hasta convertirse en un conjunto de principios inamovibles. En Europa, el arribo de la sociedad industrial constituyó sin duda un factor decisivo para el cuestionamiento y posterior rechazo de la enseñanza académica por parte de los artistas.

En México, en la Academia de San Carlos, el rompimiento con el anquilosado sistema de enseñanza académica del dibujo tuvo lugar de manera más lenta. Durante el siglo XX los criterios de la enseñanza del dibujo han sido varios: encontramos todavía en sus inicios la práctica del método académico que se modificó de acuerdo con la visión fotográfica; posteriormente se establecieron los valores de temática nacional derivados del enfoque de la llamada Escuela Mexicana de Pintura que terminaron por diluirse con el arribo de una práctica del dibujo completamente libre.

En la actualidad la enseñanza del dibujo no se fundamenta en principios de orden general. Acorde con el carácter plural de las sociedades de fines del siglo XX y principios del XXI, existen diversos enfoques y cada uno tiene importancia dentro del amplio espectro de las prácticas artísticas.

Hacia 1971, el maestro Gilberto Aceves Navarro se integró a la Escuela Nacional de Artes Plásticas con sede en la Academia de San Carlos y trajo consigo un sistema nuevo para la enseñanza del dibujo. La circunstancia histórica es, sin embargo, difícil para la práctica de esa disciplina ya que en la Escuela, al igual que en el país, se buscaba la modernización en todas las esferas de la vida social y de acuerdo con esa aspiración se estructuró un nuevo plan de estudios: el de la Licenciatura en Artes Visuales. Este plan incluía la creación de nuevos talleres como los de Educación visual y Diseño gráfico con lo que el Taller de dibujo fue relegado a un área denominada de adiestramiento técnico. Así, por primera vez en la historia de la Academia de San Carlos, al dibujo se le restaba importancia en la formación artística.

Los objetivos de la enseñanza del dibujo del maestro Gilberto Aceves Navarro son claros y sus planteamientos resultan lógicos con relación a la

tradición de las artes plásticas en Occidente, además de que los resultados de su trabajo son visibles a lo largo de su estancia en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP). Ha dejado sin duda una influencia en su forma de enseñar, de ahí la importancia de echar una mirada hacia la historia de su actividad como profesor, pero sobre todo a los principios y objetivos que estructuran su sistema de enseñanza del dibujo.

Como se mencionó anteriormente, cuando el maestro inició sus clases en la Escuela, se vivía un rezago producto de una enseñanza anquilosada. Durante los años sesenta, para impartir sus clases de dibujo algunos profesores seguían una disciplina un tanto académica. En el primer semestre se copiaba modelos con formas geométricas pintadas de blanco, se iniciaba el curso con la copia de un cubo, se pasaba después a una pirámide o un cilindro, posteriormente éstos se combinaban con algún objeto de otro material como metal, vidrio o madera y finalmente se dibujaba en perspectiva. En el segundo semestre se pasaba a dibujar con modelo vivo. Es de anotarse que cada ejercicio consumía por lo menos dos semanas de trabajo, es decir, 20 horas. Otros profesores se inclinaban por una educación basada en la llamada escuela mexicana donde se daba mucho énfasis a los apuntes del natural y, si eran de obreros, pues tanto mejor. Esto sucedía en el mejor de los casos, porque muchos de los maestros sólo se limitaban a indicar la pose del modelo. Estas rutinas de trabajo se repetían por años hasta convertirse en algo fastidioso y aburrido, pero lo más importante es que no presentaban resultados en beneficio de los estudiantes. Estos abandonaban los talleres debido a que no encontraban alternativas a estas formas de enseñar el dibujo.

Simultáneamente, el descontento de los estudiantes, que culminó en el movimiento de 1968, se sentía por toda la ciudad. Es a partir de esta fecha que en numerosas escuelas se llevaron a cabo reestructuraciones académicas. La Escuela Nacional de Artes Plásticas seguía siendo una Academia enclavada en el pasado, y la necesidad de transformarla creció durante estos años. Además, en el ámbito cultural el muralismo cedía terreno a los nuevos lenguajes plásticos que requerían de una enseñanza distinta a la establecida en la Academia haciendo más evidente la tensión vivida por los estudiantes entre lo que sucedía en el mundo del arte y sus procesos de aprendizaje.

Con el nuevo plan de estudios de la Licenciatura en Artes Visuales, elaborado en 1971, la Escuela se proponía formar profesionales con una marcada inclinación hacia el desarrollo tecnológico en un país cuyas condiciones económicas no prometían un desarrollo industrial homogéneo. El dibujo, como he mencionado ya, pasa a ser un taller de segundo orden debido a que su práctica deja de ser considerada como no indispensable en la formación del nuevo artista. De todas formas la dinámica de la enseñanza en la Escuela oscilaba entre dos enfoques: la defensa de la ya insostenible “seudoacademia” y el nuevo plan como puerta de entrada al mundo moderno. Pero el arte no se sostiene con criterios impuestos, son el entramado complejo de circunstancias históricas y la propia capacidad del arte de renovarse, los factores que posibilitan los cambios.

Con esta descripción tenemos una idea de cómo era considerado el dibujo en la escuela en esos tiempos, aun cuando por tradición el país ha tenido grandes dibujantes como José Guadalupe Posada, Saturnino Herrán, José Clemente Orozco, y en la segunda mitad del siglo XX como José Luis Cuevas, Francisco Toledo y el mismo Aceves Navarro, entre otros. En la actualidad, en la Licenciatura en Artes Visuales se le dedican sólo seis horas semanales a la práctica del dibujo que, igual que antes, se imparten en los primeros cuatro semestres, lo que demuestra que se continua considerando el dibujo como una disciplina no esencial en la formación del artista plástico.

Una vez que el maestro Aceves Navarro se incorpora al plan nuevo, su taller se encuentra siempre lleno. El nuevo plan de estudios había asignado a los estudiantes de artes visuales cuatro horas semanales para la práctica del dibujo; la afluencia de alumnos al taller durante toda la semana se debía a que muchos de ellos abandonaban sus clases obligatorias y se agregaban voluntariamente al curso. Entre los alumnos inscritos, los emigrados de otros talleres y los oyentes, la concurrencia regular era de un promedio de 50 alumnos. Prueba clara de que el dibujo seguía siendo un lenguaje vivo, tan vivo como lo ha sido desde la aparición del hombre y a lo largo de toda la historia de la humanidad. En los años setenta el dibujo era todavía, como en la actualidad, el medio por el que los alumnos de artes visuales y artes plásticas pueden crear una forma de expresión personal.

Si bien es cierto que en aquellos años existía la intención de incorporar la enseñanza de las artes plásticas a un contexto internacional de corte racional y a considerar la geometría y el diseño como valores indispensables de la práctica del arte, se gestaba también un reencuentro con la pintura convencional que recuperaba el óleo y la tela en bastidor. Los setenta marcarían el final de las vanguardias; la innovación ya no sería más el punto central del arte, tampoco sería más factor de socialización, tal como lo marcaban los esquemas marxistas dominantes en el pensamiento artístico de ese tiempo. El arte plástico se torna más bien hacia los estilos individuales y con ello configura el nuevo rostro del dibujo, la gráfica y la pintura de la década de los ochenta.

La presencia del maestro Aceves Navarro en la Escuela Nacional de Artes Plásticas fue determinante para el desarrollo de muchos artistas que ahí se formaron durante los setenta, ya que representó la alternativa de aprender a formular un discurso individual en un medio orientado hacia una formación racionalmente técnica. Sin duda su incorporación cobra importancia como alguien que motiva y estimula a los estudiantes y a la luz del tiempo transcurrido se pueden ver los resultados en un grupo de artistas que se formaron en su taller y que en la actualidad se mantienen en actividad y son protagonistas importantes de la dinámica cultural del país.

Unos de los aciertos en la enseñanza del maestro Aceves Navarro es su particular manera de impartir clase que se asemeja a un ritual, donde él es el guía que nos hace partícipes de un viaje por las vastas regiones de la imaginación; donde la creatividad se hace presente gráficamente a través de una expresividad directa con lo que se descubre la capacidad de cada individuo. Gracias a la vivencia disciplinada de esta experiencia, el dibujo se descubre como la única vía de acceso a las naturales capacidades de cada estudiante para expresar su propia individualidad.

La dinámica seguida por Aceves Navarro en el taller observa numerosos enfoques del aprendizaje: a veces da énfasis a la creatividad, otras a la experimentación de materiales, otras a la expresividad en directo. La dinámica es la de un taller donde se intenta una experiencia creativa en su totalidad, una experiencia única y esto cobra forma dibujando, pintando,

realizando volúmenes. Aquí lo importante no es la factura, sino la experiencia, es decir, el proceso de aprendizaje, porque no se buscan resultados en términos del acabado de una obra, sino la apertura a las capacidades expresivas y creativas y al conocimiento de las herramientas y los materiales que posibilitan y facilitan una mejor representación gráfica. El resultado final de cada sesión es sólo el testimonio de una experiencia interior que forma los criterios con los que el alumno trabajará en el futuro.

Mi actividad como profesor de dibujo y pintura me ha obligado a realizar un análisis de los diversos métodos que se han utilizado desde que se establecieron las primeras Academias en Europa, así como los utilizados en la Academia de San Carlos desde su fundación en 1783. Contamos con una copiosa bibliografía sobre los diversos aspectos de la educación artística, algunos escritos por especialistas y otros por artistas que en un periodo de su vida profesional se han dedicado a la enseñanza. Abundan textos sobre la enseñanza del dibujo, y los hay de todo tipo, desde los que recomiendan una serie de reglas simples hasta textos que contienen investigaciones fundamentadas que resultan esclarecedoras para la comprensión de esta disciplina. No obstante, no he localizado un texto donde se recojan las experiencias docentes de la enseñanza del dibujo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas durante el siglo XX.

Considero necesario recuperar las experiencias y enfoques educativos que han venido ordenando la enseñanza del dibujo en nuestra Escuela para poder contar con una memoria histórica que nos ayude a aclarar la actual situación y nos apoye en la planificación de acciones futuras. Por esta razón en el presente trabajo, que debe ser visto más que nada como una memoria escrita por un protagonista –en la modalidad de estudiante y de profesor–, y no por un pedagogo de las artes o un historiador de las mismas, intentaré describir los fundamentos del sistema de enseñanza del dibujo del maestro Gilberto Aceves Navarro. Por lo tanto esta exposición no debe ser vista como un recetario o manual de acciones y ejercicios que pueden ser puestos en práctica por los interesados en aprender a dibujar; más bien es un intento por aclarar el sistema de enseñanza del dibujo del maestro a través de la descripción general y somera de diversos ejercicios, del desarrollo del curso y de las etapas de aprendizaje.

En el primer capítulo haré una descripción panorámica de lo que fue el aprendizaje del dibujo en Europa desde las Academias del Renacimiento hasta las del siglo XIX. Describiré también un breve recorrido histórico por las formas de enseñanza de la disciplina en la Academia de San Carlos desde su fundación hasta los años setenta, cuando el maestro Aceves Navarro se incorpora a la planta docente. Muchos son los aspectos que en este periplo han quedado fuera; los interesados en profundizar en alguno de ellos deben recurrir a la numerosa bibliografía existente sobre esos periodos. Los objetivos de este capítulo no son otros que mostrar la importancia que en otros tiempos se le dio al dibujo en la formación de los artistas, así como situar históricamente la importancia del arribo del maestro Aceves Navarro a nuestra Escuela.

El segundo capítulo intentaré explicar las ideas que animan y sostienen el sistema de enseñanza del maestro Aceves Navarro, y para ello recurriré a sus propias declaraciones. Estas nos permiten comprender que su sistema de enseñanza se desprende de su educación y de un estudio minucioso de las grandes obras de la tradición artística. También nos muestran que los principios y conceptos en los que se sustenta no son diferentes de los de esa tradición, sino que más bien lo que los diferencia de ella es el camino y los objetivos perseguidos.

En el tercer capítulo describo el orden estructural de ese sistema, desde los ejercicios que conforman el curso y tienen como objetivo el desarrollo de las capacidades individuales, como la sensibilidad y la creatividad, hasta aspectos cognitivos como la memorización y el análisis. Por último, describo las etapas por las que atraviesa una estudiante hasta llegar a la finalidad del curso: conseguir una forma de expresión gráfica acorde con su sensibilidad e inteligencia. La exposición sobre la parte formal del sistema, sobre esa estructura invisible que sostiene y da sentido a cada una de las actividades de aprendizaje, se basa en la convivencia con el maestro Aceves Navarro que se ha prolongado durante varios años y en la cual hemos sostenido largas charlas sobre el enfoque que engloba su enseñanza, además de haber recibido sus pacientes explicaciones sobre lo referente a sus aspectos históricos, técnicos y formales. El orden en que están expuestos los principios que dan cuerpo a la explicación de la estructura del sis-

tema ha sido acordado con el propio maestro Aceves y tratan de reflejar lo más fielmente posible su pensamiento. Las explicaciones de los ejercicios se basan en las instrucciones que cotidianamente da en su taller. He tratado de interpretar sus conocimientos y su espíritu con la mayor fidelidad.

Esta exposición trata solamente de trazar una guía para el estudiante que practica el dibujo y busca ser un documento informativo para aquellas personas que deseen conocer el curso que el maestro imparte. Como ya dije, no tiene el propósito de ser un manual donde se siga una serie lineal de recomendaciones ya que esto tergiversaría el espíritu de enseñanza del maestro Aceves al convertirse en un documento carente de veracidad en relación con lo que anima su concepción, desarrollo y conceptualización del aprendizaje del dibujo. Y esto porque la estructura de su sistema se sustenta en la vivencia o experiencia de practicar el dibujo, que se recrea y se renueva constantemente en la disciplina cotidiana.

Aunque he intentado ser lo más didáctico posible, tal vez mi exposición sea un tanto árida, pero resulta indispensable que así sea debido a que su objetivo es plasmar por escrito la estructura oculta que da orden y sentido al sistema de enseñanza del maestro Aceves. La motivación que me anima es demostrar que la eficacia del sistema no depende únicamente de la apabullante presencia del maestro en el taller. Asimismo, considero que esa explicación es necesaria porque el enfoque educativo del maestro Aceves cuenta con muchos seguidores, profesores que al imitarlo contribuyen a despojarlo de su vitalidad y valor, y por consiguiente, lo convierten en una nueva academia.

En el primer capítulo he incluido algunas imágenes con las que pretendo ejemplificar algunos momentos de la historia de la enseñanza del dibujo. En los dos capítulos siguientes incluyo fotografías del taller del maestro Aceves de 1977, así como dibujos realizados en el taller por el propio maestro. ❧

## I. GENERALIDADES SOBRE LA HISTORIA DE LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO: DE LAS ACADEMIAS EUROPEAS A LA ACADEMIA DE SAN CARLOS

### **I.1 Acercamiento a la historia de la enseñanza del dibujo en las academias europeas**

Desde el Renacimiento, el dibujo ha sido valorado como parte inseparable del proceso creativo para la conformación de una obra de arte, además ha sido apreciado y coleccionado. Desde esa época hasta nuestros días, a los dibujos de los grandes artistas se les ha otorgado un elevado valor, es decir, son vistos como obras tan valiosas como una pintura o una escultura por lo que los museos poseen grandes colecciones y constantemente se pueden ver exposiciones exclusivamente dedicadas a ellos.

El gusto por la apreciación de los dibujos se fue configurando como resultado de un proceso de cambio en la formación de los artistas a partir del siglo XIV. Fue en ese siglo cuando se inició el culto a la individualidad y la creciente demanda de obras de arte originales, lo que hizo que el artista entrara en un proceso de alejamiento de los principios que regían al artesano, que con sus métodos tradicionales imitaba y repetía patrones culturales considerados representativos en su tiempo. Los artistas florentinos de comienzos del siglo XV seguían todavía los criterios gremiales, pues eran artesanos superiores que recibían su educación bajo los mismos

fundamentos que los artesanos comunes: ingresaban a los talleres de los maestros todavía niños, su aprendizaje duraba de ocho a diez años, y sólo después tenían derecho a ejercer su oficio.

En esos tiempos no era el talento el criterio que confería valor al trabajo de los artistas, sino el aprendizaje realizado conforme las normas que el gremio establecía. Los aprendices podían ingresar a los talleres a cargo de los artistas más famosos donde la formación artística obedecía todavía a la tradición medieval basada en la realización de trabajos manuales de todas clases, pero en donde ya se observaban cambios con respecto a ella. Así, el aprendiz debía barrer el taller, preparar colores, fabricar pinceles, preparar la madera y los lienzos, después podía calcar del cartón al cuadro algunas composiciones dibujadas por el maestro. El aprendizaje del dibujo consistía en realizar algunas copias de los dibujos del maestro, pintar pequeñas partes secundarias y terminar con la ejecución de obras sin otra referencia que los dibujos del maestro que eran considerados como modelos a seguir. Se puede observar también que el taller artístico de los inicios del Renacimiento está dominado aún por el orden comunal, a la manera en que lo exigen los gremios.

Los artesanos eran capaces de realizar grandes obras artísticas lo que nos permite apreciar que su actividad estaba sujeta a normas y convenciones culturales; de igual manera, el aprendizaje de los jóvenes principiantes en el oficio se reducía a imitar los valores que les mostraban sus maestros. Por el contrario, si contemplamos los dibujos del Renacimiento como ejemplo de la maestría de los artistas, vemos que son creaciones individuales, invenciones aisladas, y que no fue tarea fácil pasar de los criterios medievales a la concepción de lo que es un dibujo renacentista tal como lo conocemos en la actualidad. Para llegar a esta valoración fue necesario pasar por un largo proceso cultural en el que la primera revolución científica, la emergencia del capitalismo y la reforma protestante posibilitaron la configuración de una nueva subjetividad que valoró la movilidad social y el esfuerzo individual de las personas. Estos fenómenos hicieron posible el paso de los grandes artesanos calificados a la aparición y valoración social de la figura del artista. En la tarea de situar la práctica de las artes plásticas como actividad no gremial intervienen figuras como Cennino Cennini, León Battista Alberti, Leonardo Da Vinci y Miguel Ángel. Todos ellos

protagonizaron una batalla por el ascenso social de los artistas en la que la diferenciación de las artes con los gremios y entre las diversas disciplinas de las artes plásticas desempeñó un papel de primera importancia.

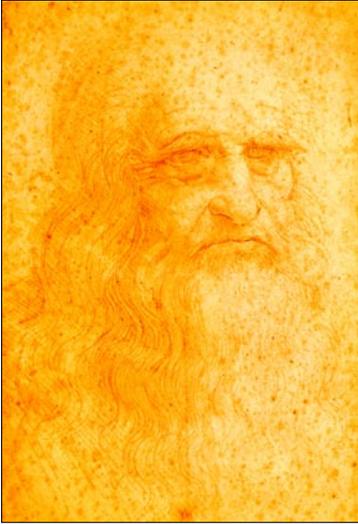
Fue Cennino Cennini quien en su *Libro del arte*<sup>1</sup> estableció por escrito, y por primera vez (aproximadamente a mediados del siglo XIV), las diferencias entre pintura y dibujo. En el capítulo IX de su libro, aclara que lo que él entiende por dibujo no se reduce a una serie de líneas, perfiles y contornos, como ocurría en la tradición bizantina y románica, sino que incluye sombras y volúmenes a la manera de Giotto. Cennini insiste en describir cada una de las fases técnicas del dibujo, del tratamiento del papel a los instrumentos para trazar líneas y sombras, con lo que el dibujo adquiere autonomía y valor por sí mismo. En el capítulo VIII del mismo libro establece que el dibujo se basa fundamentalmente en procesos que tienen la finalidad de conseguir relieve, ya sea “intensificando los trazos poco a poco hasta conseguir sombras” o “sombreado los bultos con agua de tinta” o “dando a los volúmenes unos toques de blanco para resaltarlos.”<sup>2</sup> Cennini reitera la necesidad de modelar basándose en el claroscuro, buscando un efecto visual con relación a lo que ve el dibujante. Con este principio se separa de la tradición medieval que establecía que la línea circunscribe a la figura por lo que el dibujante debía marcar primero el contorno para después estar en posibilidad de colorearlo.

La idea que flotaba en Florencia desde el tiempo de Giotto (1267-1337) establecía que se debía conseguir el relieve basándose en el claroscuro. Ésta era la parte central de la creación artística y la nueva finalidad del arte. Cennini se sitúa entre la tradición esquemática del medioevo y la adquisición del conocimiento a través de la observación de la naturaleza propia del Renacimiento. En sus enseñanzas todavía aconseja a los artistas ser diligentes, obedientes y constantes. Además consideraba la imitación de los modelos el camino más seguro para alcanzar la maestría.

La concepción científica del arte, que constituye el fundamento de la enseñanza académica del dibujo, empieza con León Battista Alberti (1404-

<sup>1</sup> Cennino Cennini, *El libro del arte*, Madrid, Akal, 1998.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 17 y 18.



Leonardo Da Vinci autorretrato entre 1512-1516

1472). Alberti consideraba que las matemáticas constituían la estructura común a la ciencia y al arte debido a que la doctrina de las proporciones y la perspectiva se relacionaban con ellas. El arte es, de esta manera, elevado a ciencia. Leonardo da Vinci (1452-1519) acentúa y realza esta idea, pues considera que “la perspectiva es la primera asignatura que debe enseñarse. Después de dominar la perspectiva el estudiante debe introducirse en la teoría y la práctica de la proporción y posteriormente en el dibujo sobre dibujos de su maestro, dibujos de relieves, dibujos de la naturaleza y al final en la práctica de su propio arte.”<sup>3</sup>

Como se observa, para Leonardo es indispensable desarrollar el conocimiento más que la habilidad del pintor. De esta forma queda diferenciada claramente la educación que recibe un artista de la formación de un artesano. La pintura es considerada por Leonardo como una ciencia exacta de la naturaleza que incluso está situada por encima de la ciencia, pues ésta, por su carácter impersonal (objetivo) puede ser imitada, mientras que el arte está ligado al individuo y a sus propias aptitudes creativas. Con estas formulaciones sienta las bases de cualquier programa académico para la enseñanza de la pintura y el dibujo en el futuro, mismas que permanecerán hasta el siglo XIX.

La sustitución parcial de la imitación de las obras de los maestros por el estudio de la naturaleza es una de las características de la enseñanza artística durante el Renacimiento. A finales del siglo XV se estableció la naturaleza como modelo científico de la educación artística y ésta pasó del taller a las escuelas con lo que la autoridad del maestro se vio disminuida. Los aprendices recibían instrucciones prácticas sobre los fundamentos de la geometría, de la perspectiva y de la anatomía y eran iniciados en el dibujo con muñecos articulados y modelos vivos. En los talleres de

<sup>3</sup> Nikolaus Pevsner, *Academias de arte: pasado y presente*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 2.

los maestros más conocidos se organizaban cursos de dibujo. A partir de esto se desarrollaron las academias particulares y la enseñanza práctica y teórica de la disciplina del dibujo, y aparecieron también las academias públicas que permitieron el acceso a un mayor número de discípulos.

Es así como tiene lugar el proceso por el que el concepto moderno de la personalidad creadora se impone a la conciencia social como parte de una nueva mentalidad. Acorde con esto, tiene lugar el innegable desplazamiento de la obra de arte como punto central de atención social al interés por el artista como individualidad. Empieza la época de las biografías y del autorretrato; las firmas comienzan a ser ampliamente conocidas; los artistas reciben honores de príncipes, cardenales, papas y emperadores. Así, por ejemplo, Miguel Ángel (1475-1564) asciende a una altura social nunca antes vista: es el primer artista moderno solitario, movido por el demonio de la creación y poseído por una idea creativa inédita. Su talento es una fuerza que lo rebasa y se entrega con pasión a realizar su obra tal como la concibe su genio.<sup>4</sup>

El peso de la figura del artista en esta época se concentra en sus aptitudes, en la exhibición de sus virtudes y sus habilidades y en la demostración de su maestría. El artista es aquel al que sólo le son suficientes unas cuantas líneas en las que se pueda reconocer su mano. Es por ello que el creciente interés por coleccionar el proyecto, el bosquejo, el boceto, el dibujo inacabado del maestro crece y da lugar a una forma artística autónoma. Desde entonces, el esquema, el boceto, el dibujo, pasan a ser no solamente algo apreciable artísticamente, sino también documentos de la huella del proceso de creación artística; se reconoce en ellos una forma expresiva distinta de la obra terminada, pero se valoran porque lo que realmente es apreciado es la invención de un individuo.

Así, el dibujo se convierte en la muestra directa del proceso creativo; en él se celebra con creces la demostración de la destreza que hace ostensible la genialidad de la concepción de las obras: el artista se vale de unos cuantos trazos, no requiere de realizar una obra elaborada y menos

<sup>4</sup> Giorgio Vasari, citado por Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte. Desde la prehistoria hasta el barroco*. Madrid, Debate, 1998, p. 384.

aun terminada, pues le es suficiente un fragmento para dejar una muestra de sus capacidades creativas. Con todo esto el dibujo se convierte en una forma artística autónoma cuya valoración no depende de ser una obra terminada, a la manera de una pintura. En adelante su valor radica en la habilidad y la capacidad creativa individual.

Hemos visto cómo en el Renacimiento el dibujo fue considerado como una forma de expresión artística a la altura de la pintura y la escultura por lo que también surgieron las escuelas para su enseñanza, ya que la importancia de su práctica resultaba indispensable para la formación de los artistas. En un primer momento la enseñanza del dibujo se desplazó de los talleres del maestro a reuniones informales, donde se usaban como modelos copias de dibujos de los maestros y esculturas antiguas y se discutía sobre las obras artísticas. De esas reuniones surgirían posteriormente las academias privadas y más tarde las de orden público con sus rígidos programas de estudio. Miguel Ángel asistió a la escuela de escultura de Bertoldo en los jardines de Lorenzo el Magnífico, en Florencia, alrededor de 1490. No se sabe cuáles eran las formas de enseñanza en esa escuela, pero sí se puede deducir que los discípulos que asistían no eran aprendices del maestro por años, como en los gremios, y que su preparación ya no incluía ayudar manualmente en las tareas del taller. Su preparación y adiestramiento se basaba en el estudio de los modelos antiguos y modernos que formaban la colección Médicis y en ella, según relata Vasari, los dibujos realizados por Donatello, Brunelleschi, Massacio, Ucello, Fra Angelico y Filippo Lippi se conservaban junto con las esculturas antiguas que les habían inspirado, para que sirvieran de modelo a los nuevos aprendices de la escuela.

Miguel Ángel se desarrolló fuera de la formación de la vida corporativa medieval y junto con su fama creció su autoafirmación como artista. Era un hombre independiente, consciente del valor de su arte, pues consideraba su profesión como algo fundamentalmente diferente de la de sus predecesores. Le disgustaba que le llamaran “Miguel Ángel escultor”, decía que era suficiente el sólo Miguel Ángel Buonarroti, por ser miembro de una distinguida familia y por dedicarse a una actividad espiritual.<sup>5</sup> Con esto que-

<sup>5</sup> *Idem.*

ría diferenciarse de los pintores y escultores que laboraban en los gremios ya que su arte no radicaba en las habilidades manuales, sino estaba dirigido, igual que la poesía, a la expresión de contenidos espirituales.

Las nuevas concepciones del arte y del artista implican necesariamente una nueva concepción de la educación artística. Hasta la época de Miguel Ángel los métodos de enseñanza medieval no habían sido cuestionados. A la edad de doce años o más, un adolescente podía ingresar al taller de un pintor como aprendiz y en un lapso de dos a seis años aprendía todo lo considerado necesario: desde moler el color hasta preparar los fondos necesarios para dibujar y pintar; al mismo tiempo, como se dijo anteriormente, hacía todo tipo de servicios para la casa de su maestro. Tras concluir su aprendizaje podía pasar a ser oficial y después, una vez que pasaran algunos años, obtener su certificado de maestro de la compañía local de pintores que lo habilitaba para instalarse como pintor independiente. Igual que Miguel Ángel, Leonardo se oponía a este sistema. Consciente de su nuevo estatus social de artista pensaba que este sistema de educación concebía la actividad artística como artesanal ya que preparaba a los discípulos para realizar las exigencias del patrón ya fuera éste príncipe o burgués y que les dotaba de destrezas para cumplir con cualquier pedido que llegase a su taller, desde la decoración de un escudo hasta la representación de alguna escena bíblica. Para Leonardo el arte debía separarse del trabajo artesanal, entendido éste como la mera realización del gusto y las exigencias del patrón.



Miguel Ángel, Estudio para la Sibylla Libica, 1511

Esta nueva concepción del artista conlleva también una nueva visión del público. En el pasado el artista seguía los gustos del patrón, por tanto era impensable una oferta y demanda artísticas. De acuerdo con las enseñanzas de Leonardo el que encargaba las obras debía estar más atento a las capacidades creativas del artista, debía apreciar la intuición y valorar las cualidades estéticas del nuevo estilo. En otras palabras, estamos frente a una nueva actitud del artista que ya no se limita a repetir hábilmente las

representaciones pictóricas de acuerdo a la tradición medieval, sino que da prioridad a las capacidades individuales de invención que resultaban distintas a las que ofrecía un artesano común.

En alguna ocasión se le reprochó a Miguel Ángel el hecho de que sus retratos de Lorenzo y Giuliano de Médicis carecían de parecido con sus modelos, su respuesta fue que, pasados cien años, a nadie la importaría si se parecían o no. Es esta una muestra clara de cómo lo que ha de interesar al artista es expresar su concepción personal del arte, su visión de la realidad sin importar que los resultados estén sometidos al juicio del público que, por otra parte y según el mismo artista, debe apreciar su obra u omitir su opinión si su apreciación es negativa.

De esta forma el artista cambió un público amplio que podía solicitarle cualquier tipo de encargo –desde pintar una banderola, decorar un lugar público, hasta realizar un cuadro con tema específico–, por un público selecto y educado, como los grandes burgueses, cardenales o papas. El artista del Renacimiento va a mostrar en sus obras sus habilidades de maestro, pero sobre todo su inconfundible personalidad creadora. Con esto el artista perdió clientela y pedidos de todo orden, y con ello su seguridad económica, pero, gracias a sus nuevos patronos alcanzará en cambio un estatus social nunca antes visto.

De esta manera, ya a principios del siglo XVII los gremios o compañías se encontraban un tanto a la deriva: habían perdido la respetabilidad que tuvieron en el pasado. Estas compañías que aglutinaban a pintores y escultores, doradores, iluminadores, grabadores y encofradores sobrevivieron en forma simbólica, ya que carecían de influencia en la relación con las estructuras sociales de su época y, para este tiempo, ya ni siquiera tenían un lugar de reunión fijo.

Debido a la inexistencia de un sistema que aglutinara a los emergentes artistas y a los artesanos, Giorgio Vasari (1511-1574) propone una nueva organización basada en la idea de instituir, sobre el cuerpo que constituía un gremio (con su estructura medieval), una Academia de dibujo. Esta Academia tendrá como punto de cohesión la práctica de dibujo ya que ésta es considerada como necesaria para todos los artistas. Tenemos

aquí un giro importante en el proceso de secularización del arte debido a que el sentido de la pertenencia a los gremios era todavía en ese tiempo meramente religioso. Para lograr su propósito y darle respetabilidad y una ubicación social importante a la nueva organización, el creador de la Academia debió conseguir la protección de un miembro de la nobleza. Cosme de Medici es, así, nombrado presidente de la Academia fundada en Florencia el 13 de enero de 1536 ante la presencia de Miguel Ángel. Se conformaba así la primera Academia basada en la práctica del dibujo. La combinación de un príncipe con un artista representaba a la nueva organización de los artistas, organización que convivirá todavía por un tiempo con los gremios.

Uno de los propósitos de la Academia tendrá que ver con la educación de los principiantes. Aun cuando la labor de la enseñanza queda formulada como idea, no supone una organización a partir del sistema de impartición de clases o lecciones. Las ideas de Vasari acerca de la enseñanza del dibujo no llegaron a realizarse porque no intentó sustituir la preparación que se recibía en el taller gremial por lo que hoy podría llamarse formación académica. Los únicos cursos establecidos en la Academia eran los dedicados a disciplinas auxiliares como geometría o anatomía y en su reglamento se observan servicios religiosos, celebraciones, exequias, donaciones de caridad –lo que se conoce como actividad administrativa–, con lo que no difiere de lo establecido por las compañías de los gremios.

Con el tiempo la Academia va ganando prestigio ya que a ella están afiliados los artistas más conocidos del momento y pronto se convierte en autoridad suprema en materia de arte, ya que a sus miembros se les pide opinión en relación con cuanta obra importante se realiza en Florencia. Aun cuando no se trata de una institución educativa, la Academia representa el aval más confiable para establecer el valor artístico de una obra.

No será hasta 1575 cuando Federico Zuccari solicite una reforma de la Academia de dibujo de Florencia. Zuccari propone una completa separación de la enseñanza del dibujo de la actividad administrativa de los gremios. Zuccari pone énfasis en los temas teóricos que se debían enseñar en forma de cursos, y cualquier tema relacionado con la pintura, escultura y arquitectura debía ser incluido. Solicita también un salón para la práctica

del dibujo al natural que debía seguirse una vez por semana. Este programa representaba un gran paso en los propósitos de la Academia ya que observaba, por primera vez, la necesidad de una educación formativa para los principiantes, a diferencia de la idea de Vasari que sólo proponía a la Academia como una organización aglutinadora de los artistas que habían perdido fuerza representativa en su medio social. Parece que ninguno de los propósitos de Zuccari se llevó a cabo, pero sus planteamientos serían considerados en el futuro.

Hacia 1648 se fundó en París la Academia Real de Pintura y Escultura como una organización estructurada bajo la monarquía y que poco a poco fue ganando privilegios sociales. La Academia fue empresa real y de inmediato las consecuencias se hicieron evidentes: las clases de dibujo en talleres particulares fueron prohibidas de inmediato por lo que el curso de dibujo al natural sólo podía impartirse en la Academia. Además, la Academia otorgaba premios a los alumnos más hábiles y a sus miembros se les exentaba del servicio militar.

Dentro de este marco de organización, la Academia ha venido sufriendo variaciones de acuerdo con las diversas circunstancias históricas y transformaciones sociales: por periodos ha sido ejemplo de rigidez y han pasado épocas donde la flexibilidad de criterios ha sido amplia. No es punto central de este trabajo seguir puntualmente la historia de la Academia; para nuestros fines sea suficiente señalar que, dentro de esos cambios y variaciones, las constantes han sido la enseñanza de la anatomía, de la perspectiva, de la proporción, de la geometría y del dibujo como disciplina principal. Los criterios de la enseñanza del dibujo no muestran modificaciones sustanciales desde la época de Leonardo hasta el Neoclasicismo: dibujar de dibujos, dibujar de modelos de yeso y dibujar del natural. Estas tres etapas son las que Leonardo propuso para el aprendizaje del dibujo y son las mismas que posteriormente recomendarían Zuccari, Charles Le Brun y los neoclásicos.

Con la finalidad de proporcionar una idea clara de las características de una Academia de finales del siglo XVIII cito en extenso la descripción que hace Zulser, estudioso alemán de la estética y muy conocido en ese

tiempo, en la que describe el papel que desempeña el dibujo como disciplina central de la enseñanza en la Academia:

La academia debe estar bien equipada con los objetos necesarios para el aprendizaje del dibujo. Estos son básicamente, siempre que haya la suficiente variedad, los siguientes: libros de dibujo que muestren, en primer lugar, las partes separadas de las figuras, la forma y la proporción de las cabezas, de las narices, de las orejas, los labios, los ojos, etc., después, partes más grandes de figuras y figuras más completas. La copia de ellas será la primera tarea de los principiantes; se continuará con figuras tomadas de las más destacadas obras de arte, dibujos correctos de escultura clásica, figuras escogidas de los grandes maestros, de Rafael, de Miguel Ángel, los Carracci, etc. Al copiar estas figuras, el estudiante entra en contacto por primera vez con las altas esferas del arte. Además del surtido de dibujos es necesario tener un surtido de modelos de yeso, que representen las obras más nobles de la Antigüedad y algunas obras más recientes, tanto en partes como en figuras completas y grupos. Los estudiantes deberán dibujarlos asiduamente, porque no sólo les ayudará a ajustar la visión y apreciar la belleza de las formas, sino que también les enseñará a conocer la luz y la sombra y una variedad de actitudes y escorzos. Además, la academia debe tener modelos de hombres de formas bellas que posen en una plataforma levantada o en una mesa, en diferentes posturas, siguiendo las instrucciones de algunos de los profesores principales... Esto permitirá explicar todo aquello a lo referente a la observación de la luz y la sombra sobre figuras aisladas. La habitación donde se enseña el dibujo del natural debe estar preparada para usarse tanto de día como con luz artificial.<sup>6</sup>

Para tener clara la rutina de trabajo de una Academia durante la misma época transcribo el horario de la academia de Berlín del año 1800:

<b>Lunes</b>	7-9	Paños
	8-12	Dibujo y pintura en la galería de pinturas
	8-12	Modelado (yeso): Arte clásico

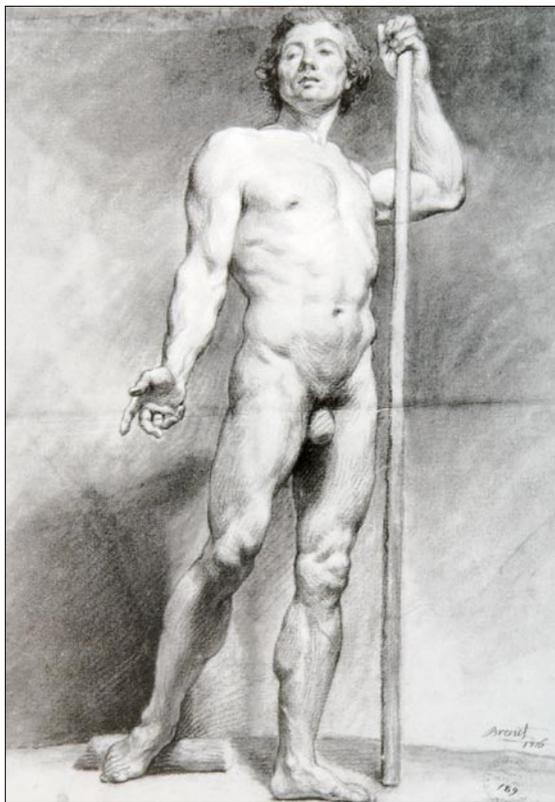
<sup>6</sup> N. Pevsner, *op. cit.*, p. 21.

- 2-4 Dibujo en la escuela industrial
  - 2-6 Dibujo y pintura en la galería de pinturas
  - 2-6 Modelado: Arte clásico
  - 4-7 Modelado en la escuela industrial
  - 5-7 Dibujo del natural
- Martes**
- 7-9 Paños
  - 8-12 Dibujo y pintura en la galería de pinturas
  - 10-12 Perspectiva
  - 12-5 Dibujo arquitectónico
  - 2-6 Dibujo y pintura en la galería de pinturas
  - 2-6 Modelado: Arte clásico
  - 5-7 Dibujo del natural
- Miércoles**
- 7-9 Paños
  - 8-12 Dibujo del modelo
  - 9-12 Dibujos de dibujos, etc.
  - 9-12 Dibujos de ornato de yeso
  - 2-5 Dibujos de dibujos, etc.
  - 2-5 Dibujo de ornato de yeso
  - 2-6 Dibujo de modelo
  - 5-7 Dibujo del natural
- Jueves**
- 7-9 Paños
  - 8-12 Dibujo y pintura en la galería de pinturas
  - 8-12 Modelado: Arte clásico
  - 8-12 Dibujo del modelo
  - 10-12 Perspectiva
  - 2-5 Dibujo arquitectónico
  - 2-6 Dibujo y pintura en la galería de pinturas
  - 2-7 Modelado: Arte clásico
  - 4-7 Modelado en la escuela industrial
  - 5-7 Dibujo de natural

<b>Viernes</b>	7-9	Paños
	8-12	Dibujo y pintura en la galería de pinturas
	8-12	Modelado; Arte clásico
	8-12	Modelado del modelo
	5-7	Dibujo y pintura en la galería de pinturas <sup>7</sup>

En cuanto al dibujo con modelo de figura humana, el estudiante estaba obligado a demostrar su competencia en las etapas preliminares, antes de que se le permitiera realizar las “academies”. Un “academie” es el resultado, entre otras cosas, de poner a prueba los conocimientos adquiridos a través del tiempo dedicado al ejercicio del dibujo en sus diversas etapas de aprendizaje y es también la representación de una belleza idealizada con sus suaves contrastes y la armonía de formas de carácter abstracto.

Las etapas a cumplir consistían primero en copias en dos dimensiones para las que se utilizaban grabados, lo cual significaba reproducir imágenes de partes del cuerpo antes de copiar las figuras completas; después se dibujaban esculturas casi siempre de yeso tomadas de reconocidas piezas maestras. Estos ejercicios eran indispensables para después dibujar los modelos en vivo, que normalmente eran hombres ya que las modelos de sexo femenino estaban expresamente prohibidas en la Academia. Esta práctica se hacía en un estudio diseñado como un anfiteatro, donde se utilizaban toda una se-



Nicolas-Guy Brenet, Hombre de pie, de frente, apoyándose en una gran pértiga, 1770. ENSBA, París.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 123.



Nicolas-Guy Brenet, Hombre de pie, de perfil, jalando una cuerda. Piedra negra y difuminado con reales de gis blanco sobre papel beige, 50 x 39 cm. 1782

rie de recursos como poleas y cuerdas para que los modelos, que frecuentemente imitaban poses de estatuas antiguas, lo hicieran con precisión. Los modelos permanecían muchas sesiones en la misma posición; la iluminación era indispensable para crear la atmósfera adecuada del escenario en turno, y la pose del modelo la establecía un instructor antes de que se permitiera la entrada de los estudiantes al taller.

Cuando el estudiante cubría las etapas preparatorias, estaba en condiciones para llevar a cabo las “academies”. La relación del estudiante con el modelo, obedecía al criterio de la objetividad. En otras palabras, el modelo no podía ser percibido como un ser humano, con su propia sensibilidad, sino que debía ser visto a través de los convencionalismos de la armonía establecidos en las prácticas preliminares. En esas sesiones se recurría a procedimientos técnicos como los que se describen a continuación:

Rayado (hatching) es un tipo de sombreado que se logra por medio de líneas paralelas y cruzadas a manera de un entramado construido para modelar la forma y si es necesario se hace una segunda capa en un ángulo opuesto a las líneas iniciales.

Graneado o veteado (graining) es un tipo de sombreado sin líneas visibles, y se producen áreas donde se resalta el grano del papel.

Esfuminado (stumping) la utilización de un esfumino, ya sea de papel o piel para obtener luces y sombras con sus graduados tonos intermedios que como su nombre lo indica es utilizado para esfumar gradualmente de sombras a luces o a la inversa.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> John Elderfield, *The Language of the Body. Drawings by Pierre-Paul Prudhon*, New York, Harry N. Abrams, Inc. Publisher, 1996, p. 56.

Cuando el estudiante estaba entrenado para ver el cuerpo humano como forma pura, es decir, carente de sensualidad y sexualidad, esta mirada creaba una distancia neutral entre el modelo y el estudiante. El dibujo final era, así, la representación de una imagen que refleja un pensamiento articulado acerca de los supuestos conceptuales correctamente elaborados en la Academia y que buscaban crear una imagen bellamente armonizada.

Un “étude” se diferencia de un “academie” por el propósito. Si el último es un trabajo preparatorio para una obra, el primero es elaborado rápidamente y, en consecuencia, el resultado es más libre y expresivo, revelador de las características individuales de la sensibilidad y sentimientos del artista que lo ejecuta. El “étude” no conlleva la idea de una composición o de una figura completa, buscar solamente esbozar partes de un cuerpo que serán utilizados en una composición definitiva. En el “étude” los principiantes debían reproducir formas aisladas de la anatomía del cuerpo humano como ojos, manos, pies, o fragmentos de esculturas clásicas.

Estos criterios que en su momento llegaron a ser los únicos para la formación de los artistas, empezaron a ser criticados en razón de sus limitaciones creativas desde el siglo XVIII: a los artistas ya no les bastaba asimilar la belleza y perfección de la antigüedad, buscaban que su obra reflejara su imaginación y sobre todo su individualidad. Pero será en el siglo XIX cuando las Academias caigan en total descrédito. Gracias a ello la educación artística habrá de transformarse, pues se descalificaba la copia como vía de aprendizaje. La influencia de las Academias fue cediendo paulatinamente, y aunque trataron de sobrevivir incorporando las innovaciones necesarias para su existencia, quedaron relegadas a dar formación elemental que, curiosamente, a pesar de las modificaciones que se exigían, permaneció sin cambios. Una vez que el alumno cursaba los principios elementales, concursaba para poder entrar a la nueva Academia que era un taller a



Jean-Germain Drovais, Hombre de frente con los brazos levantados, 1779

cargo de un sólo maestro. La relación entre maestro y alumno se modificó: ahora el maestro guiaba al alumno de acuerdo a su sensibilidad e inventiva por lo que solamente tuvieron éxito las escuelas que dirigían grandes artistas como por ejemplo Jacques Luis David y Antoine-Jean Gros.

Sin duda estos cambios en la educación artística tienen que ver con la emergencia y consolidación del capitalismo industrial producto de la Revolución Industrial y de la segunda revolución científica que tuvieron lugar desde finales del siglo XVIII y principios del XIX y que vendrían a modificar la configuración de la sociedad ahora basada en las masas de trabajadores con las consecuentes transformaciones de los centros urbanos y la experiencia cotidiana de la vida.

Se puede decir que, a grandes rasgos, estas son las características de la enseñanza del dibujo en las Academias europeas. Cabe reiterar que ahí la enseñanza se centraba exclusivamente en el dibujo, y que el aprendizaje de la pintura continuaba haciéndose a la manera de los gremios, en el taller de un maestro. Sin duda muchos otros pormenores sobre la dinámica de la Academias, que exceden los objetivos del presente trabajo, pueden ser consultados en la bibliografía que se incluye al final del mismo.

## **1.2 Acercamiento a la historia de la enseñanza del dibujo en la Academia de San Carlos**

Con la idea de contar con una instancia académica para la enseñanza del arte no distinta de las europeas, en 1783 el rey Carlos III aprobó la fundación de la Academia de San Carlos en la Nueva España. Como ya he anotado, las academias surgieron en Europa durante el Renacimiento. Con ello se inició el proceso de diferenciación del trabajo manual artesanal del trabajo intelectual y creativo. En la Nueva España, con el establecimiento de la Academia se inicia un proceso que da nacimiento al concepto de “artista culto” en contraposición a los gremios que estaban compuestos por todo tipo de artesanos. En la estructura gremial los maestros del oficio eran los propietarios de la materia prima y de los instrumentos de trabajo; tenían a su cargo algunos aprendices a partir de un contrato por medio del

cual se les daba una enseñanza práctica y teórica, hospedaje en su propia casa, comida y vestido en lugar de un salario: “Por su parte el aprendiz estaba obligado a prestar sus servicios a los maestros y guardarles absoluta obediencia y fidelidad.”<sup>9</sup>

La estructura jerárquica de los gremios impedía el desarrollo económico en una época donde las necesidades planteadas por las nuevas sociedades burguesas imponían la puesta en marcha de una política económica liberal basada en el libre comercio que ya había ganado mercados en los sistemas feudales tardíos de los estados absolutistas. En algunos países como Inglaterra, el desarrollo económico era promovido por los grupos burgueses. Pero en España fue asumido por la monarquía, por lo que el cambio más importante se dio a través de las Reformas Borbónicas de manera que “liberalismo, racionalismo e ilustración fueron los elementos de sustento ideológico de las reformas artísticas; clasicismo, su expresión formal.”<sup>10</sup>

La manufactura artística se convirtió en parte importante del desarrollo económico del reino, de ahí la urgencia de modificar los viejos sistemas de producción por unos modernos, acordes a la nueva situación de competencia económica. En este contexto se trataba de propiciar una nueva mentalidad y con ello una mejora en la producción artística y artesanal.

Sin duda estos cambios afectaron la educación. Los viejos cánones universitarios, de orientación humanista, tuvieron que ser reforzados con conocimientos técnicos y científicos. Así, se creó el Jardín Botánico, la Escuela de Minas y la Escuela Provisional de Dibujo para desarrollar las artes y oficios. Esta última consiguió autoridad en muy poco tiempo por lo que muy pronto resultó insuficiente y dio paso a la creación de la Real Academia de San Carlos, cuya fundación se aprobó en 1783.

Una de las condiciones para que las reformas borbónicas se aplicaran en la Nueva España y facilitaran el libre cambio, base del liberalismo económico, fue la acuñación de la moneda. La producción fue encomendada al

<sup>9</sup> Eloísa Uribe. *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México*. 1761-1910, México, INAH, 1987, p. 23.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 15.



"Jerónimo Antonio Gil", óleo sobre tela, 116 x 81 cm. Siglo XVIII. Autor: Rafael Ximeno y Planes

grabador español Jerónimo Antonio Gil, que en 1760 recibió el codiciado diploma de Académico de Mérito de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y fue nombrado por el rey Carlos III, en 1778, como Tallador Mayor de la Real Casa de Moneda, con el encargo, además, de fundar una escuela de grabado en hueco en la Nueva España.

La técnica del grabado fue de gran utilidad para aplicar las reformas borbónicas, pues era la base para realizar cartas geográficas o urbanas, planos de instalaciones fabriles o militares, garitas, aduanas y otros edificios. Una vez que estuvo establecido en la Nueva España, Gil inició la formación de los discípulos que muy pronto resultaron pocos para cumplir las necesidades del imperio español. Por esa razón se decidió abrir la Escuela Provisional de Dibujo y recibir a más alumnos; el número de ellos pronto creció de manera tan impresionante que Gil percibió la necesidad de crear una escuela pública de Artes. La iniciativa fue bien recibida y secundada por el superintendente de la Gran Hacienda y director de la Casa de Moneda, don Fernando José Mangino y por el virrey Martín de Mayorga quienes en 1781 decidieron someterla a la aprobación real.

La iniciativa también fue recibida con interés por los distintos sectores económicos de la Nueva España, pues se pensaba que sería útil para todo tipo de artesano, cuyo trabajo mejoraría con el ejercicio del dibujo. Por su parte, el Virrey veía en la educación artística de los vasallos un medio para que pudieran ganarse la vida y lograr prosperidad económica.

La respuesta fue que la educación que recibieran los artesanos debería estar sustentada en la enseñanza del dibujo ya que por medio de ella la Academia, daría a los artistas y artesanos los conocimientos técnicos y la formación artística dentro del buen gusto requeridos para incrementar libremente su producción y así satisfacer el consumo interno de muebles y toda clase de adornos que demandaba la sociedad: "El dibujo es útil para

todas las artes, sin omitir la guerra, y sólo mediante su auxilio pueden los oficios recobrar su esplendor y el público tener quien trabaje por reglas en todas las cosas que necesitare.”<sup>11</sup> La idea básica que sustentaba la creación de la Academia era la de proporcionarle a los artistas y artesanos los medios para incorporar su producción al mercado libre y para reducir también las importaciones que llegaban en gran volumen.

Así concebida, la futura Academia se aseguró su real aprobación el 25 de diciembre 1783. La nueva institución estaba destinada a impulsar las artes y oficios con métodos modernos y, por medio del dibujo, buscaba capacitar a su alumnado en la manufactura de toda clase de productos, apegándose además a las reglas del buen gusto para hacerlos más apreciables y hacer, con ello, el comercio más floreciente.

La instrucción en la práctica del dibujo tenía también la finalidad de generalizar y unificar una técnica que fuese útil a varios oficios. Se pensaba que a través del dominio del dibujo también era posible la representación gráfica previa de los objetos artísticos y artesanales, lo que facilitaría su producción. La utilidad del dibujo se hacía evidente en la arquitectura, pues se exigió que fuesen presentados los planos de construcción para hacer las correcciones necesarias, si así se requería, y proceder a su aprobación por los maestros académicos en arquitectura.

En los estatutos de la Real Academia, que se publicaron en 1785, se estableció el dibujo como la directriz de la instrucción que sería la base de la formación por muchos años. Para que se cumplieran tales fines se requería de esculturas antiguas clásicas, ya que se tenía la certeza de que poseían valores de belleza eternos y como tales eran indispensables en la enseñanza del arte. Se pensaba que esto facilitaría el camino hacia el buen gusto dentro de los cánones grecorromanos. Debido a la estima que se otorgaba a las reproducciones en yeso –se valoraba más una buena reproducción de una obra clásica que una obra original mediocre–, se consideró que si Jerónimo Antonio Gil había traído consigo grabados, dibujos y

<sup>11</sup> Eduardo Baéz Macías, “La Academia de San Carlos en la Nueva España como instrumento de cambio”, en *Las Academias de Arte (IV Coloquio Internacional de Historia del Arte)*, México, UNAM, 1985, p. 43.

un buen número de esculturas en yeso (de las que sólo sobrevivieron unas cuantas después del traslado de la Península a la Nueva España), el escultor Manuel Tolsá debería traer consigo, desde España hasta la Academia, una buena cantidad de yesos. Hecho que ocurrió en 1791.



"Manuel Tolsá", óleo sobre tela, 103 x 82 cm. Siglo XVIII. Autor: Rafael Ximeno y Planes



Busto de ecorché, Remesa 1790

La práctica del dibujo en la Academia novohispana se basa en principio en la utilización de esculturas clásicas de la antigüedad como modelos. Se consideraba que las esculturas eran portadoras de una perfección inigualable y por lo tanto constituían los medios por los que los alumnos aprendían correctamente a dibujar. Cabe señalar que en esa época era impensable una Academia sin estos yesos clásicos. Además, la importancia de una Academia estaba en relación directa con el número de yesos que poseía y la Real Academia de San Carlos poseía una cantidad respetable de esculturas que incluía desde ejemplos didácticos como los estudios de manos y pies, estudios anatómicos y cabezas, hasta conjuntos escultóricos complicados.

Una vez establecida la Escuela con todo lo necesario para impartir la enseñanza "se puede detectar la probable secuencia de la instrucción en esta primera etapa de la Academia. Los alumnos empezaban copiando manos, pies y fragmentos de caras. De ahí pasaban a las cabezas, a las figuras enteras y, finalmente, a los grupos. Parece que sólo entonces iniciaban el estudio del modelo natural ya estudiado en su estruc-

tura muscular a través de los ecorchés.”<sup>12</sup> (Los *ecorchés* son modelos anatómicos de yeso.)

El aprendizaje del dibujo correspondía a las siguientes etapas clasificadas en orden ascendente según su dificultad: 1. sala de principios; 2. sala de yesos, y 3. sala de modelo natural o vivo:

En la primera se imponía a los alumnos el dibujo de copia de la estampa; generalmente, copiaban grabados o los ejercicios que aparecían en los tratados de pintura en las utilísimas cartillas. Los más usados para este objeto fueron los tratados de Palomino, Durero, Audran y la anatomía de Versalio, cuyos dibujos anatómicos estaban hechos por Ticiano. Este ejercicio, con el tiempo, permitía al artista una soltura y una destreza que solamente se podía adquirir en las academias.



Mariano García, Cabeza ecorché, Remesa 1790

Una vez superada esa primera etapa, se promovía a los alumnos al dibujo del yeso, que consistía en copiar partes de alguna escultura, lo que permitía, mediante el sombreado de la figura, dominar el volumen o, como antaño se decía, hacer el relieve “en redondo”. La tercera etapa, ya para alumnos avanzados, era dibujar del natural el objeto o la figura humana en la que ya no solamente se lograba el volumen, sino se expresaba su carácter y su psicología.

Todo este largo aprendizaje se hacía bajo la vigilancia de los profesores, que llamaban “corregir” y que iba desde una copia sencilla, un pie, una mano, hasta una cabeza o la figura completa o “la academia” que revelaba la destreza final del alumno.”<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Clara Bargellini y Elizabeth Fuentes, *Guía que permite captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*, México, UNAM, 1989, p. 44.

<sup>13</sup> Eduardo Baéz Macías, *Una mirada al pasado. La enseñanza del arte en la Academia de San Carlos siglos XVIII Y XIX*, México, Banco Santander Serfin, 2005, p.28.



Lámina utilizada en San Carlos para el estudio del dibujo, Siglo XVIII



Lámina utilizada en San Carlos para el estudio del dibujo, Siglo XVIII

La duración de cada etapa no se circunscribía a un tiempo limitado, dependía de la habilidad del alumno, ya que se realizaban exámenes mensuales para determinar su grado de aprovechamiento y si era satisfactorio podía pasar de una sala a otra de más dificultad. De esto se deduce que el tiempo requerido para tener la formación y la perfección en el dibujo era de doce años, además, era ese el tiempo que se concedían las pensiones que la Academia otorgaba a los estudiantes.

Si las esculturas antiguas eran indispensables en la enseñanza elemental del dibujo, lo eran también los dibujos y grabados. Tal vez por esta razón los dibujos que de aquella época se conservan lucen como grabados. En ellos son notorios los entrecruzamientos de líneas para lograr efectos de volumen, tal como hacían los grabadores de ese tiempo.

En lo que se refiere al estudio del natural que se desarrollaba en la última etapa, se buscaba acercar los modelos vivos a las mismas soluciones lineales con la idea de estar reproduciendo un modelo de la antigüedad. Como parte final de la etapa de su formación, los alumnos hacían dibujos de composiciones con dos modelos, cuyas poses se inspiraban con frecuencia en las posiciones de las esculturas que la Escuela poseía.

El siglo XIX en México es una etapa de guerras y desorden político y social. El florecimiento de la primera etapa de la Academia concluyó en 1810 con la Guerra de Independencia; a partir de esta fecha pasó un largo periodo de crisis financiera hasta que la situación se agravó de tal manera que tuvo que cerrar en 1821 y volver abrir sus puertas a los estudiantes en 1824, sólo para continuar su actividad con grandes dificultades eco-

nómicas. Esta situación se prolongó hasta 1843, cuando el gobierno de Santa Anna expidió un decreto para reorganizar la Academia. Fue de esa manera que se le asignó un presupuesto para que recobrar su dignidad y cumpliera con la finalidad para la que fue creada. Un año más tarde el gobernante dispuso que el producto de la Lotería le fuera asignado a la Academia como parte de su presupuesto. Fue así que la Academia recibió el gran apoyo económico que le permitió emprender una nueva etapa en su historia.

Después de que la Academia había pasado por un largo periodo sin la presencia de profesores notables, en 1846 llegaron los maestros españoles Pelegrín Clavé, pintor, y Manuel Vilar, escultor. Los cursos de dibujo impartidos por Clavé se estructuraban en tres niveles: 1. dibujo de figura tomado de la estampa; 2. dibujo de lo antiguo, y 3. dibujo del natural. Como he señalado, en la primera etapa de la Academia ya se había usado la copia de la estampa como parte de la iniciación, pero esto se debía a la carencia de los yesos. En la época de Clavé, la Academia poseía una buena cantidad de yesos, pero todo indica que al pintor le parecía de suma importancia la copia de la estampa como parte de sus cursos. Para tener una idea clara de la enseñanza transcribo la descripción de Eduardo Baéz Macías:

Con Clavé se puso en vigor un plan de estudios para la enseñanza de la pintura debidamente estructurado, aunque todavía un cronograma no establecía mínimo ni máximo de años. Los avances del estudiante se permitían a juicio del profesor, que en cada etapa practicaba una evaluación, para decidir si aprobaba al alumno para la siguiente.

El primer escalón era admitir a los discípulos –muy jóvenes o casi niños– a la clase elemental de dibujo preparatorio. Sólo se exigía un requisito: que supieran leer y escribir.

Se empezaba con las figuras geométricas, a dibujarlas y memorizarlas. Asombra confirmar la alta estima en que siempre se tuvo a la geometría, considerada casi como un conocimiento divino. Dominada esta fase se pasaba al alumno al dibujo natural, que iba desde un pie, una extremidad o una mano, hasta la figura entera. Era, sencillamente, el aprendizaje de la anatomía, pero que todavía no se hacía en el cuerpo directamente, sino en estampas o libros. Aquí

debemos suponer que se acudía a los libros de Galeno y Vesalio, ilustrado éste último nada menos que Ticiano. Muy temprano, también, se iniciaba el dibujo de ornato que se hacía a manos libres.

Las jornadas de estudio eran muy largas e intensas. Se acostumbraba a trabajar hasta 8 horas diarias, distribuidas en la mañana, la tarde e inclusive la noche.

Como se ha dicho, el profesor calificaba y si encontraba suficientemente hábil al alumno le daba el pase a la clase siguiente, que era la de relieve; durante seis horas dibujaba cabezas, torsos y diversas figuras de yeso, además de estudiar dos horas diarias de perspectiva.

Propiamente hasta aquí se formaba al estudiante en el dominio total del dibujo, pues enseguida obtenía un certificado que acreditaba sus conocimientos y con esto iniciaba propiamente la carrera de pintor.<sup>14</sup>



Mariano García, Cabeza de Menelao, 1791

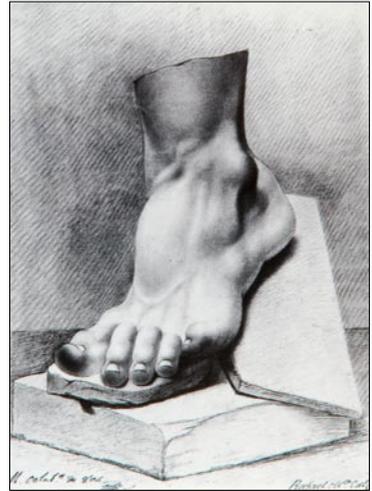
De esta época datan los dibujos sobre papeles coloreados que aíslan la figura del fondo debido a que se copiaban las estatuas sin un contexto real. Para estos dibujos “por lo general se buscaba una iluminación sin fuertes contrastes y un acabado completo y parejo. Los mismos trazos finos y difuminados producen dibujos cuyo efecto general es parecido al resultado de la técnica litográfica”,<sup>15</sup> debido principalmente a la copia de las estampas, con la que iniciaban su formación los estudiantes.

Lo más notorio en la enseñanza de Clavé y del escultor Vilar respecto a la época anterior fue que desde el principio el alumno aprendía a dibujar copiando los yesos y además podía trabajar con modelo vivo. Dicho en otras palabras, se combina el estudio del desnudo al natural con el antiguo. Este sistema se prolongó hasta finales de siglo XIX aunque, al parecer, ya no se practicaba con el entusiasmo inicial.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>15</sup> *Clasicismo en México*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990, p.29.

Desde mediados del siglo XIX hay ya una inquietud por modificar el sistema establecido para la enseñanza del dibujo. Los dibujos de los yesos de ese tiempo son estudios que dejan ver cierta veracidad. Se aprecian como producto de una observación más naturalista que va alejándose de los patrones de la antigüedad y acercándose a los modelos vivos; en ellos se captan los rasgos de la realidad, pues acusan características más humanas como las deformaciones naturales que produce la edad avanzada –que nada tiene que ver con los modelos idealizados de una belleza inalterable–.



Rafael María y Calvo, Pie estudio del yeso, 1804

A finales del siglo XIX, en la Academia se vivía un descontento generalizado por los viejos métodos de enseñanza académica que, igual que ocurría en Europa, eran vistos como estériles. Fue el escultor Jesús Contreras quien, ante tal situación, envió al presidente de la República una protesta por la ineficiencia de la Academia y le propuso la supresión de la mayoría de las clases y sus correspondientes profesores. Su finalidad era abrir una escuela en París para que se formaran ahí los pensionados mexicanos. Por supuesto que la petición no obtuvo una respuesta positiva. Ante tal situación fue el propio Contreras quien, comisionado por el gobierno mexicano, entró en contacto con el pintor catalán Antonio Fabrés y lo invitó a venir a México como profesor para elevar el nivel académico de San Carlos que se encontraba en una situación caótica.

La llegada de Antonio Fabrés, en octubre 1902, coincidió con el cambio de director en enero de 1903 y con la expedición de un nuevo plan de estudios. Estos eventos fueron los ingredientes para abrir una nueva etapa en la Academia y que permitieron poner en marcha un enfoque diferente en la enseñanza del dibujo. Fabrés vino como subdirector de la escuela, profesor de dibujo de figura del desnudo y de modelos vestidos, e inspector de las clases de dibujo y del servicio fotográfico. Lo primero que hizo fue solicitar el acondicionamiento de los talleres de dibujo a la manera de anfiteatros con los pupitres elevados de tal forma que el alumno tuviera una

visibilidad completa del modelo; introdujo la luz eléctrica, ya que todavía en ese tiempo se usaban lámparas de aceite para alumbrarse, y dispuso la colocación de plataformas móviles y de lámparas con un complicado sistema de luces cromáticas. En su *Autobiografía*, José Clemente Orozco relata la manera de aprender a dibujar en este nuevo contexto.

Las enseñanzas de Fabrés fueron más bien de entrenamiento intenso y disciplina rigurosa, según las normas de las academias de Europa. Se trataba de copiar la naturaleza fotográficamente con la mayor exactitud, no importando ni el tiempo ni el esfuerzo empleado en ello. Un mismo modelo, en la misma posición, duraba semanas y aun meses frente a los estudiantes, sin variación alguna. Hasta las sombras eran trazadas con gis para que no variara la iluminación. Al terminar de copiar un modelo determinado durante varias semanas un fotógrafo tomaba una fotografía del modelo a fin de que los estudiantes compararan sus trabajos con la fotografía.<sup>16</sup>

Y agrega:

Otro ejercicio muy frecuente era copiar el modelo de yeso, puesto de cabeza, la Venus de Milo, por ejemplo. Por todos estos medios y trabajando de día y de noche durante años, los futuros artistas aprendían a dibujar, a dibujar de veras, sin lugar a dudas.<sup>17</sup>

Si Fabrés había iniciado de inmediato sus clases, el nuevo plan de estudios ideado por el director Rivas Mercado tuvo que esperar hasta 1903 ya que su implementación también requería de salones adecuados para impartir los talleres que los conformaban: de dibujo elemental de figura, de dibujo elemental de ornato, de dibujo de paisaje y de trazo de figuras planas geométricas, de objetos usuales, de paños y de molduras de arquitectura.

El método Pillet de dibujo era lo más novedoso que presentaba el nuevo plan bajo el título de Estudios Preparatorios. Ahí quedó contenido lo sustancial del método tal y como fue aplicado en la Academia. Al nuevo

<sup>16</sup> José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, ERA, 1970, p. 28.

<sup>17</sup> *Idem.*

método se le conoció también como “dibujo elemental de imitación”, “método francés” o “nuevo sistema científico para la enseñanza del dibujo”. Es difícil dar una descripción de cómo se impartía ya que no contamos con ejemplos de dibujos realizados bajo su aplicación, pero una descripción más o menos aproximada es la siguiente: el alumno se iniciaba con el trazo de figuras geométricas planas, y una vez aprendida esta primera etapa, se seguía con el estudio de los sólidos geométricos, con el objetivo de apreciar la forma real de los cuerpos vistos en diversas posiciones y sobre todo lograr su representación en perspectiva. Tal vez de ahí venga el repertorio de modelos geométricos hechos en madera y pintados en un impecable color blanco que en la Academia estuvieron en uso todavía a finales de 1960. Parece ser que en esta clase cada alumno trabajaba por separado ante su respectivo modelo, al que colocaba en diversas posiciones para tener más posibilidades de analizar las formas y sobre todo para realizar su estudio en perspectiva, así como la representación del claroscuro que se facilitaba por estar iluminado por un foco eléctrico que el estudiante podía dirigir de acuerdo con sus necesidades.

Después de haberse empapado con estos conocimientos de geometría fundamental, pasaba el alumno al estudio de objetos usuales, graduando su dificultad; desde cosas simples como hojas, frutas, flores y plantas, así como elementos de ornato arquitectónico (molduras), hasta enfrentarse al dibujo del cuerpo humano prestando atención sobre todo al conocimiento de sus proporciones.

Como se ve, esta manera de aprender se diferenciaba del método académico, ya que en éste se empezaba copiando fragmentos del cuerpo humano como manos, orejas, ojos, pies, etc. tanto de láminas de grabados como de fragmentos de modelos de yeso. Con el nuevo método, el modelo de aprendizaje basado en el uso de la copia de la estampa fue reemplazado por la fotografía: ahora el alumno analizaba la figura humana en fotografías y en modelos de yeso alternando el trabajo de bulto (con sus tres dimensiones) con el de la reducción a la bidimensionalidad de la fotografía.

Cabe señalar la importancia de la fotografía tanto en el plan de estudios de 1903 como en la manera de enseñar de Fabrés. Sin duda esto obedeció a un cambio de criterio con relación a los valores clásicos y sus modelos

ideales que fueron cediendo a un naturalismo más verídico presente en el registro fotográfico. Es decir, el cambio del enfoque en el aprendizaje académico se dio en la reducción esquemática a través de una geometrización con la finalidad de lograr las proporciones correctas para poder representar un naturalismo fotográfico.

El impulso que Rivas Mercado dio a la enseñanza del método Pillet se debe seguramente a que como arquitecto lo encontró útil, ya que en su forma original es un método dirigido a resolver los problemas que plantea el dibujo arquitectónico y de máquinas mediante la aplicación de los principios de la geometría descriptiva y el trazado de las sombras y de la perspectiva.

El método Pillet que se utilizó en la Academia era, según Fausto Ramírez, “un método más elemental y simplificado creado por el mismo Pillet en 1871. Cuando fue profesor de dibujo geométrico.”<sup>18</sup> En su adaptación mexicana se le agregaba la fotografía en los cursos elementales. Fabrés sólo utilizaba la fotografía como recurso pedagógico en los estudios superiores, tal como lo describe Orozco en su *Autobiografía*. Fabrés se oponía al uso de la fotografía en esos cursos y debió causarle malestar la inclusión de ese medio de representación en los programas nuevos de enseñanza del dibujo ya que se autonabraba “inventor e implantador del sistema de enseñanza del dibujo con ayuda de la fotografía.”<sup>19</sup> Debido a diferencias personales y a puntos de vista irreconciliables con el director Rivas Mercado, Fabrés permaneció en México solamente hasta 1907.

Con la presencia de Fabrés en la Academia, la enseñanza del dibujo sin duda creó buenas expectativas entre el alumnado. Es difícil evaluar la efectividad de su método, sea suficiente mencionar que su alumno más brillante fue Saturnino Herrán, quien desafortunadamente murió muy joven. La forma de enseñanza de Fabrés dio motivo a prácticas más dinámicas que Orozco anota en su *Autobiografía*:

<sup>18</sup> Citado por Fausto Ramírez, “Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903-1912”, en *Las Academias de Arte, VII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM/IEE, p. 209.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 221.

La técnica que dejó Fabrés fue bastante modificada por nosotros. Los modelos ya no duraban en la misma posición días y más días. El dibujo era muy concienzudo, pero hecho con más rapidez para adiestrar más la mano y el ojo. Los nuevos ejercicios consistían en disminuir poco a poco el tiempo de copia de un modelo vivo hasta hacer croquis rapidísimos, en fracciones de minuto y más tarde llegamos a dibujar y a pintar de un modelo en movimiento. Ya no había fotografía con que comparar los trabajos, y la simplificación forzosa del trazo instantáneo hacia aparecer el estilo personal de cada estudiante.”<sup>20</sup>

Con la renuncia del arquitecto Rivas Mercado a la dirección de la Academia, y la entrada de Jesús Galindo y Villa en su lugar, se volvió a la tradicional copia de yesos y estampas a la manera antigua como forma de iniciación al aprendizaje del dibujo. En tanto que el Pillet, “manzana de la discordia” (calificado así por el nuevo director), que provocó una división de criterios entre Fabrés y Rivas Mercado, fue relegado y con ello cayó en el olvido.

Desde sus inicios la Academia impone el gusto de la antigüedad clásica y en su afán por lograr la belleza eterna e inmutable establece la disciplina bajo los parámetros de la Academia de Roma, en el aquel entonces el principal centro artístico con toda su tradición cultural grecorromana. Así, en la historia de la enseñanza del dibujo, en la Academia de San Carlos vamos a encontrar dibujos de copias de vaciados de yeso, copias de grabados, copias de modelos al natural en poses clásicas, copias de molduras, copias de modelos vestidos en traje de época, estudios de paños; en muchos dibujos es visible una notable habilidad y diligencia en su factura y una aguda observación, pero como la finalidad era la de reproducir un criterio estético preestablecido, la sensibilidad y la personalidad de cada estudiante siempre quedó anulada y, en consecuencia, es notable la ausencia de la imaginación del dibujante, eliminada desde el inicio del aprendizaje. El periodo hasta aquí reseñado se avocaba a la imitación y en la mayoría de los casos, la rutina y monotonía en la práctica del dibujo definen los resultados, por lo que son pocos los dibujantes brillantes.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 31.

Si en el momento de su creación la Academia fue importante para la cultura del país y tuvo periodos notables, también podemos señalar que a finales del siglo XIX ya no cumplía con las expectativas de los tiempos; se había convertido en una institución sin futuro y con pocas posibilidades de insertarse adecuadamente en el siglo XX. Es innegable el hecho de que ahí se forjaron algunos artistas que le dieron un rostro propio a la pintura mexicana, como José María Velasco, sin duda el primer gran artista con una visión propia acerca del paisaje nacional y Diego Rivera alcanzó alturas considerables en la cultura. Menciono sólo a estos dos artistas porque Velasco se formó totalmente en la Academia y es el claro ejemplo de lo que pudo lograr la institución en su momento. Diego Rivera entró siendo casi un niño y dando prueba de su gran habilidad dejó magníficos dibujos realizados bajo los criterios académicos, sin embargo su formación de artista se da más bien bajo los parámetros europeos de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX.

El principio de siglo XX marca el final de una etapa y el inicio de otra en la educación artística. El director Rivas Mercado había iniciado su gestión con un cambio en el plan de estudios que se proponía como algo novedoso entre otras cosas porque imponía el método Pillet para la enseñanza del dibujo. Ese plan resultó, sin embargo, bastante elemental para lo que se esperaba de él y además era ajeno a las inquietudes artísticas de la época. Tampoco la presencia de Fabrés resultó la adecuada para ese tiempo pues sus principios artísticos correspondían al siglo anterior. Así es que, si bien existía entusiasmo entre los protagonistas de la enseñanza del momento, todo esto fue insuficiente para satisfacer las nuevas exigencias históricas de un siglo que empezaba con cambios radicales en todos los ámbitos de la vida social.

Existen varios factores que se conjugan en la generación de los cambios que se avecinan. Mencionaré sólo dos de entre muchos más: el descontento académico que se canaliza en el conflicto que provoca una huelga en la Academia en 1911, y el inicio, en el plano social, de la Revolución en 1910. Estos dos fenómenos serán determinantes para los cambios en la concepción de hacer arte y que afectarán la educación por lo que de aquí en adelante se empezará a escribir una nueva historia de nuestra Academia.

En 1913 el pintor Alfredo Ramos Martínez asume la dirección de la Academia y bajo el influjo del Impresionismo funda las escuelas al aire libre. Con ello la práctica del dibujo y la pintura en un principio rompen con la tediosa rutina académica: se promueve la inmediatez en el trazo y una espontaneidad en la expresión plástica, a pleno aire. No obstante, en la Academia se continuó la tradición que repetía mecánicamente las rutinas estériles del dibujo académico con lo que se hace aún más evidente y notorio su agotamiento. Por su parte, las escuelas al aire libre se convierten en la cuna de la expresión artística autodidacta gracias a que los principios de este tipo de enseñanza se reducen a la motivación verbal por parte del maestro –pues se consideraba que la sensibilidad del alumno no debía ser totalmente guiada para que pudiera desarrollar su propia expresión–. Por lo tanto había que permitir el libre fluir de la creatividad que, según el entusiasmo de sus defensores, era innata al pueblo mexicano. En sus inicios estas ideas fueron un éxito en su aplicación, dando lugar a exposiciones muy importantes.

Ramos Martínez estuvo en la dirección de la Academia hasta 1918. Con la aparición del movimiento muralista, a principios de los años veinte, la Academia pierde su papel protagónico como rectora de la enseñanza de las artes plásticas en el país. Durante largo tiempo la Academia pierde su rumbo académico y deja de tener presencia en la dinámica de la cultura plástica de México. Simultáneamente, el muralismo ocupa un lugar importante en el plano sociopolítico y se establece como el foco principal en los sucesos pictóricos del momento, sólo contrarrestado por las escuelas al aire libre que en su nueva época ya no dependían de San Carlos.

Por largo tiempo la actividad de la Academia se reduce a los talleres libres. Debido a la carencia de objetivos claros y de un consenso sobre el sentido de la enseñanza, cada maestro impartía sus cursos según su criterio. Convivían, así, los residuos de la enseñanza rígidamente académica con los de un criterio fincado en un naturalismo de orden nacionalista, tal y como lo marcaban los muralistas. Por esta razón los alumnos permanecían con el maestro el tiempo que consideraban necesario para su aprendizaje y su asistencia a las materias teóricas era libre.

En 1939 el pintor Manuel Rodríguez Lozano es nombrado director. A él se debe la reorganización de las carreras de Maestro en Artes Plásticas. A partir de esta época en la Academia conviven varios criterios en la enseñanza del dibujo, pero no sucede nada digno de ser consignado. En 1959 el maestro Roberto Garibay, en su calidad de director de la Academia, implanta las carreras de maestro pintor, escultor y grabador y de dibujante publicitario, así como los cursos de artes aplicadas. Durante el periodo del director Antonio Trejo (1966-1970) se implantan las licenciaturas en pintura, escultura, grabado y dibujo publicitario.<sup>21</sup>

A la luz del tiempo transcurrido entre estos eventos y la actualidad, resulta claro que el hecho de crear carreras y licenciaturas e implementar cambios en los planes de estudio sin meditar los criterios de la enseñanza no tiene ninguna repercusión en la formación de los alumnos y, en consecuencia, en la cultura. Los cambios mencionados se dieron en el ámbito burocrático, pero no en la manera de impartir conocimientos, terreno en el que se continuó con los hábitos académicos tradicionales. Aunque siempre se contempló la importancia de los talleres de dibujo y su enseñanza se consideró indispensable para la formación del artista tal y como lo demuestra el número asignado de horas para su práctica –entre 12 y 20 horas a la semana durante los 5 años de la carrera de maestro y 4 años en la licenciatura–, no se modificaron sustancialmente los métodos de enseñanza.

Si durante todo este período de crisis, que va desde finales del siglo XIX hasta los años setenta, son notorios los cambios en la enseñanza del dibujo en el sentido de que aun cuando la copia de modelo de yeso o modelos humanos va más allá de buscar el ideal, la recurrencia en buscar un naturalismo más fiel a la realidad alejándose de los parámetros académicos, agregándose además a una visión y en consecuencia una representación más individual o de “estilo personal”,<sup>22</sup> de todas formas no se da una transformación sustancial en los métodos de su enseñanza, tal y como lo señala Orozco en su *Autobiografía*.

<sup>21</sup> Roberto Garibay S., *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la ENAP*, México, ENAP/UNAM, México, 1990, p. 48

<sup>22</sup> Citado por Fausto Ramírez, *op. cit.*, p. 31.

La importancia del taller de dibujo como parte esencial en la formación de los artistas prevalece hasta 1971, fecha en la que se establece la actual Licenciatura en Artes Visuales, cuyo plan de estudios tuvo como premisa formativa el diseño. En este plan de estudios el dibujo aparece en un principio como parte de los talleres de adiestramiento técnico, es decir, sólo como un taller de cuatro horas a la semana, sin programas específicos para su enseñanza. Es hasta 1973 cuando aparece como taller específico de dibujo con sus 4 horas de trabajo semanales. En la actualidad el Taller de dibujo consta de 6 horas semanales. Sin duda esta reducción en las horas de enseñanza se debe a los cambios históricos y culturales que marcan la segunda mitad del siglo XX. En los años setenta los artistas que se forman en la Escuela Nacional de Artes Plásticas ya no se dedican, como en el pasado, a buscar con afán y esmero la belleza perenne y eterna. Los nuevos artistas estarán más enfocados a lo visual que a lo plástico, serán investigadores y experimentadores de las artes. Todo ello acorde con una sociedad que va en pos de la modernización en todas las esferas sociales y culturales y en sintonía con las exigencias de nuestro tiempo que han modificado sustancialmente, también, las prácticas y el sentido de las artes. ❧

“Yo dibujo porque todavía me gusta hacerlo”<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Exposición, “Rescatados del olvido” en Enanos del Tapanco y Café Galería, 2004, D.F.



Fotografía del taller realizada por Javier Anzures Torres, 1979

## II. LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO EN EL TALLER DEL MAESTRO GILBERTO ACEVES NAVARRO

1971 es el año en que el maestro Gilberto Aceves Navarro ingresa como docente a la Licenciatura en Artes Plásticas de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, cuya sede se encontraba todavía en el edificio de la Academia de San Carlos. El artista se hace cargo del Taller de dibujo que debía cumplir con una práctica de 10 horas a la semana, pero que al poco tiempo, y debido a las necesidades de su sistema de enseñanza, pasaron a ser 20 horas semanales repartidas en 4 horas diarias.

En ese mismo año la Escuela daba inicio a la Licenciatura en Artes Visuales, con un nuevo plan de estudios basado en un enfoque actualizado de acuerdo con la idea de formar artistas inmersos dentro del sistema económico vigente. Nuestro país, con su economía dependiente, también quería estar dentro de los enfoques artísticos en boga en los países ricos. El nuevo plan de estudios dejaba fuera la enseñanza tradicional del dibujo, de la pintura y la escultura, principalmente. Así, en el primer año de su ejercicio, el Taller de dibujo quedó relegado a una actividad que se definía como adiestramiento técnico. Por primera vez en la historia de la Academia, la práctica del dibujo no se consideró como parte indispensable en la formación de un artista.

Algunos profesores eran de la opinión de que dibujar era una práctica arcaica e inútil. Esta posición quedó manifiesta en el plan de estudios que daba mayor importancia a los conocimientos de orden científico que al desarrollo de las expresiones individualizadas. Fue bajo este espíritu que se crearon los talleres de Experimentación visual, de Investigación visual y el de Diseño básico, mientras que los talleres de pintura fueron sustituidos por los de Experimentación plástica. Se crearon también asignaturas como Teoría del arte y Cibernética que demostraban el entusiasmo que se profesaba en ese tiempo por la ciencia. Como talleres optativos aparecían Física y Matemáticas. No obstante, esta euforia inicial se diluyó al año escolar siguiente cuando estas últimas asignaturas fueron reemplazadas por las más tradicionales destinadas a estudiar la Anatomía y las Técnicas de los materiales. El Taller de dibujo se independizó del Taller de adiestramiento técnico y se le asignaron cuatro horas a la semana.

La Escuela, como el país, vivía un clima de entusiasmo generalizado debido a la esperanza promovida por el régimen de Luis Echeverría en el sentido de que entraríamos, ahora sí y de manera definitiva, en una etapa de desarrollo industrial competitivo al nivel de los países ricos. Se pensaba que esto nos conduciría al arte del primer mundo que se imaginaba parecido a lo establecido por artistas como Vasarely en su libro *Plasti-ciudad-cidad. La obra plástica en la vida cotidiana*.<sup>24</sup> Según esta concepción el artista debía cumplir tareas funcionales y ser parte del cambio social; el futuro dependía de su actividad y junto con los ingenieros, arquitectos y diseñadores debía tener una participación importante en la configuración del orden estético de las ciudades; participar en la formación de los espacios urbanos con su mobiliario y diseños. Se pensaba, así, que nuestra Escuela debía estar lista para dar a los estudiantes la formación necesaria y adecuada para cumplir con estas nuevas tareas de participación que abarcarían a la sociedad en su conjunto.

Era este clima el que se vivía en la Academia de San Carlos a la llegada del maestro Aceves Navarro. Con anterioridad a su ingreso, el maestro había solicitado trabajo al entonces director, Roberto Garibay, el cual le

<sup>24</sup> Victor Vasarely, *Plasti-ciudad-cidad. La obra plástica en la vida cotidiana*, México, Extemporáneos, 1972

prometió llamarlo en cuanto hubiese una posibilidad y ésta se presentó muy pronto. En ese tiempo existía el problema de la inconformidad de un grupo de alumnos de la Licenciatura en Artes Plásticas con el profesor de pintura; al ser imposible un acuerdo entre el profesor y los alumnos, la dirección de la escuela invitó a Aceves Navarro a hacerse cargo del grupo inconforme. En principio se le asignó el Taller de dibujo y sólo bastaron unos cuantos días para que el grupo en cuestión quedara impresionado con su vital personalidad y sus vastos conocimientos de dibujo, para proponerle también que les impartiera el taller de Pintura; se obtuvo una respuesta acorde con su personalidad: una gran sonrisa que se convirtió en una sonora carcajada. Con ello daba su respuesta afirmativa.

Así inició el maestro Aceves Navarro su actividad académica dentro de nuestra Escuela. En un primer momento sólo asistían a su Taller los alumnos inscritos en la asignatura, pero conforme pasó el tiempo el Taller se fue llenando con alumnos a los que no les correspondía cursarlo, pero que querían aprender a dibujar. Fue así como llegó el momento en que todo el espacio disponible del taller, tanto las mesas como lugares en el piso, estuvo ocupado.

Un año escolar después, el maestro Aceves Navarro se incorporó a la Licenciatura de Artes Visuales donde su enseñanza resultó un tanto sorprendente para los alumnos, ya que sus propósitos y método son opuestos a los criterios de otros talleres, como Diseño gráfico, Geometría y Educación visual, cuyos supuestos educativos son la objetividad y la precisión para resolver los ejercicios planteados. La enseñanza del maestro Aceves Navarro no se basa en esos criterios ni persigue semejantes objetivos ya que su intención es introducir al alumno en un proceso de aprendizaje directamente relacionado con sus habilidades, sensibilidad, inteligencia y creatividad, es decir, parte de la elemental premisa de considerar a cada alumno como lo que es: un individuo con sus propias capacidades.

No obstante lo reducido del tiempo efectivo para impartir la enseñanza del dibujo (4 horas semanales), el maestro Aceves Navarro logra despertar el gusto por la práctica del dibujo en el nuevo alumnado y establece una dinámica de trabajo que funciona en forma limitada ya que sin duda falta tiempo para una enseñanza adecuada. Todos los días el Taller se en-

cuentra lleno de estudiantes debido a que, como mencioné anteriormente, muchos alumnos de la Licenciatura en Artes Visuales abandonaban otros talleres para dedicar ese tiempo al dibujo, y así invertir más tiempo en su formación; a ellos se sumaban, además, un gran número de los infaltables oyentes, invitados, o como se les conoce en el medio escolar universitario, los “piratas”, grupo de alumnos sin inscripción, pero que voluntariamente asisten sin afanarse en conseguir los documentos que avalen sus estudios. El entusiasmo era evidente, el Taller lleno mostraba que el dibujo era una expresión viva y que aun cuando el nuevo plan le negaba importancia, había un gran interés por su práctica. Eran, así, los propios estudiantes quienes cuestionaban los principios racionalistas de la nueva Licenciatura.<sup>25</sup>

Desde sus inicios como profesor en la Academia de San Carlos, el maestro Aceves causó desconcierto, tanto en alumnos como profesores, con su forma de impartir clase; el grupo a su cargo empezó a realizar una serie de prácticas gráficas en apariencia caóticas y con resultados que empezaron a ser tildados de “garabatos”, “manchas” o “rayones”. La dinámica de trabajo para quienes eran ajenos a la práctica del dibujo sólo se reducía a manchar expresivamente, a buscar la desproporción sin más. Los participantes veían como finalidad ser directos y espontáneos y, sobre todo, soltar la mano.

Pero vayamos al punto ¿De qué se trata y en qué consiste la enseñanza impartida por Aceves Navarro? Cualquier visitante a una práctica cotidiana en el taller observará que los estudiantes realizan un muestrario amplio de rayones, líneas y manchas sin relación entre sí. Verán también que los practicantes realizan una serie de tareas poco habituales en un taller de dibujo como cortar papel con sus manos, modelar con plastilina o barro, señalar el modelo en vez de dibujarlo, dibujar con la mano izquierda, ver el modelo para después cerrar los ojos y entonces dibujarlo de memoria, también verán que la mayor parte del tiempo, si no es que durante toda la sesión, los estudiantes dibujan sin ver el papel. Esta es la impresión superficial de lo que ocurre ahí. Pero ¿qué es lo que hay en fondo? ¿Por qué

<sup>25</sup> Para un estudio a fondo de la Licenciatura de Artes Visuales, consultar la tesis “*De la idea al misterio. Gilberto Aceves Navarro en la Escuela Nacional de Artes Plásticas*” de Ady Carrion, Tesis para obtener el grado de maestra de Historia del Arte, UNAM. Marzo 2007. México D.F.

estas actividades son consideradas por Aceves Navarro como un método para la enseñanza del dibujo?

Para intentar esclarecer estas interrogantes es necesario partir de la concepción que tiene el maestro Aceves acerca de lo que es el dibujo. Él conceptúa el acto de dibujar como “una manera de definir la forma”. Es a partir y en torno a este principio como se desarrolla el tipo de enseñanza que ha venido impartiendo hasta la fecha. Para empezar, habrá que poner en claro qué entiende el maestro por el término “forma”. Para él, la forma reúne una serie de características propias de un individuo capaz de generar una manera propia e inconfundible de traducir gráficamente lo real. La traducción gráfica lograda por el artista resulta de un proceso y no de la conceptualización de una “forma” representada como esquema o como reflejo de una determinada imagen dada. Así, la afirmación “dibujar es la manera de definir la forma”, significa que la forma gráfica que se busca plasmar en el dibujo es el resultado de un proceso propio de cada individuo y ese proceso se define por la acción de dibujar.

Podemos decir, por lo tanto, que para el maestro Aceves dibujar es una acción continua, un proceso ilimitado que nos hace pasar por una serie de experiencias de todo orden donde accionan y se involucran todas nuestras capacidades sensitivas emocionales, expresivas e intelectuales.

La forma, como resultado de la acción de dibujar, es lo que el maestro define como dibujo. Si dibujar es una acción, un dibujo es el producto final resultado de una serie de acciones basadas en la manipulación de los valores y elementos gráficos reconocidos como propios de la práctica de esa disciplina. Con otras palabras, la forma es la conclusión de una actitud, el resultado final de un proceso donde se han realizado y concretado una serie de acciones de orden expresivo, formal y técnico que representan gráficamente la inteligencia, la intuición, la convicción y la emoción del dibujante.

Pero ¿cómo llega el maestro Aceves a estos planteamientos? En principio se puede decir que a partir de su propia práctica como aprendiz del dibujo; luego a partir de una mirada atenta al proceso de ir descubriendo

lo fundamental en su actitud de estudioso de esta disciplina, y finalmente, por las conclusiones obtenidas a partir de su experiencia como maestro de dibujo. Con la finalidad de lograr una mayor claridad sobre su proceso formativo reproduciré su Discurso de Ingreso a la Academia de las Artes de México, pronunciado en septiembre del 2001:<sup>26</sup>

Decía Pío Baroja que se puede empezar por cualquier parte un discurso, ya fuera por el final, el medio o el principio; la cita no es precisa pero me sirve para empezar y me ayudo de un prodigioso libro de arte para hacerlo: El libro del arte.\* Así, este libro que escribió y compuso Cennino Cennini se inicia con una reverencia a Dios y la Virgen María, San Eustaquio y San Francisco, San Juan Bautista y San Antonio de Padua y todos los santos y santas de Dios; además ofrece un homenaje a Giotto y a Agnolo di Tadeo, su maestro, buscando ser útil para quien desee acogerse a dicho arte.

El primer capítulo, relata una historia maravillosa de cómo Dios creó el cielo, la tierra, y por sobre todo animal y alimento, creó al hombre y a la mujer a su imagen, dotándolos de toda virtud; posteriormente, a causa de la envidia que Lucifer tuvo de Adán, con malicia y sagacidad los indujo al pecado contra el mandamiento de Dios, Eva primero y luego Adán; por ello Dios hizo que el Ángel los arrojase del paraíso, a él y a su compañera, y les dijo: “puesto que habéis desobedecido el mandamiento que Dios os impuso arrastrareis vuestra vida con vuestro trabajo y vuestros afanes”; al conocer Adán el pecado cometido y, como fuera dotado por Dios tan notablemente, tal como debería de ser la raíz primera del padre de todos nosotros, usó su ciencia para vivir del producto de su trabajo manual. Así comenzó a emplear la azada y Eva a hilar, después inventó muchas artes necesarias y diferentes, unas mayores que otras, pues no debían de ser todas iguales. La más digna es la ciencia cuyo fundamento hace operar a la mano, para convertirse en un arte que se llama pintura, que requiere fantasía y destreza manual para hallar cosas no vistas buscándolas bajo aspectos naturales, que se retoman de modo que aquello que no es, sea; con razón merece que se

<sup>26</sup> El discurso no ha sido sometido a una corrección estilística para evitar probables cambios en el sentido de las ideas expresadas.

le dé un lugar junto a la ciencia y se corone de poesía, puesto que el poeta con la ciencia que posee se hace libre y digno de poder componer y ligar el sí y el no como le plazca; de igual modo al pintor le es dada la libertad de poder componer una figura de pie o sentada, o medio hombre y medio caballo, tal como le plazca y según su fantasía. Declara entonces el pintor, que tiene en gran estima a todas las personas que sienten el deseo de saber adornar esta ciencia como algún joyel, aunque lo hagan con poca pericia ofreciendo el poco saber que Dios le dio.

Por si lo anterior no fuera suficiente, agrega: “como humilde miembro que cultiva el arte de la pintura, yo, hijo de Andrea Cennini da Colle di Valdelsa, fui instruido en tal arte durante doce años por Agnolo de Taddeo de Florencia, mi maestro, el cual aprendió esa arte de su padre Taddeo, el cual fue bautizado por Giotto, de quien fue discípulo por veinticuatro años; y Giotto mudó el arte de pintar de griego a latino, tornándolo moderno, y alcanzó un arte acabada como nadie jamás la tuvo”.

“Para alentar a todos aquellos que deseen venir a dicha arte, anotaré todo cuanto me enseñó el mencionado Agnolo, mi maestro, y lo que con mi propia mano he experimentado, invocando, ante todo, a Dios Altísimo omnipotente, es decir, al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo; en segundo lugar a la Virgen María, dilectísima abogada de todos los pecadores, y a San Lucas Evangelista, primer pintor cristiano, y a mi protector, San Eustaquio y en general a todos los santos y santas del Paraíso. Amén”.

Yo no sabía nada de esto en mi infancia, la que se significó por los momentos en que mi actividad continua y ruidosa se suspendía para adoptar una actitud opuesta, para ir del vértigo a la inquietud contemplativa; eran momentos en que todo se suspendía y me quedaba viendo algo muy fijamente y casi sin parpadear por largos, largos momentos, viendo, viendo hasta que poco a poco iban (las cosas, desde luego), perdiéndose en un torbellino de luces y destellos inauditos. Entonces los objetos perdían su forma sólida, ya no eran sino un voluminoso río luminoso que giraban sin parar; cuando eso sucedía, en mi familia se decía: este niño está muy mal. Así empecé a retraerme, en un intento por esconder esos viajes por alguna región que no alcanzaba a comprender y a conocer bien a bien, y que ade-

más me asustaba; cuando esa experiencia terminaba, la actividad incontenible reaparecía y volvía a esa normalidad que me exigían. Fue en esos momentos en que mi ser empezó a ver y ver un intento por ver mejor; llené de garabatos cuantos papeles caían en mis manos. Poco a poco mis hermanos y los adultos de mi familia se dieron cuenta de mis gustos por dibujar y decían: ese niño dibuja muy bien, pídele que te dibuje algo y con gran diligencia se pondrá a hacerlo; y efectivamente lo hacía, ya que estaba preparado con papel y lápiz que llevaba bajo el brazo todo el tiempo, tanto como llevaba puestos mis patines todo el día.

Pasé como pude la primaria, no sin dibujar mapas y esquemas en el pizarrón, pues también en la escuela se dieron cuenta de mi gusto y deseos de dibujar y de mi capacidad para hacerlo. Después en la secundaria, se agudizaron mi distracción y los vuelos de mi fantasía, a la par que mis prácticas de dibujo; estas las ocultaba de las burlas de los demás ya que, como todos los adolescentes, creía que dibujar era hacer dibujos como fotos, y claro me salían muy mal. Sin embargo, esto de dibujar se había convertido en una necesidad terriblemente demandante. Me dije en ese momento: “¡Qué barbaridad! ¿Cómo voy a definir mi vida?”; y al tratar de hacerlo me vi torpe, tímido a rabiarse, desubicado, a disgusto con mi físico, miope total, tropezándome con todo, queriendo ser pintor, porque en ese momento ya lo sabía: quería ser pintor. Ser pintor en el seno de una familia de artistas a los que no les había sido fácil ni les había ido bien, era algo sumamente complicado y contradictorio, y además contrario a sus deseos; ellos querían que yo fuese médico, que estudiara una carrera decente y que si me gustaba pintar, pintara los domingos como lo hacían muchos señores decentes. ¡Menudo problema! Tuve que luchar contra la oposición de mi madre, así que durante tres años de todos modos dibujé y pinté todo lo que pude hasta que por fin, sin decir nada, entré en La Esmeralda. En esa escuela de pintura y escultura me di cuenta que no tenía nada en común con lo que enseñaban; pesqué lo que me pareció necesario de las clases obligatorias y me colé a los talleres de dibujo, porque era allí, en los talleres de dibujo, donde encontré una disciplina que por la rapidez de su proceso, me permitió saber cómo iba a darme cuenta de por dónde andaba; entonces descubrí con horror que esas prácticas es-

colares me estaban llevando a trabajar de una manera fija, con una forma de hacer las cosas, como los demás.

Sí, aprendes hacer dibujos con un grado mayor o menor de calidad, sí, puedes hacer un retrato con cierto o mucho parecido al modelo, pero siempre es igual, siempre es el mismo dibujo y no hay sino una solución, que es una fórmula y cuando dejas la escuela o te corren de ella, da lo mismo; intentas dibujar figuras en movimiento y el fracaso es rotundo. La casi certidumbre de mi incapacidad, de mi falta de habilidad, me llenaba de angustia y en medio de ese horror que me quemaba, me pregunté: “¿Cómo le hicieron los maestros? ¿Los maestros? ¿Cuáles maestros? ¡Pues vaya!, aquellos que todos ponen como ejemplo, los renacentistas, esos que todo el mundo menciona, pero que no he visto, que son un paradigma, que son el modelo de lo bien hecho, aquellos insuperables; pero ¿cómo lo hacen?”



Lápiz conté sobre cartulina marquilla, 50 x 65 cm. 1979

Y buscando soluciones cayó en mi mano un librito, un tratado de pintura, *El libro del arte* de Cennino Cennini. En el capítulo ocho que titula “De qué manera debes empezar a dibujar con estilo y con qué luz”, dice al final que recomienda que usen un estilete de plata o de latón o de lo que fuere, con tal de que tenga punta afilada, limpia y aseada; también aconseja que hay que preocuparse al dibujar que la luz sea moderada y el sol venga por la izquierda y, con esta precaución, que inicie el ejercitarse en el dibujo, trabajando un poco cada día; recomienda no fatigarse ni enviarse. En los capítulos subsiguientes explica de qué modo se dibuja sobre pergamino y papel, como se sombrea con aguada, y hasta recomienda la técnica de cortar la pluma para dibujar.

En el capítulo quince nos dice cómo se dibuja sobre papel teñido, explica cómo teñir el pergamino y el modo de bruñirlo; después habla de cómo se puede calcar lo sustancial de una buena figura dibujada sobre papel traslúcido. Para el capítulo veintisiete explica cómo se debe uno ingeniar para copiar de algunos maestros bien elegidos:



“Deben proceder así: luego de haber dibujado algún tiempo, como te dije antes, es decir sobre pequeña tabla, empéñate y diviértete en copiar siempre las cosas más lindas que puedas encontrar, hechas por mano de grandes maestros. Y si lo haces en un lugar donde hayan estado maestros, mejor para ti. Pero te aconsejo que trates de elegir siempre el mejor y el que tenga el mejor renombre. E, insistiendo día a día, contra natura que no fueras cautivado por su manera y su aire. En cambio si te pones a copiar hoy de

este maestro, mañana de aquel, no tendrás ni la manera de uno ni la de otro, y a la fuerza saldrás algo caprichoso, pues cada manera desgarrará tu mente. Hoy querrás dibujar a la manera de este, mañana a la manera de aquel otro, y así no harás nada perfecto. Si sigues la manera de uno, por la continua costumbre, habría de ser por cierto muy tosca tu inteligencia si no sacaras de él algún provecho. Luego te sucederá que, si la naturaleza te dotó de alguna imaginación, acabarás por adquirir una manera propia, que no podrá ser sino buena, pues, estando tu inteligencia acostumbrada a coger siempre flores, mal podría tu mano coger espinas.”

Me lanzó entonces a practicar, de alguna manera, estos consejos que calman un poco mi urgencia y me llenan de divertido gozo; Cennino Cennini dice que todo tiene que costar y que hay que esforzarse mucho. En el capítulo veintinueve explica cómo se debe acomodar la vida en beneficio de tu mano, como debe prevalecer la honestidad y con qué compañía debes andar; además incluye el modo de proceder para copiar una figura situada “en alto”, ordenando la vida como si se estudiara Teología y Filosofía, y otras ciencias; en suma comer y beber moderadamente por lo menos dos veces al día, alimentos ligeros y nutritivos, bebiendo poco vino; sin olvidar el conservar la mano libre de fatigas, evitando arrojar piedras, barras y otras cosas que son contrarias y gravosas a la mano, además del perjuicio mayor para la mano, tanto que tiemble como hoja en el aire y ello es usar demasiado de compañía femenina. En mi caso podría tratar de

cumplir con estos preceptos, con esta manera de vivir, pero esto de no beber, me atosiga profundamente; en efecto, era amigo de Pedro Coronel y él decía que un artista debía tener una actitud violenta y libérrima, y dejar los preceptos de las buenas conciencias a un lado para sumergirse en todas las oscuridades. A todas luces resultaba claro que estaba metido en un contraste total; por una parte, como decía Cennini, día tras día hasta los días de guardar, había que seguir sus preceptos, lo que seguía ya que insistía en conservar todo ese afán de perfección y esa seguridad de que lo que se hace no tenga falla, además de estar absolutamente limpio y bien terminado. Ese afán de perfección congelado y congelante, me llevó nuevamente a la desesperación, realizando cientos y cientos de dibujos, iguales el uno al otro, y al otro y al otro! Mi idea del dibujo obtenida entonces de Cennini me dirigió totalmente hacia la manera de hacer y de servir a otros fines, como el obedecer las tradiciones y los patrones; así descubrí que me alejaba de la creación, al poner el acento de la facilidad para dominar la forma y en desaprobando los experimentos.

Por ese entonces descubrí también un dibujo de Miguel Ángel Buonarroti, el estudio para la Resurrección de Cristo de 1532 o 1533, hecho con un gis negro natural; este gis tiene como ingredientes principales carbón y cera, mineralógicamente considerando como una sedimentación carbonífera por varios cientos de años y llamado “piedra negra”, ya que se usa en dibujos y para ennegrecer algunas tintas. Este estudio fue en sí una lección inolvidable, dándome cuenta de lo inaudito de su concepción cuando intenté copiarlo, pasando de una sorpresa a otra; en su ejecución Miguel Ángel deja a la vista pasos de su modo o manera de dibujar, de construir sus dibujos, partiendo de gestos de gran simplicidad que tienen la capacidad de plantear claramente toda la forma con gran economía; estos gestos son desarrollados paulatinamente, oscureciendo y aclarando el modelo, hasta llegar a los pasos finales en la gran figura de Cristo que se eleva de su sepulcro. El modelado es de una enorme precisión, sin embargo aún conserva un dejo del arte medieval en el uso de la proporción jerárquica; aquí podemos apreciar cómo ha cambiado la idea de hombre, cambio que requiere otra forma de ver.

El Renacimiento dota al espacio de esa nueva dimensión. León Battista Alberti describe en el célebre *De pictura* de 1435, considera-

do el primer tratado moderno de las artes, el uso de su famoso velo. “El dibujo es en lo que más ha de insistir, para cuyo estudio creo que no puede haber otra cosa que más ayude y aproveche que el velo, de cuyo uso soy el primer inventor en esta forma. Tómese un pedazo de tela transparente, llamada comúnmente velo, de cualquier color que sea, estirada está en un bastidor; la divido con unos hilos en cuadros pequeños e iguales a discreción; póngase después entre la vista y el objeto que se ha de copiar para que la pirámide visual penetre por la transparencia del velo”. El instrumento que proponía Alberti apoyaba y venía a reforzar algunos principios fundamentales para el arte de aquellos momentos: el primero de estos principios era el carácter científico (matemático) de la nueva pintura que comenzaba a enunciar unas leyes dictadas por la perspectiva geométrica; en segundo lugar, está su relación con el descubrimiento de la naturaleza como maestra de las artes y el deseo del conocimiento científico que llevaba a los artistas a no apartarse ni un ápice del dato natural; por último, encontramos el papel del disegno (dibujo) como una ciencia común a todas las artes, lo que hacía posible el reconocimiento de un nuevo papel social para los artistas. Así el dibujo quiere, anhela moverse, el misterio anterior, el plan anterior, las proporciones jerárquicas son desechadas; el dibujo las “ve” y las “siente” como son en la naturaleza, y contempla las partes inamovibles como un lujo sólo útil para dar sitio a posibles futuros movimientos; el cambio está ausente en las cosas inmóviles y en las que repiten la misma acción constantemente. El plano se mueve ahora y es la perspectiva la que dicta el camino.

Los contornos cerrados que se definen de acuerdo a formas estéticas, son paulatinamente superados hasta llegar a convertirse en masas de líneas, ya la idea de pulcritud y precisión es rebasada. Un dibujo de Leonardo Da Vinci nos lleva de la mano al asombro; multiplica líneas y más líneas y pentimenti (arrepentimientos) sin fin, al extremo de que los contornos parecen desaparecer: esto es una revolución. Leonardo ataca la pulcritud anterior, por lo que empezamos a comprender que el dibujo en el taller medieval estaba absolutamente dirigido por tradiciones y patrones. Resulta interesante citar cómo veía y cómo trataba de justificar Leonardo ese sesgo re-

volucionario en los Precetti:<sup>27</sup> “¿Y no has pensado nunca en el modo en que componen sus poemas los poetas? No se molestan en trazar bellas letras ni les preocupa tachar unos cuantos versos para hacerlos mejor.”

Así pues el pintor esboza la disposición de las extremidades de sus figuras y atiende primero a los movimientos adecuados, al estado mental de las criaturas que componen su cuadro antes que a la belleza y perfección de sus partes. Leonardo y su finiestra (ventana), nos da la oportunidad de volver al velo de Alberti y acordarnos de los preceptos de la *proportion* (proporción) de Alberto Durero; todos ellos instrumentos pre-fotográficos usados como apoyo y refuerzo en la consecuencia de una imagen más real, más próxima a la naturaleza, y en el caso de Durero y Hans Holbein más inclinada a una solución del contorno de línea.

Sin saber aún esto, en mis esfuerzos de estudiante me empeñé en dibujar lo más próximo a este tipo de solución y no penetré en la posibilidad: la solución atmosférica que Leonardo proponía. Los grandes dibujantes toscanos enfatizaban de una manera maravillosa estas formas puras y precisas; Leonardo representaba la otra posición; enteramente nueva y revolucionaria para el arte, lo que él bien sabía.

Un contacto que establezco por entonces con los maestros de la Escuela Mexicana, me inclina aún más a la solución lineal; los muralistas mexicanos, por las necesidades técnicas y de discurso buscaban una forma esquemática, rotunda y simple. Es Orozco, José Clemente, el que abandona más rápido esta manera; transformando sus primeros intentos casi botticelianos, hasta convertir su dibujo en algo altamente expresivo y feroz. Como Leonardo, se preocupa de una concepción inventiva y creadora. Por encima de la ejecución está la pasión desatada que, en algunas ocasiones al pintar los murales del hospital de Jesús, le hace romper los pinceles al realizar trazos brutales; según me dijo en alguna ocasión Fermín Chávez quien era en ese momento su ayudante. Esta pasión lo coloca al margen de cualquier solución académica, entrando de lleno a una creatividad tan expresiva como inmediata en su impulso. Al oír esto quise hacer

<sup>27</sup> Del compendio de textos de Leonardo da Vinci intitulado “Trattato della Pittura”.

algo similar y entendí, no sé cómo, que el dibujar según las reglas escolares no podrían decir lo que yo quería decir.

Viendo mi mesa de trabajo con mis herramientas, medios y soportes desplegados ante mí, busqué descifrar su naturaleza. Lápices, plumas, carboncillos, crayones grasos y magros, pinceles de pelo redondos y planos, cortos y largos, de cerdas duras y suaves, tintas, temple, acuarelas. De color y sin color, blanco y negro; papeles blancos y de color, teñidos, con grano y sin grano ¡qué riqueza! Cuántas oportunidades de combinar; todo eso requería de un conocimiento, de un oficio que nuevamente no tenía que ver con lo que aprendí en la escuela; al experimentar con ellos logré darme cuenta de algunas cosas que dieron respuestas a mis necesidades expresivas. Tiempo después logré decir lo que veía en movimiento en unos temple que se acercaban al expresionismo: una gran carga gestual los conformaba. Comencé a hurgar en mis raíces, a integrar en ellos todavía el afán de dibujar bien; dibujar bien era hacer dibujos que tuvieran que ver con los lenguajes de los que me parecían grandes dibujantes: Durero, Holbein, Ingres, Watteau, etcétera. Dibujantes de contornos puros, sí maravillosos, pero que de alguna manera planteaban una contradicción con lo que yo quería hacer; siempre acababa en masas y masas de líneas y líneas, en desaliñadas composiciones, que tenían la pretensión de ser ordenadas.

Nuevamente aparecieron algunos libros, que me hicieron ver la luz; en ellos encontré a los grandes pintores venecianos Tiziano, Tintoretto, hasta el Greco, un gran grupo de locos enloquecidos por el color, con las masas, con la acción, empleando materiales como el carbón, dibujando con temple y pinceles alborotados y expresivos, y descubrí en ellos el gesto.

El gesto... hablar de él me obliga a pensar que mi argumentado discurso no acabará; pero no teman, ya concluye. El dibujo se establece como fijación de un gesto que concreta una estructura, por lo que enlaza con actividades humanas primordiales: la expresión y la construcción, utilizadas como formas de conocimiento antropológico y fenomenológico, permite interpretar y explicar el sentido de las cosas por medio de una configuración.

Toda acción de dibujar conlleva explícitamente un sistema de conocimiento desarrollado, capaz de establecer sistemas de igualdad,

congruencia y equivalencia de segmentos, ángulos y figuras. El dibujo gestual aparece como medio de personal introspección, descubridor del orden subjetivo de la persona que realiza; pero a medida que se repite, esta situación incontrolada nos lleva a esquemas arquetípicos, a conformaciones que nos unen con el sentido más atávico de nuestra cultura, con aquellos símbolos que son la clave de la ordenación de nuestra civilización.

Además, es con un gesto que se empieza cualquier dibujo, es con un gesto que se hunde el pintor en el vértigo del plano vacío, es con un gesto que se rompe el silencio del plano mudo, dueño de un equilibrio estático, y es con un gesto que, hundido en ese vértigo prodigioso, empieza a conformar una nueva unidad.

Como se ve, en este discurso el maestro Aceves Navarro nos explica los orígenes y las fuentes de su formación como artista; las ideas que conforman su disposición al aprendizaje –buena parte del cual se da a través de los ejemplos de los grandes artistas–, y nos informa cómo construye una mirada que día a día descubre cosas nuevas. Este texto nos permite un acercamiento a la comprensión de su proceso creativo esclareciendo sus puntos de partida. Con relación a su formación puedo agregar además, y con toda certeza, que la disciplina a la que cotidianamente se somete explica su enorme capacidad creativa, factor indispensable a todo aquel que se denomine dibujante. Otro factor importante es la imperiosa necesidad de practicar el dibujo como parte indispensable de la vida, pues quien ama el dibujo siente que sin esta actividad una buena parte de su existencia carecería de sentido. Sin esta necesidad no hay posibilidad de concentrarse en una tarea que requiere de mucha atención y tiempo.



Bolígrafo sobre papel estraza, 44 x 63.5 cm. 1979



Lápiz conté y gis de color sobre papel bond, 70 x 95 cm. 1979

Asumidas estas premisas básicas, la práctica del dibujo exige la puesta en juego de capacidades como la atención, la observación, la concentración, la paciencia, pero sobre todo, y hay que enfatizarlo, la imperiosa necesidad de dibujar. Es decir, a través del dibujo es posible descubrir, conocer y entender el mundo que nos toca vivir, eso que llamamos realidad, así como sumergirnos en el vasto mundo interno que conforma a cada ser humano. Por ello dibujar es una aventura inacabable donde de lo que se trata es de acercarse a las cosas con el asombro de un niño y sobre todo de saber un poco acerca de las cualidades y actitudes, obsesiones y virtudes de uno mismo.

Siguiendo las ideas expuestas por el maestro respecto a su formación como artista, volveré a la idea central ya mencionada de su definición de dibujar como el acto de definir una forma y que su logro se debe, en consecuencia, a una serie de acciones que involucran a la totalidad de las capacidades del dibujante: su sensibilidad, su capacidad para manipular los materiales y herramientas del dibujo, su actitud artística, y el manejo de los valores gráficos, por mencionar las principales. El maestro explica cuáles son esas acciones que confluyen en la consecución del resultado final que será la elaboración de un dibujo definitivo. Las acciones a las que refiere son una serie de ejercicios muy conocidos en la actualidad debido a que muchos profesores de dibujo las ponemos en práctica cotidianamente en nuestros talleres. Así los ejercicios de contorno sin ver el papel, los de volumen y los que se denominan de gesto. Todos ellos son producto de una depuración realizada a lo largo del tiempo por el propio Aceves Navarro y están sustentados en los principios necesarios para que se desarrollen nuestras aptitudes y capacidades. Cabe anotar que esos ejercicios son los elementales para iniciar el aprendizaje del dibujo.

Esos principios necesarios para que se desarrollen nuestras aptitudes y capacidades son los de la atención, la concentración y la percepción. Se puede decir que de su desarrollo ha dependido prácticamente toda la tradición del aprendizaje del dibujo. En la historiografía del arte son numerosos los textos escritos por artistas o las declaraciones en las que, al explicarnos sus formas de proceder en el dibujo, nos permiten ver que los procedimientos utilizados si bien circunscritos a los criterios estéticos y culturales de cada contexto histórico se basan en los principios de aten-

ción, concentración y percepción. Basta retroceder unos siglos y escuchar las recomendaciones de Leonardo Da Vinci explicando su concepción del dibujo y su manera de ejecutarlo. En su libro *Norma y Forma*, Ernst Gombrich nos explica el procedimiento usado por Leonardo: “trabaja como un escultor modelando con arcilla, que nunca da por definitiva una forma, sino que sigue creando, aun a riesgo de oscurecer sus intenciones originales”. Y más adelante explica: “Hay dibujos, como uno para Santa Ana, en los que no nos es posible pasar entre el revoltijo de pentimenti y cabe dudar que lo fuera para Leonardo, sabemos de hecho que Leonardo hubo de aclarar su idea recurriendo a un punzón para calcar la línea elegida finalmente al reverso del papel.”<sup>28</sup> Gombrich escribe estas reflexiones como comentario a un texto escrito por Leonardo. Para éste último la habilidad como tal no tiene sentido, es producto de un artificio sin la menor importancia a la que hay que agregar la cosa mental (invención). Es decir, la habilidad provee de posibilidades para tener opciones en la selección de la idea más adecuada, según el propósito perseguido.

Tal vez esta descripción sea la referencia más antigua con relación al proceso de recurrir a una sobreposición de líneas, con la finalidad de tener un acercamiento lo más cercano a la imagen buscada, “pentimenti” (arrepentimiento), para de ahí seleccionar las líneas más adecuadas y así obtener un dibujo. Este procedimiento facilitará a Leonardo el perfeccionamiento de sus ideas acerca de su arte.

Otro ejemplo, en este caso más cercano a nuestra época, se encuentra en las declaraciones de Rodin. En las conversaciones que el artista francés mantuvo con el crítico de arte Henri Ch. Etienne Dujardin-Beaumetz, publicadas en el libro *Auguste Rodin. Lecturas sobre su vida y su obra*,<sup>29</sup> nos brinda una serie de explicaciones acerca de la importancia del dibujo para su proceso formativo y creativo. Así, nos dice: “Solo el conocimiento del dibujo nos permite comparar, juzgar, expresar simplicidad de adaptar lo esencial. Por medio del dibujo la obra absorbe las fuerzas de las cosas naturales: sin dibujo no hay verdad.”<sup>30</sup> Para Rodin la práctica de esta dis-

<sup>28</sup> E. H. Gombrich, *Norma y forma*, Madrid, Alianza Forma, 1966, p.133.

<sup>29</sup> Henri Charles Etienne Dujardin-Beaumetz, “Reflexiones de Rodin sobre arte”, en Albert Elsen, *Auguste Rodin, Lecturas sobre su vida y su obra*, México, Diana, 1967, p. 210.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 210.

ciplina constituye la guía para el descubrimiento de lo esencial en su arte por lo que más adelante agrega: “De este modo es importante ejercitar constantemente la mente y el ojo para ver y comprender con objeto de interpretar bien.”<sup>31</sup>

En estas conversaciones, Rodin cita un párrafo de *El tratado de escultura* de Benvenuto Cellini para explicar la manera en que se dibujaba en el Renacimiento y con ello ejemplificar los principios de atención, concentración y percepción:

Con frecuencia varios artistas nos reunimos a trabajar juntos, en una habitación blanqueada colocábamos a un hombre de hermosa estatura sentado o parado en actitudes que ofrecían el proceso más difícil. Encendíamos una bujía detrás de él, no muy alto ni muy bajo, ni tampoco demasiado lejos; de tal manera que nos proporcionara los contornos verdaderos de nuestro modelo. Luego una vez que su sombra se proyectaba contra la pared, nos apresurábamos a dibujar su silueta. Después ya no nos costaba trabajo trazar las diferentes líneas que nos suministraban la sombra, como los distintos pliegues a lo largo del brazo... He aquí el verdadero método para dibujar.<sup>32</sup>

Rodin se refiere también a su experiencia en la práctica del dibujo enfatizando constantemente la disciplina a la que se somete: “Procedo metódicamente por el estudio de los contornos del modelo copiado por mí; es importante redescubrir en la obra de arte la fuerza y la firmeza de la naturaleza; la interpretación del cuerpo humano en términos de la exactitud de sus contornos da formas que resultan nerviosas, salidas, abundantes, en suma este método hace que la vida se origine de la verdad.”<sup>33</sup> Y agrega: “En un cuerpo humano el contorno se da por el lugar donde termina el cuerpo, de este modo, es el cuerpo el que da la forma. Coloco el modelo de manera que la luz, delineándolo contra el fondo, ilumine el contorno. Lo ejecuto, cambio mi precisión y la de mi modelo y así logro ver otro contorno, y otro, y otro más, en rededor del cuerpo.”<sup>34</sup>

<sup>31</sup> *Idem.*

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 211-212.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 203.

La concepción del dibujo de Rodin es amplia: lo practica como medio autónomo de expresión, pero también como medio para entender y solucionar su trabajo de escultor. Declara haber realizado miles de dibujos en el curso de su vida y no es posible dudarlo ya que nos legó magníficos ejemplos de su capacidad. Para él, el dibujo no tiene límites; las soluciones utilizadas siempre son las adecuadas según lo requieran sus necesidades artísticas.

Es iluminador descubrir este tipo de testimonios, no obstante es preciso decir que es posible llegar a conclusiones semejantes ejercitando la observación, el estudio paciente y atento y el análisis de los procesos de realización de las obras plásticas de los grandes artistas del dibujo tales como Miguel Ángel, Alberto Durero, Rembrandt, Ingres, Shiele, Goya, Degas, Toulouse-Lautrec, Picasso y José Clemente Orozco, entre otros muchos más. La historia nos muestra que las formas de representación de la realidad varían de acuerdo con los valores de cada época, pero nos muestra también que la atención, la concentración y la percepción son los principios y requisitos constantes en la realización de las grandes obras del dibujo en cada época histórica. El maestro Aceves Navarro identificó esos principios en la tradición dibujística occidental.



Grafito, carbón y gis sobre papel estraza, 45.5 x 63.5 cm. 1979



Gis de color sobre cartulina minagris, 70 x 95 cm. 1979

En los siguientes párrafos señalaré algunas similitudes y diferencias con personalidades que se han dado a la tarea de diseñar métodos para facilitar el aprendizaje del dibujo y que contemplan como necesarios la atención, la concentración y la percepción.

En primer lugar, es posible afirmar la gran similitud existente entre los ejercicios en los que el maestro Aceves Navarro basa su enseñanza y los expuestos en el libro *The Natural Way to Draw*<sup>35</sup> de Kimon Nicolaidis. Hay una coincidencia en la forma de deducir los principios que sustentan los ejercicios, no obstante, también se observan diferencias. Para Nicolaidis, los ejercicios sirven para conseguir una forma natural de dibujar, es decir, hacen posible el dibujar sin perseguir un estilo determinado. Nos propone los caminos para conseguir una forma totalmente individual a través de un entrenamiento de nuestras habilidades, tanto visuales como manuales. Este proceso se lleva a cabo a través de una serie de ejercicios, en el que es fundamental cumplir de manera precisa y rigurosa con los tiempos que el profesor establece para cada uno de ellos.

La diferencia con lo propuesto por Aceves Navarro consiste en que, partiendo de los mismos principios en el diseño de los ejercicios y buscando también que los estudiantes consigan esa forma natural de dibujar, el maestro incluye en sus ejercicios la formación de una actitud frente a la vida que se caracterice por una apertura en todos los sentidos. No es el punto de este trabajo profundizar en este enfoque pues ha sido suficientemente explicado en el libro *¡Cambiamos por favor! Diario del taller de Gilberto Aceves Navarro*.<sup>36</sup> Sea suficiente señalar, para nuestros fines, que en ese texto se explica la postura vital del maestro Aceves, los principios de su pensamiento y las motivaciones de su concepción artística, así como de su relación con sus alumnos. También se aborda su visión, abiertamente crítica, acerca de las problemáticas de la educación en las artes visuales y plásticas. Esta postura vital del profesor hace que los alumnos logren formarse un criterio sobre la realidad y estén en capacidad de dar una opinión acerca de su circunstancia histórica. Por esa razón la definición de Aceves que sostiene que “dibujar es definir una forma”, se refiere a la posibilidad del artista de traducir la vida, de dar un testimonio acerca de ella, de representar gráficamente la percepción individual del artista y su visión del mundo.

<sup>35</sup> Kimon Nicolaidis, *The Natural Way to Draw*, Boston, Houghton Mifflin, 1969.

<sup>36</sup> Maritere Martínez Fernández, *¡Cambiamos por favor! Diario del taller de Gilberto Aceves Navarro*, México, CONACULTA, 2003.

El libro de Kimon Nicolaides es también valioso porque ordena la práctica del dibujo y rescata y esclarece los principios de los grandes maestros de la historia del dibujo organizándolos en forma de ejercicios con tiempos precisos para cada rutina. Su objetivo es la enseñanza del dibujo como una actividad natural por lo que, justo es decirlo, su aportación es significativa. Nicolaides se encarga de la sistematización de este conocimiento, que el artista ha utilizado desde siempre, dado que es una actividad inherente al hombre. Además, su libro va a romper con los desgastados esquemas académicos ya prácticamente inútiles en el siglo XX.

La aparición en 1971 del libro de Betty Edwards, *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro. Un método garantizado*<sup>37</sup> merece también mención. La autora da una explicación del funcionamiento de los hemisferios cerebrales y, a partir de sus características, se propone probar que todos somos capaces de dibujar siempre y cuando se observen lo que ella considera habilidades de la percepción, no privativas del dibujo, pero fundamentales para su práctica:

- 1.- La percepción de los contornos
- 2.- La percepción de los espacios
- 3.- La percepción de las relaciones
- 4.- La percepción de la luz y de la sombra
- 5.- La percepción de la totalidad o gestalt (la forma)<sup>38</sup>

El curso de Betty Edwards consiste en recomendar muchos de los ejercicios utilizados por los maestros ya referidos en el presente trabajo. Su premisa principal es que toda persona que pueda escribir su nombre puede también dibujar, lo cual es perfectamente factible. Por los resultados que presenta es posible apreciar que su enfoque de enseñanza del dibujo se limita a desarrollar una habilidad convencional, ausente de expresividad y menos aun de creatividad aun cuando señala que ésta es parte esencial en su método.

<sup>37</sup> Betty Edwards, *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro: Un método garantizado*. Barcelona, Urano, 1985.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 20.

El primer dibujo que presenta Edwards para ejemplificar su método acusa un cierto grado de creatividad, pero al compararlo con los últimos vemos que éstos carecen de personalidad y carácter recordándonos más bien los dibujos convencionales de los ilustradores que cumplen la tarea del lograr el parecido con el modelo. No obstante, lo novedoso de su propuesta es que logra su cometido en sólo cinco sesiones de 8 horas cada una. En la actualidad se imparten cursos teniendo en consideración este libro como método nuevo. Cabe señalar que es, en efecto, nuevo para aquellos que ignora los principios básicos aquí descritos.

A estos libros hay que agregar otros importantes como *The Art of Drawing*<sup>39</sup> de Bernard Chaet, *Experimental Drawing*<sup>40</sup> de R. Kaupelis o *Drawing the Human Form*<sup>41</sup> de William A. Berry, por mencionar sólo algunos de gran utilidad para quien posea un criterio para su uso adecuado. (Ver bibliografía)

Para resumir este capítulo podemos decir que el método de enseñanza del dibujo del maestro Aceves Navarro tiene su origen en su formación como dibujante y al conocerlo, conocemos también los principios básicos de esa formación. De los escritos de los artistas y de los libros aquí mencionados se desprende en parte el conocimiento y la enseñanza que Aceves Navarro imparte. Existen similitudes de enseñanza entre los métodos plasmados en los libros mencionados debido a que parten de los mismos principios: el desarrollo de la atención, la concentración, y la percepción entendida ésta como la capacidad desarrollada en el aprendizaje que hace posible aprender una nueva experiencia como descubrimiento primigenio y como parte de una actitud, aun cuando se trate de una circunstancia cotidiana cualquiera. Estos conocimientos y principios pueden ser deducidos por un atento y estudioso observador de las obras plásticas de la historia del arte. Finalmente diremos que los artistas, que además se dedican a la enseñanza, organizan sus sistemas de acuerdo con su historia personal, sus posturas artísticas y en los marcos de sus contextos históricos y culturales. ❧

<sup>39</sup> Bernard Chaet, *The Art of Drawing*, Yale University, New York, Holt Rinehart and Wiston, 1970.

<sup>40</sup> R. Kaupelis, *Experimental Drawing*, New York, Waston-Guptill Publications, 1980.

<sup>41</sup> William A. Berry, *Drawing the Human Form*, New York, Holt Rinehardt and Wiston, 1977.

Para mí el dibujar es una actividad, un quehacer que me acompaña siempre a todos lados y a toda hora, es compañía obsesiva, exigencia continua, voz que me susurra en alguna no sé qué parte de mi cuerpo, insobornable escudo, amada y atroz lucha que no termina, cercana y amable lejanía, presencia afirmadora, inexplicable e insalvable rigor, insuperable necesidad, irrenunciable reto y urgencia ante cualquier pedazo de papel, tela o sitio en blanco o retacado, lleno o vacío, que caiga frente a mis ojos y al alcance de mis manos, pero sitio al fin y al cabo en el que tengo que definir, no sé qué, pero definir, definirme, definir mi vía, definir mi ser, de tal suerte que el dibujar viene siempre a ser un alcanzar a definir lo que quiero decir.

El dibujar resulta así, algo en nada parecido a hacer dibujos, dibujos dibujos, de esos dibujos que se terminan como tales, cuyo destino es una pared, vidrio, marco, etc. Objeto de colección o de prestigio, algo atesorable, cosas preciosa y final cuidadosamente terminada en la que se dice todo y nada más; bueno, esos dibujos acaban no siendo con toda frecuencia sujetos de mi volición e interés, me gustan los papeles modestos, los que no me obliguen, les meto color, los trato como se me ocurre, son en todo caso un campo, un campo donde anheló pepenar unas cuantas palabras, porque a fin de cuentas yo y mi dibujar, mi dibujar y yo, sólo vamos de paso.

Gilberto Aceves Navarro<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Catálogo de la exposición “TIERRA A LA VISTA”. Dibujos de taller, Museo de la ESTAMPA. Septiembre 1995, DF.

### III. SISTEMA DE ENSEÑANZA DEL DIBUJO DE GILBERTO ACEVES NAVARRO

Para comprender la importancia de Gilberto Aceves Navarro como profesor es necesario comprender los planteamientos metodológicos y las estrategias que sustentan su sistema de enseñanza. Dicho en otras palabras, el conjunto de normas y procedimientos que han permitido que la enseñanza del dibujo del maestro sea eficaz en el logro de su objetivo: ser capaces de llegar a la manera personal de definir la forma.

En este capítulo intentaré explicar esos planteamientos y estrategias basándome únicamente en la explicación general de los ejercicios que se realizan en su taller. Esta explicación se basa en las instrucciones que el propio maestro da en las sesiones de clase. He tratado de interpretar sus conocimientos de la manera más apegada al espíritu de su actitud como maestro, que es la extensión de su conducta frente a la vida. El orden en el que desarrollo esta exposición obedece a la estructura general del curso y tiene la finalidad de ser lo más didáctica posible.

Lo fundamental en las clases de dibujo impartidas por el maestro Aceves es la atmósfera de trabajo que él establece en cada ocasión. Estar en uno de sus cursos es una experiencia intransferible, es formar parte de una ceremonia que se convierte en un gran ritual ya que su presencia irradia

energía y cada alumno participa de su vitalidad que logra transformarlo, por unas horas, en un gran dibujante. Una particularidad esencial en el curso del maestro Aceves Navarro, independientemente de la claridad de sus conceptos de la enseñanza del dibujo, es su personal forma de impartir su clase, el entusiasmo y la energía que impone en sus dinámicas de clase que, además, son consecuencia del hecho de que él mismo es un apasionado practicante cotidiano de esta disciplina. Cabe señalar que es de esa pasión de donde se desprende el vasto conocimiento que posee acerca de lo que enseña. En estas sesiones se viven numerosas experiencias sin percibir que a todas ellas subyace un cuerpo de ideas y conocimientos. Esta es una de las virtudes de su sistema de enseñanza. Como he señalado, la actividad desarrollada en el taller es aparentemente caótica, pero justamente se trata de explicar la estructura invisible, subyacente a su hace enseñanza y que hace posible que de ese “desorden” se consigan resultados eficaces.

Este capítulo está dividido en tres partes; la primera se refiere a la serie de condiciones y requisitos necesarios para posibilitar el aprendizaje; la segunda contiene la explicación acerca del entendimiento y desarrollo de los ejercicios, y la tercera esclarece las fases por las que transita el alumno en su periodo de aprendizaje.

Es ésta la estructura que ordena las acciones realizadas a lo largo del curso, no obstante, las dinámicas de cada sesión de trabajo dependen de las características específicas del grupo. Este principio es fundamental para comprender la razón por la que es imposible redactar el proceso de enseñanza del maestro Aceves Navarro en forma de un manual. Se parte de una estructura metodológica dividida en sesiones cuyos contenidos dependen de la interrelación del profesor con el grupo. En otras palabras, no se basa en una serie de ejercicios preconcebidos, como los que conforman muchos manuales de dibujo que se aplican sin considerar la relación profesor-alumnos y que en el trabajo de Aceves Navarro marca la dinámica de trabajo.

Cada sesión se desarrolla de acuerdo con la circunstancia del momento: se puede orientar a la enseñanza de un sólo problema o se pueden tocar muchos puntos del programa de trabajo. Ninguna sesión se repite porque aunque muchos de los ejercicios sean los mismos (también denominados básicos) cada día son realizados en forma diferente. Es decir, cada ejerci-

cio ha de ser abordado cada día como si fuese la primera vez que se lleva a cabo buscando que resulte sorprendentemente nuevo, y que cada movimiento que hace el alumno sea distinto del anterior.

Para que la clase sea fluida y dinámica es indispensable cumplir con algunos requisitos. En primer lugar cumplir con el horario estipulado y seguir las indicaciones del maestro. Estos son los principios de la disciplina necesaria para conseguir resultados en el proceso de aprendizaje. Si se asumen estas reglas básicas, el alumno logra expresar su espontaneidad y creatividad, elementos que deben aparecer como parte de las sesiones de trabajo. También es importante señalar que dentro de la actividad del taller se establecen rutinas con ejercicios específicos, y cada uno de ellos debe realizarse a partir de normas muy claras. De estas rutinas se derivan otras que son variantes y consecuencia de las anteriores por lo que se realizan una sola vez en una sesión y no se vuelven a repetir más. Proceder de esta manera busca cumplir con una tarea específica que complementa el momento de la enseñanza de esa sesión. Estas particularidades nos indican que la forma de la enseñanza del maestro Aceves Navarro es una enseñanza viva que se adecua, se modifica y se flexibiliza de acuerdo con las necesidades de los alumnos y este aspecto es otro elemento fundamental de su sistema de enseñanza.

Así pues, las sesiones de trabajo son únicas, el maestro Aceves Navarro las dirige de tal manera que resultan una intensa experiencia vital, cuyo propósito es que la práctica de dibujar se convierte para el alumno en algo tan natural como respirar. Esto significa que, sin tener la clara conciencia de lo que está haciendo, el alumno experimente la práctica del dibujo como algo connatural a su propia existencia cotidiana. Por otra parte, se trata de crear un espacio donde el maestro no desempeña otro papel que el de guía que conduce cada acción y donde la disposición del alumno debe ser absoluta.

Así planteada la práctica del dibujar, como una vivencia que permite a cada alumno tener su propio ritmo de aprendizaje, los resultados de un proceso como éste no son valorados en términos mesurables, con criterios cuantitativos. Los resultados del aprendizaje se dan en forma paulatina de manera que se entra en un proceso en el que se va observando en el alumno

la modificación de sus formas de responder gráficamente a sus vivencias; esta nueva actitud es la que se evalúa como correcta. Recordemos que la finalidad de la práctica de dibujar no es obtener un “dibujo terminado”, listo para ser mostrado como un alarde de habilidad, como en los cursos convencionales, sino de enfrentar todas las posibles formas de encontrar respuestas gráficas a una experiencia y derivar a una de las probables posibilidades de hacerlo de forma totalmente individual. Para lograr este objetivo, los alumnos requieren en principio el gusto por la práctica, mucha paciencia y disciplina y también una fe inaudita en sí mismos.

## **1. El método**

Por método se entiende aquí el conjunto de reglas y ejercicios que se aplican para enseñar o aprender algo. Lo primero que hay que decir, entonces, es que el tiempo que requiere la etapa de aprendizaje de un estudiante para desarrollar la disciplina, es decir, para lograr la comprensión de lo que es la acción de dibujar, se logra trabajando en sesiones que van de 3 a 4 horas diarias, durante aproximadamente un año escolar, un poco más o un poco menos. Este período debe ser concebido como una introducción al aprendizaje, ya que está planteado como un entrenamiento necesario para que el estudiante acceda a la posibilidad de encaminar posteriormente la práctica a sus propias inquietudes. Esto se explica porque con este método no se enseña propiamente a dibujar, lo que implicaría dar a cada alumno una probable respuesta gráfica, como parte del trabajo. Como ya se he señalado, se trata de crear las condiciones necesarias para lograr la disposición y preparación elemental para dibujar y para que, en consecuencia, los participantes en el curso aprendan por sí mismos a crear esa forma gráfica individual, a definirla como parte de su estructura mental y de acuerdo con su sensibilidad e inteligencia.

El taller donde se lleva a cabo la práctica debe estar equipado de preferencia con restiradores o mesas lo suficientemente grandes como para extender una hoja tipo revolución o bond (70cm por 90cm) y colocar godetes para el agua, tintas, lápices, gises, crayolas y todo el material requerido. Debe contar también con una plataforma para el modelo que se coloca en

el centro del taller y en torno a ella se colocan los restiradores. El maestro se desplaza por todo el taller observando los dibujos de los estudiantes, corrigiendo y dando las indicaciones para la realización de cada ejercicio.

Una práctica de taller es un evento único, es participar en un ritual donde nuestra natural sensibilidad se hace presente a través de formas gráficas sorprendentes, es estar dentro de una dinámica de emociones producto de los ejercicios que uno a uno vamos realizando. Su rutina nos introduce al entrenamiento de nuestras capacidades sensoriales para desarrollar habilidades de observación, táctiles y expresivas por lo que cada ejercicio realizado posee características propias dirigidas a lograr un objetivo preciso.



Foto: Javier Anzures Torres, 1979

Dado que la finalidad de este trabajo es recuperar la intención general del curso y a que no busca describir en detalle cada ejercicio, únicamente me referiré a las características esenciales de los ejercicios básicos que se practican cotidianamente y que son indispensables para el proceso de aprendizaje durante todo el curso.

Una rutina de trabajo está compuesta por una variedad amplia de ejercicios en la cual siempre están incluidos los que son de orden básico. Estos van dirigidos en principio a desarrollar los tres principios fundamentales de nuestros sentidos: la observación, el sentido del tacto y la expresión.

El proceso del aprendizaje del dibujo exige una concentración absoluta, en consecuencia, el principio indispensable del aprendizaje es la atención. Esta capacidad es la que primero se busca desarrollar en el trabajo de taller por lo que es muy importante considerar los mecanismos para crear las circunstancias adecuadas para que el alumno comience a adquirirla. En los ejercicios ideados por el maestro Aceves Navarro está contemplado el desarrollo de la concentración por lo que las instrucciones de realización deben ser observadas en forma rigurosa. Así, por ejemplo, se requiere del silencio y abandonar la idea de corregir, comparar o emitir

cualquier juicio sobre si los resultados del dibujar son o no correctos. La concepción del curso se fundamenta en tres aspectos necesarios indispensables en el aprendizaje:

- a) Observación
- b) Tacto
- c) Expresión

Para una mejor comprensión de estos aspectos describiré sus conceptos en forma muy general. Es necesario aclarar que como inicio del aprendizaje es muy importante tener presente que los resultados en el papel son registros gráficos que portan cualidades inherentes al dibujante: a su sensibilidad, su expresividad y al orden mental propio de cada sujeto. Es en el inicio de las rutinas de trabajo donde se hacen evidentes estas características. En la realización de cada ejercicio el punto de arranque indispensable es la acción primaria como impulso inmediato y necesario, vía segura que nos conduce a los resultados anteriormente señalados.

## **1.1 Ejercicios de observación**

En el aprendizaje del dibujo confluyen todos nuestros sentidos. En lo referente a la capacidad de observar, se trata de aprender a ver. Para saber transcribir gráficamente lo que vemos es necesario saber observar bien. Sin duda todos podemos ver, pero un dibujante debe tener una observación lo suficientemente aguda como para registrar visualmente cada detalle de una forma gráfica y saber cómo es en su totalidad. Por esta razón, la observación es el punto de inicio en el aprendizaje y en el método del maestro Aceves Navarro se enfatiza a través de un ejercicio de contorno.

Es importante mencionar que en el curso está contemplada la participación del modelo humano. Éste resulta indispensable en la mayoría de las tareas debido a que el cuerpo ofrece un sin fin de posibilidades de estudio: es suficiente el mínimo movimiento del modelo para que se modifique la estructura del esqueleto y, en consecuencia, de los músculos, lo que nos permite obtener una nueva visión.

En el ejercicio de contorno se utiliza la línea para transcribir el borde o límite de la forma que observamos. Su finalidad es, en principio, agudizar nuestra percepción. Se realiza desplazando el lápiz lentamente sobre la superficie del papel para tratar de coordinar el movimiento de la mano con la observación que hacemos del borde de la forma, es decir, para lograr la coordinación entre la percepción y la mano.

Si en el pasado se usaba el modelo para lograr la idea gráfica de acuerdo con un canon ideal, ahora se utiliza como forma viva susceptible de ser abordada para múltiples fines. En el método del maestro Aceves, los ejercicios más adecuados son los que nos permiten tener un desarrollo agudo de la percepción visual. Se debe observar al modelo como forma viviente, sin preocuparse de si lo que se está transcribiendo es una mano, una pierna o la cabeza; es decir, no se debe pensar que lo que se dibuja es tal o cual parte del cuerpo, porque entonces los resultados serán dibujos estándar de partes del cuerpo. Si se procede de esta manera el alumno pensará que ya sabe lo que debe hacer y la observación quedará anulada porque será incapaz de transcribir gráficamente la forma de acuerdo con su propia sensibilidad, inteligencia y orden mental. Por esa razón sólo debemos concentrarnos en el borde que vemos y dejar que nuestra mano registre vivamente con una línea nuestra experiencia visual. Para este ejercicio se requiere de un tiempo determinado, se debe hacer con la convicción plena de sólo seguir el borde de la forma, sin prestar atención del total del modelo.



Foto: Javier Anzures Torres, 1979

Este ejercicio busca el registro de una visión parcial, de manera que la observación es fragmentaria; no busca un alarde de habilidad como sería dibujar el modelo con una sola línea. Se trata solo de ver con atención la parte elegida y coordinar nuestro movimiento de la mano que registra todas las regularidades o irregularidades del borde de la forma. No de-

bemos perder de vista esta idea. Todo esquema de comparación entre las partes resultantes no es procedente ya que no se intenta la realización de un “dibujo” sino que la finalidad es llevar a cabo un estudio de observación y registro de una forma viva.

Al ejercicio se le asigna un tiempo determinado, el suficiente para que resulte provechoso, no se trata de terminar rápido, sino de aprovechar cada minuto en observar con detenimiento. Para lograr este propósito, se lleva a cabo esta experiencia sin ver el papel, tal y como sucede en casi todos los ejercicios que conforman el proceso, por la sencilla razón de que cuando el dibujo se hace mirando el papel, siempre buscamos la comparación entre el modelo que vemos y el dibujo que hacemos, así como también darle una proporción, por lo que, cuando esto sucede, nos resulta inevitable buscar una representación convencional. Por eso es conveniente no ver el papel, pues al no tener preocupaciones como las de la correspondencia de las partes y de la proporción, nuestra atención se concentra en la realización del ejercicio. Si respetamos las indicaciones del maestro el beneficio pronto se manifestará.

Después de un breve tiempo realizando estos ejercicios se nota un cambio en los resultados debido a que el sentido de la observación se agudiza rápidamente. Respecto a nuestro movimiento, aprendemos a ver con más rapidez que a capturar un registro preciso con nuestra mano, razón por la cual muchos ejercicios son repetitivos y siempre deben ser realizados bajo los principios establecidos por el maestro. Como he anotado con anterioridad, a partir de estos principios se derivan una serie de otros ejercicios tales como los de contornos cruzados, con la mano izquierda, contornos en relieve, de volumen, alrededor del volumen y otros más.

## **1.2 Ejercicios de tacto o volumen**

En estos ejercicios se trata de concebir la forma humana como forma real en el sentido de recrear una observación que permita plasmar en el papel las cualidades de algo sólido. Las formas plasmadas en el dibujo son los resultados de una experiencia que palpa efectivamente la forma a estudiar; que nos muestra su textura, temperatura, peso, consistencia;



Lápiz conté y gis de color sobre papel bond, 70 x 95 cm. 1979



Grafito sobre papel bond, 70 x 95 cm. 1979

que nos habla de cualidades como lo blando, lo duro, la suavidad, es decir, cualidades que podemos tocar, sentir y que informan sobre sus características: si son, por ejemplo, rugosas o lisas... Todo esto sucede a partir de la experiencia de observar, o mejor, de la convicción de que efectivamente lo que vemos está siendo realmente tocado por nosotros a través del dibujo. Tal como lo he explicado, se trata de concebir el volumen de la forma con independencia de las ideas de luz y sombra, es decir, sin tomar en cuenta el parámetro tradicional de representar con claridad la parte más iluminada de la forma.

Estos ejercicios conciben la forma del modelo en su corporeidad, es decir, como volumen, tal y como es en la realidad. Así pues, dibujamos con la sensación de peso, de corporeidad y de solidez, por esa razón los denominamos ejercicios de tacto.

En el ejercicio de contorno se dibuja el límite de la forma, y partimos de la observación para su registro. La punta del lápiz se desplaza como si realmente estuviese tocando el borde del modelo. Aquí se trata de hacer un registro de lo que tocamos con el dedo, de la forma en la que sentimos su regularidad o los accidentes. El recorrido lento y minucioso que llevamos a cabo transcribe lo que observamos. En el caso de los ejercicios de volumen, tenemos en principio la certeza de que es nuestra mano la que actúa en un movimiento continuo y con un material dúctil registra sobre el papel las formas con sus regularidades e irregularidades. Según sea la parte del modelo que estemos dibujando, podemos transcribir la sensación de volumen, también la de peso y dar la idea de solidez en la representación gráfica. Bajo estos parámetros debemos construir las formas como si fuésemos escultores y modeláramos con materiales maleables como el barro o la plastilina. Dibujar con esta concepción es transcribir a través de nuestra gráfica una idea veraz acerca de lo que tocamos con nuestra mirada.

El método del maestro Aceves Navarro comprende una serie de ejercicios destinados a comprender y desarrollar esta actitud. Como ejemplo puedo mencionar el de volumen, el de relieve, el de contorno sobre los volúmenes, o el que se realiza dando forma primero a la figura del modelo con volúmenes, pero utilizando un material dúctil como la plastilina. En este

ejercicio primero se modelan los volúmenes principales de la figura para después transcribir gráficamente y de memoria la sensación de volumen que se logra con lo que hemos previamente modelado con la plastilina.

Todos estos ejercicios se realizan bajo los parámetros ya explicados, lo conveniente es utilizar papel grande y un material dúctil, como el gis o el crayón de cera. Estos ejercicios se hacen también sin ver el papel y, como en todos, el resultado en el papel sólo es una parte de la experiencia que tiene lugar al dibujar. Los ejercicios se hacen con movimientos continuos construyendo la forma a base de repetir una y otra vez nuestro movimiento centrado en la observación de la parte del modelo que hemos seleccionado para dibujar. Lo que obtenemos en el papel es un amasijo de líneas sin aparente relación con la forma de donde se partió de manera que el resultado final rara vez tiene relación mimética con ella. En un ejercicio bien realizado sólo se configuran formas volumétricas estructuradas como partes sólidas del fragmento seleccionado del modelo.

### **1.3 Ejercicios de expresión**

Todas las tareas dirigidas al desarrollo de la expresión en el aprendizaje del dibujo son fundamentales ya que sin ellas los resultados serían vacuos y artificiales. La expresión es la evidencia clara de nuestra sensibilidad, además de que es portadora también de significados personales. Por esta razón se pide al alumno que haga estos ejercicios de manera franca y directa. Se trata de que se suspenda, en la medida de lo posible, el pensamiento, ya que el pensamiento obstruye y limita nuestra expresión; se trata de evadir las normas del intelecto. Por el contrario, aquí lo que se busca es el impulso del gesto, entendido éste como la respuesta del reflejo del cuerpo a un estímulo visual. Lo que se traza en el papel es dictado por las sensaciones; nuestra mano está desconectada de toda norma por lo que el resultado gráfico es un conjunto de garabatos vivos, signos llenos de una energía vital sin relación alguna con lo que es un dibujo en el sentido tradicional del término. En consecuencia, no se busca un efecto estético; la expresión se da con naturalidad como el agua que fluye en un río caudaloso sin tener conciencia de su propia fuerza. El acto de dibujar

se convierte así en impulso cuya finalidad no es otra que expresar la sensación de lo que vemos.

La expresión en su estado inmediato se encuentra en los niños pequeños que todavía no van a la escuela y en los hombres “primitivos” cuya cultura es distinta de la nuestra. A ellos se asemeja la expresión gráfica de los adultos que se han librado de las influencias escolares que recibieron en su infancia. En los resultados de los ejercicios de expresión se aprecia un amasijo de formas y líneas o garabatos; son un conjunto de respuestas que no parten de parámetros preestablecidos y en ellos se hace patente que se ha partido de una actitud natural que no ha sido desviada hacia fines diferentes de la expresión misma. El flujo libre de la expresividad desarrolla el potencial creativo de cada individuo: la imaginación aflora y se manifiesta como parte de la evidencia de nuestras naturales capacidades. Basta poner un lápiz en las manos del estudiante para que surja de él la fuerza psíquica que dará lugar a un lenguaje cargado de significados. Esta capacidad gráfica inexplorada es adecuada para el descubrimiento de sensaciones que convertimos en acciones gráficas sorprendentes donde la mano no domesticada se posa directamente sobre el papel creando un mundo que responde, en cada caso, a las preguntas insólitas con las que interrogamos lo que vemos. Así pues, el gesto gráfico no está aquí marcado por las perniciosas normas y hábitos que se imponen en las escuelas que intentan enseñar a dibujar y que, no obstante, solamente conducen al estudiante a la esterilidad expresiva y, por consiguiente, a una creatividad inhibida.

Las prácticas de estos ejercicios también se realizan siguiendo las normas que establece el profesor. Las indicaciones son claras y sencillas: iniciar la actividad con el entusiasmo de llevar a cabo una práctica franca, directa y sin prejuicios de ninguna clase. Se trata de que en cada ejercicio exista gran espontaneidad como parte del espíritu de la clase. Hay ejercicios que se hacen con mucha frecuencia y reúnen varias características: espontaneidad, inmediatez e impulso primigenio. Todas ellas son necesarias para lograr el cometido de la expresión. Se les denomina apuntes rápidos y apuntes de gesto o de impulso vital y son de gran utilidad para conseguir espontaneidad y expresión. Se realizan teniendo como premisa una respuesta gráfica inmediata y el resultado es la transcripción inme-



Gis de color, conté sobre papel marquilla, 50 x 65 cm. 1979

diata de la sensación–impulso que nos provoca la observación de una determinada pose del modelo.

Se realiza esta serie de ejercicios con materiales que permitan mucha fluidez en el movimiento. El uso del papel de formato grande es de gran utilidad ya que la anotación es rapidísima y las poses pueden durar un minuto o menos. También exigen que la persona que está ante nuestros ojos no deje de moverse, con lo que nos contagia del dinamismo de sus rítmicos movimientos. Esto nos obliga a atender a los cambios bruscos que efectúa en cuestión de segundos. En ese tiempo se pueden hacer varios intentos que logren reproducir la sensación que nos provoca el mirar el modelo en movimiento continuo.

Los apuntes rápidos consisten en capturar la figura en su totalidad, en ubicar, en la medida de lo posible, el tamaño, la posición y el movimiento del cuerpo humano. No es posible capturar detalles como los ojos o la posición de los dedos de una mano, se trata de plasmar generalidades y, en algunos casos, lo importante es lograr ese apunte inicial que posteriormente es completado de memoria.

En los apuntes de gesto se trata de capturar el impulso vital de la pose en la que, en el momento, se encuentra el modelo. No se trata de registrar de forma esquemática ni de hacer apuntes rápidos. Para este ejercicio se requiere que el modelo se mueva continuamente y no adopte poses fijas; más que una anotación es una respuesta gráfica impulsiva a una experiencia que exige rapidez como reflejo instantáneo. En éste, al igual que en los demás ejercicios, no hay respuestas preestablecidas. La instrucción no considera una forma específica de lograr esas respuestas gráficas, pues cada alumno las logra dentro de sus propias posibilidades ya que justamente lo que se persigue es que cada uno genere su propia grafía de acuerdo con su sensibilidad e inteligencia.

Para la realización de este ejercicio los materiales adecuados son gises, tinta y un pincel ancho, grafito 6b, entre otros. El tamaño del papel debe ser grande. En este caso los resultados parecen también ser sólo garabatos sin orden ni concierto, ya que debido a que el modelo va cambiando



Lápiz conté y gis de color sobre papel bond, 70 x 95 cm. 1979

rápidamente sus posturas, las líneas que registran el movimiento se van sobreponiendo unas a otras hasta que al final de la sesión de trabajo tenemos una masa informe de líneas y manchas. Estos ejercicios permiten al alumno conseguir una expresión directa que refleja sus esquemas internos en correspondencia con su personal sensibilidad.

Resumiendo lo hasta aquí revisado podemos decir que en los ejercicios de expresión se busca lograr el impulso gráfico que se efectúa a partir de las sensaciones y emociones como respuesta a la observación de un modelo. En ellos se dibuja en directo sin más pretensión que capturar la vivencia momentánea a través de un movimiento gráfico inmediato.

Estas rutinas de ejercicios son el camino a recorrer para que nuestros movimientos sean espontáneos y expresivos y logren poner al descubierto nuestras capacidades innatas. Es decir, nos permiten practicar el dibujo como una extensión de nuestros sentidos y más propiamente de nuestras manos.

El trabajo continuo en los diferentes tipos de ejercicios, cada uno de ellos con un objetivo específico, tiene como finalidad general hacer de cada práctica una experiencia vital y una forma de aprendizaje permanente y único, donde la disciplina es la vía que nos llevará posteriormente a reconocer los patrones interiores que se generan a partir de una práctica metódica e intensa y darán origen a las formas gráficas expresivas individuales. Éste es el objetivo último del curso, por lo que, si es bien comprendido, se habrán entendido las premisas y los objetivos de la enseñanza del dibujo del maestro Aceves Navarro.

Para realizar los ejercicios descritos es conveniente contar con un modelo humano ya que su versatilidad en cuanto a movimiento y formas resulta indispensable en la actividad del taller. Con sus propias características, el peso y su ubicación en el espacio, el contorno de las formas, el volumen y el movimiento, los modelos humanos nos ofrecen una riqueza extraordinaria en cuanto a diversidad de opciones de acuerdo con las posiciones adoptadas, además de que cada modelo posee una personalidad que es determinante en la dinámica de la clase. Como es bien sabido, la forma humana nos ofrece posibilidades infinitas de representación por lo que dependerá de cada individuo lograr su personal versión.

La acción de dibujar se da en el espacio específico de la superficie del papel, espacio imaginario donde sucede toda la acción que efectuamos al transcribir gráficamente lo que observamos. En ese espacio transcurren las acciones que dan vida a las líneas, formas y texturas que constituyen vívidas representaciones gráficas que pueden ser planas o volumétricas, dependiendo de sí se concibe la superficie del papel como una superficie o como un espacio donde uno se puede mover a lo largo, ancho y profundo. Los ejercicios que se practican bajo la concepción de la tridimensionalidad se realizan desplazando nuestro movimiento en la relación forma–espacio; en los de observación, como el de contorno sin ver el papel, nuestro lápiz se desplaza tocando el borde de la forma; en los de volumen imaginamos que tocamos con la palma de nuestra mano las formas volumétricas, y en los ejercicios rápidos de garabato nuestra acción corporal es impulsiva, registra y envuelve el total de la forma del modelo ya que dibujamos lo que vemos y lo que percibimos siguiendo el movimiento del modelo como una totalidad.

## **2. Desarrollo del curso**

Hasta aquí he dado una explicación muy general de parte del proceso seguido por el maestro Aceves Navarro en su enseñanza del dibujo, también he reseñado los principales ejercicios y su utilidad y he anotado algunos de los conceptos principales que le dan sustento. Aun a riesgo de repetirme explicaré en este apartado el desarrollo de las dinámicas del taller para aportar nuevos elementos que permitan la explicación de las ideas que sustentan el curso.

El curso consta de dos semestres, tiempo suficiente para establecer la disciplina adecuada y lograr una comprensión de la dinámica de trabajo del taller. Dentro del curso la rutina de ejercicios varía de acuerdo con el proceso de la enseñanza. Alguna vez se dará énfasis al volumen, otras al gesto, esto depende de la necesidad del grupo de estudiantes, es decir, depende de si el profesor considera que los participantes deben entender un nuevo ejercicio o desarrollarlo enfatizando algún aspecto del mismo. Las rutinas varían pero, como he señalado anteriormente, hay ejercicios

básicos que son permanentes y cuyo propósito no varía. El curso contempla aspectos y características generales que siempre están presentes en la ejecución de los ejercicios descritos. Estos conllevan, además del propósito ya explicado, aspectos de orden general que son parte sustancial de las rutinas de trabajo de cada sesión. Este hecho es sumamente importante ya que engloba el desarrollo de capacidades como la sensibilidad y actividades cognitivas como la memorización o el análisis para el desarrollo del aprendizaje del alumno. Estas actividades desarrollan cualidades que no se destacan por sí mismas, sino que son parte implícita del quehacer cotidiano en el taller y que pueden dividirse en:

- a) Sensibilidad
- b) Expresividad
- c) Creatividad
- d) Memoria
- e) Procedimientos técnicos
- f) Análisis histórico formal

## 2.1 Sensibilidad

Un requisito indispensable para el aprendizaje es poner atención a la actividad que se está desarrollando. Todos los ejercicios mencionados van encaminados, en un primer momento, a considerar la concentración como parte de una actitud necesaria para lograr un estado mental que facilite la tarea del aprendizaje, ya que sin ella no existen las condiciones para llevar a cabo las tareas y lograr sus propósitos.

La concentración es fundamental para el aprendizaje ya que sobre la serie de ejercicios a realizar recae la responsabilidad de generar el vocabulario gráfico personal. Para lograr tal objetivo se requiere de la disposición necesaria que le permita al alumno una concentra-



Foto: Javier Anzués Torres, 1979

ción que le dé libre acceso a la diversidad de posibilidades gráficas que es capaz de generar, a la vez que constituye la vía para superar la serie de movimientos mecanizados que ha adquirido como parte de la cultura. La práctica va encaminada a ejercitar su capacidad de respuesta: lo que se pretende es un registro lo más amplio posible, un muestrario que sea lo suficientemente claro y que delate distintos estados de ánimo por los que transita el dibujante en cada tarea. Para lograr ese muestrario es indispensable que cada ejercicio se haga como si nunca se hubiera hecho, como si se hiciera por primera vez. Esto posibilita una actitud caracterizada



Foto: Javier Anzares Torres, 1979

por la disposición a encarar problemas ya conocidos cada vez de manera novedosa: aun cuando el día anterior le hayamos dado una respuesta satisfactoria hay que encontrar en cada clase una nueva posibilidad gráfica; si es el mismo ejercicio, cada día se obtendrá un dibujo distinto, lo que permite que el alumno tenga la posibilidad de observar el cambio continuo y cotidiano de sus sensaciones. Los ejercicios que se establecen para este fin predisponen al alumno a ejercitar su espontaneidad y expresividad, principalmente, aunque en forma tácita también implican el ejercicio de su imaginación y creatividad.

Conocemos el mundo a través de las sensaciones. Como primera respuesta a un estímulo que viene del exterior la sensación es un acontecimiento interno; las percepciones interpretan los significados que proporcionan nuestros sentidos que, elaboradas en el cerebro, nos proporcionan parte de la información que nos permite movernos en la realidad. Las sensaciones son los medios que utilizamos para entender el mundo.

La sensación es una respuesta inmediata, previa al conocimiento, es respuesta instintiva donde el pensamiento aún no aparece. Por esta razón se le da una importancia fundamental a lo largo del curso. A manera de ejemplo describiré un ejercicio: se hace tomando como referencia el mode-

lo humano, se le denomina “el círculo de las sensaciones” y su finalidad es transcribir de manera gráfica la sensación que vivimos al tocar imaginariamente una forma con las manos y el ir percibiendo la textura de la piel, el área de la parte que recorremos, su temperatura, si es tersa, suave o dura.

Este ejercicio requiere utilizar una variedad amplia de materiales: lápiz, crayón, gis, tinta o el que se seleccione. Se realiza a partir de la sensación experimentada por lo que se tiene que hacer con la firme convicción de que la experiencia está sucediendo realmente. Se inicia con la mano que habitualmente usamos, pero conforme lo vamos realizando podemos cambiar y utilizar la mano contraria o también utilizar las dos manos. En la acción estamos recorriendo efectivamente una parte de la anatomía del modelo; el ejercicio se hace sin ver el papel en el que se ha trazado un círculo del tamaño de una hoja de aproximadamente 70 cm de alto por 90 cm de largo siendo ésta la única referencia del mundo de lo concreto (siempre hay que usar papel grande para que nuestra atención no se distraiga en el cuidado de no salirnos del mismo) y a partir de ahí la mano se desplaza libremente por toda la superficie. Las sensaciones pueden ser intensas, fuertes, débiles, brillantes, oscuras, grandes o pequeñas, así que se describen parte por parte de acuerdo a la sección anatómica del modelo que se esté observando. Se puede hacer un registro de arriba hacia abajo o de abajo hacia arriba, o por donde se quiera empezar, ya sea siguiendo un orden o sólo seleccionando la parte del modelo que nos parezca más interesante.

Este mismo ejercicio se puede hacer de memoria, recordando lo que ya dibujamos, repitiendo la misma experiencia, pero en esta ocasión cerrando los ojos. Se puede hacer también en la sesión de trabajo del día siguiente.

En estos ejercicios de sensibilización se le da una particular atención al uso de la mano izquierda ya que su utilización nos ayuda a recuperar espontaneidad. Cabe aclarar que no se trata de enseñar a esa mano a dibujar como lo hacemos con la derecha, sino que se trata de que registre sus movimientos cotidianos sin esfuerzo y como naturalmente le es dado. Esta práctica nos lleva a romper con movimientos aprendidos y que, debido a la costumbre, repetimos cada vez que dibujamos.

## 2.2 Expresividad

Precisamente uno de los objetivos a alcanzar en el proceso de aprendizaje es el de romper con los hábitos aprendidos. Ésta es una tarea difícil si consideramos que nuestros hábitos son adquiridos a través de un largo proceso a través de los años y no nos es posible modificarlos en un tiempo breve. No obstante, su modificación u abandono es la condición necesaria para ser capaces de generar respuestas gráficas individuales. Existe una estrategia que nos permite trabajar a favor de nuestro objetivo: consiste en una serie de ejercicios que guardan relación directa con la rapidez en su ejecución. Son los llamados apuntes rápidos que se realizan con un modelo vivo. Buscan, en primera instancia, que dibujemos el modelo en la forma más inmediata posible en un mínimo de tiempo. En estos ejercicios el modelo comienza cambiando de pose cada tres minutos, luego el tiempo va decreciendo; se establecen rutinas de 30 o 20 cambios o también se puede hacer en rutinas de 10 minutos de cambios sucesivos, a partir de una primera sesión. En la siguiente, el tiempo decrece hasta lograr que el modelo ya no esté estático en cada pose y realice un parsimonioso movimiento continuo.

Hay un ejercicio donde se toma con las dos manos el lápiz, crayón, gis o el material que agrade al alumno y se dibuja con el movimiento del cuerpo. También se puede dibujar de una forma distinta de como lo hacemos cotidianamente. Igualmente se puede hacer con una brocha lo suficientemente ancha para que el registro se encime y se confunda y el resultado sea totalmente abstracto. Los materiales utilizados son un papel grande y un material dúctil, también se puede ir cambiando de material en cada rutina, pero se debe utilizar una sola hoja de papel. Lo que se plasma en el papel más que “dibujos” son acciones gráficas que se sobreponen una tras otra hasta dar por finalizado el ejercicio.

En este tipo de ejercicios se pide al estudiante que no trate de copiar el modelo, sino que busque transmitir la emoción que le causa verlo; se le pide una reacción a esta experiencia y el resultado debe ser una serie de líneas que expresen una emoción, no la representación del modelo a manera de croquis. Se busca así que los estudiantes den expresividad a cada movimiento que realicen, que hagan significativas todas aquellas acciones que

realizan sobre la superficie del papel. El ejercicio se hace sin ver el papel para evitar comparar entre lo que se ve y lo que se hace, por lo que el resultado no es más que el testimonio de una experiencia vital única.

## 2.3 Creatividad

El desarrollo de la creatividad es parte central del curso, y se refiere a nuestras capacidades de invención. La creatividad está presente desde el principio en todos sus ejercicios como premisa básica y como parte de las rutinas diarias de trabajo ya que sin ella sería imposible un aprendizaje como el que se propone el maestro Gilberto Aceves Navarro para sus alumnos. Dado que las rutinas de trabajo se repiten, cada ejercicio pone constantemente a prueba nuestras capacidades inventivas. Lo importante de esta parte del curso, que se basa en la repetición, es precisamente que cada ejercicio es el mismo y a la vez es diferente, depende de cada uno de nosotros si resulta tedioso.

Además en el curso se incluyen una serie de ejercicios específicos orientados a estimular y desarrollar la creatividad. Normalmente se derivan de algún otro ejercicio. Así por ejemplo, con los resultados de dibujos hechos con anterioridad se puede organizar un collage. De esta forma se encuentran usos para las marañas de manchas y líneas hechas en las sesiones de trabajo anteriores. También se puede recortar para hacer figuras siguiendo las sugerencias de las líneas previas para configurar una forma reconocible; asimismo se pueden ilustrar historias absurdas que el mismo alumno inventa. Otra opción es realizar una serie de ejercicios como por ejemplo, si se cuenta con un modelo desnudo, dibujarlo con vestimentas exóticas. Se podrían enumerar un sin fin de ejercicios que fuera de la dinámica de trabajo parecerían elementales o bien, muy rebuscados, pero que al realizarse en el taller y de acuerdo con la situación y el momento de cada grupo de alumnos buscan estimular la versatilidad de su expresión gráfica. Cabe aclarar que la mayoría de ellos no se vuelven a repetir. Esta es la razón por la que este texto no pretende ser un manual, si estableciera con precisión las rutinas y las descripciones de muchos ejercicios, la idea del curso del maestro Aceves Navarro se perdería y sólo quedaría un compendio de

ejercicios sin más. Dado que su curso es un ejemplo de creatividad es difícil lograr una reseña completa de su forma de enseñanza. Por lo tanto me resulta más difícil describir esta parte, donde la creatividad es el centro de atención, porque la creatividad se aborda de muchas maneras y los ejercicios se crean de acuerdo con la situación que presenta cada grupo.

## **2.4 Memoria**

La memoria es el gran almacén de donde obtenemos la información que nos guía en nuestras relaciones con el mundo; es la facultad que nos permite evocar y recrear situaciones significativas del pasado lejano o inmediato y traerlas al presente. Recurrimos a la memoria en todos los momentos de nuestra vida; cada hecho que recordamos nos lleva a otro creando asociaciones que son portadoras de sensaciones y de una sucesión de particularidades que conforman el recuerdo. Pero la memoria no es solamente un almacén, es la capacidad de crear y recrear los significados del mundo. La memoria nos permite desplazarnos por el mundo dando significado a todo lo que nos rodea, sin ella no seríamos lo que somos como seres humanos. La memoria nos conforma como individuos de acuerdo a lo que hemos vivido y nos permite crear un puente entre el pasado y lo que nos toca vivir en el presente y de alguna manera nos hace vislumbrar el futuro.

En relación con el dibujo, la memoria es parte fundamental de la creatividad ya que recurrimos a ella para tener a la mano una serie de informaciones que nos son útiles para recrearlas en imágenes significativas de acuerdo con los objetivos y metas que persigamos en el momento. Estimular la memoria a través de los ejercicios repetitivos nos ayuda a reafirmar el conocimiento que vamos adquiriendo; su finalidad es entender y aprender sin caer en una práctica monótona –ya resuelta de antemano–. Estimular la capacidad de memoria es hacer descubrimientos constantes.

Algunos ejercicios diseñados para estimular nuestra memoria son los que se realizan con la presencia del modelo, como los de volumen, contorno, relieve y otros más. Enseguida describiré algunos ejercicios en este



Gis de color y grafito sobre papel bond, 70 x 94 cm. 1979



Gis de color, 57 x 87 cm. 1979

sentido. Uno de ellos es el que se lleva a cabo con el modelo presente. El modelo nos muestra una serie de poses y nosotros lo observamos sin dibujarlo. El ejercicio se puede iniciar con tres poses distintas, una vez terminada esta primera etapa de observación procedemos a dibujarlas, pero ya sin tener al modelo presente; es decir, tratamos de reproducir las tres poses de memoria. A éstas se puede agregar el número de poses necesarias para llegar a diez, no precisamente para que los alumnos puedan reproducirlas todas en secuencia, tampoco para recordarlas todas con exactitud, sino para inventar las que no recordemos tratando de recrear en la imaginación alguna que hayamos dibujado en otra sesión.

Este ejercicio se repite posteriormente bajo los mismos principios, pero con la variante de que se hace cerrando los ojos. Esto permite al alumno revivir la experiencia de estar ante el modelo. Bajo este mismo criterio también se les pide a los alumnos que dibujen escenas de lo que recuerden del pasado lejano o inmediato o que dibujen extrayendo de su memoria las imágenes que libremente fluyan. Otro ejercicio consiste en solicitarles que hagan combinaciones absurdas de formas reconocibles o que escriban historias que después sean ilustradas.

Se pueden enumerar también otros ejercicios como hacer autorretratos sin mirarse en un espejo o dibujar de memoria sin tener presente a una persona u objeto que presumiblemente conocemos. También se pueden crear las formas gráficas sugeridas por la lectura de un poema o ilustrar el recuerdo de la lectura de un cuento o una novela. Asimismo, tomando como punto de referencia la música, se pueden evocar el ritmo y los colores. Estos ejemplos no son necesariamente parte de una rutina, sino que se van creando de acuerdo con la dinámica del grupo, y muchos de ellos se aplican solamente en una ocasión.

Los ejercicios de memoria son constantes en el curso ya que tienen la finalidad de romper los esquemas de movimiento que la misma memoria crea cuando no se renueva con imágenes recientes, razón suficiente para considerarlos como parte importante en el aprendizaje.

## **2.5 Procedimientos técnicos y uso de materiales**

Las sesiones de trabajo tienen una duración promedio de 4 horas sin receso. Sólo el modelo toma descansos de 10 minutos cada hora. En estos recesos, se realizan ejercicios de memoria o que tienen que ver con la imaginación. La dinámica de la clase es un conjunto de actividades donde los ejercicios anteriormente descritos son realizados de acuerdo con las necesidades que el maestro detecta en el grupo de alumnos. En algunos casos se hace énfasis en el desarrollo de la observación, en otros en el del tacto, en otros en la memoria.

Durante las sesiones del taller se da la atención necesaria al conocimiento de los materiales y las herramientas. Para cada tarea se solicita la herramienta y el material idóneo. Hay ejercicios donde los materiales no son determinantes para los resultados buscados por lo que se pide al alumno que use todos los que tenga a la mano; a veces se le solicita que utilice los que no son propios de la disciplina, también que los trabaje en forma no común, así por ejemplo, si es un lápiz se le invita a tomarlo como si fuera una brocha o tal vez un martillo. Los materiales se exploran en sus propiedades naturales y la práctica no se dirige a una determinada manera de utilizarlos debido a que se busca que el alumno encuentre afinidad con algunos de ellos y lo explore de acuerdo a sus intereses. Bajo este criterio el alumno se identifica personalmente con algunos materiales y herramientas. Éstos son utilizados con arreglo a un propósito determinado en su uso cotidiano y personal, es decir, se logra que los procesos técnicos se adecuen a los propósitos perseguidos por los alumnos y el maestro.

## **2.6 Análisis histórico formal**

De acuerdo con el desarrollo del trabajo del taller y conforme se logran resultados suficientes que requieren un entendimiento más completo de la práctica del dibujo, el maestro Aceves Navarro se encarga de explicar la obra de grandes artistas. Con ayuda de materiales gráficos (principalmente libros), explica el sentido de los dibujos de artistas previamente seleccionados por él; la época en que fueron realizados y los valores artísticos



Grafito sobre papel bond, 70 x 95 cm. 1979

predominantes de ese tiempo. Así se analizan sus cualidades formales, técnicas y los materiales que se utilizaron, y la idea central del artista en cuanto al dibujo y su conceptualización del mismo. Estas explicaciones permiten a los estudiantes comprender el sentido de los ejercicios que ellos han venido realizando, así como darles una aplicación posible. Estas explicaciones permiten comprender que cada época tiene sus propios valores estéticos y sociales de manera que en alguna etapa de la historia se valora la habilidad del artista, en otras la expresión, y en otros la claridad de una idea. El dibujo se presenta, así, como un lenguaje presente a lo largo de la historia de la humanidad y en todas las culturas y como la herramienta más adecuada para ejemplificar o aclarar un proceso creativo.

El curso se imparte a partir de estos enfoques básicos del maestro Aceves Navarro. Estos son los ejes sobre los cuales gira toda la actividad del taller. En un principio los resultados son similares en la mayoría de los alumnos debido a que las normas de los ejercicios son iguales a para todos, pero, a pesar de esto, cada alumno se diferencia en su expresión gráfica. Conforme avanza el proceso, las instrucciones se personalizan de acuerdo

con las cualidades naturales que el maestro ha observado en cada alumno. Hay que enfatizar que el trabajo requiere de una concentración absoluta y tener bien claras las reglas básicas bajo las cuales se van a efectuar las tareas de la sesión. Dado que los resultados pueden variar según el tipo de herramientas y materiales utilizados, se tiene la libertad para probar formas distintas de efectuar el trabajo. No obstante, el método es inflexible en las normas establecidas para la realización de cada ejercicio, pues éstas se mantienen como principio invariable durante el curso, lo que varía es sólo la manera de realizarlo de acuerdo con las herramientas y materiales que se utilicen.



Gis de color sobre papel bond, 70 x 95 cm. 1979

Una vez entendidas perfectamente las reglas a seguir, la enseñanza es un sistema abierto que nos invita a desarrollar nuestras aptitudes naturales con una facilidad mayor o menor dependiendo de cada individuo y dependiendo también de los resultados que cada uno se proponga alcanzar. Dicho en otras palabras, el método es efectivo en la medida de responsabilidad de quien lo practica.

Participar de esta experiencia trae como consecuencia, según las palabras del maestro Aceves Navarro, una manera de generar y evidenciar “tus propios patrones gráficos internos”. Dibujar es entonces y de acuerdo con su concepción, definir una forma de dibujo, generar y reconocer la forma en que yo puedo dibujar, utilizando mis virtudes y limitaciones, identificándome con mi propia sensibilidad, destreza y creatividad. La práctica por sí misma no es una garantía de “aprender a dibujar” en el sentido convencional de un saber que se domina y resulta suficiente. Según la concepción del maestro Aceves, no se aprende a dibujar si no se entra a un proceso de aprendizaje permanente, en un proceso de acciones ilimitadas que nos conducen cada vez a experiencias nuevas como una aventura interminable y donde las rutinas de trabajo son los caminos que nos introducen en la posibilidad de encontrar nuestro propio lenguaje gráfico que, de acuerdo con este espíritu, ha de renovarse constantemente. El dibujo es así una actividad que, si se vive realmente, será permanente y de por vida; una actividad que siempre nos ayudará a inventar nuevas soluciones a nuestro trabajo creativo.



Gis de color, 57 x 87 cm. 1979

### 3. Etapas del proceso de aprendizaje

Para tener una idea completa del sistema de enseñanza del maestro Gilberto Aceves Navarro hace falta completar eso que he llamado estructura invisible, pero también las fases sucesivas del proceso que ordena su enseñanza. En el primer apartado de este capítulo traté de explicar lo que se refiere a la observación, el tacto o volumen y el gesto o expresión. Asimismo intenté dar una explicación de lo referente a la sensibilidad, la expresividad, la creatividad, la memorización, los procedimientos técnicos y de análisis histórico formal. Falta por describir la parte del proceso de enseñanza por la cual pasa todo estudiante como parte de su desarrollo individual. Ser parte de un grupo cuya finalidad es aprender a dibujar es realizar una larga travesía donde se viven una serie de experiencias, sin percibir, por ser tan eficaz su aplicación, que se encuentran estructuradas en supuestos sólidos.

El maestro Gilberto Aceves Navarro ha construido este sistema a través de años de práctica, producto de su formación y de los conocimientos adquiridos como artista, estudioso y ávido lector, pero ha sido sobre todo debido a su constancia en el noble arte del dibujo, cuya clave es la disciplina (término cuya sola mención logra decepcionar a muchos aspirantes a dibujantes). El objetivo de la disciplina es fomentar la libertad expresiva para que, una vez lograda, nos conduzca a los amplios territorios de la creatividad y del conocimiento. Vista así, la disciplina es parte central del curso y a partir de ella un estudiante recorre varias etapas necesarias para su formación en el taller.

- a) Disposición y sensibilización
- b) Comprensión y asimilación
- c) Estructuración
- d) Definición

Cada uno de estos puntos es una etapa del proceso total del aprendizaje del dibujo, a su vez contiene particularidades específicas para su propio desarrollo. Las etapas son sucesivas en cuanto forman parte de un proceso general de aprendizaje, lo que no implica que una vez que los alumnos



Gis de color sobre papel bond, 70 x 95 cm. 1979



Plumilla y tinta sobre papel bond, 50 x 65 cm. 1979

hayan pasado por todas ellas ya sepan dibujar. Sólo hay que considerar que el sistema que utiliza el maestro nos encamina a crear nuestro lenguaje gráfico y que la práctica es una actividad continua que utilizamos como medio para enriquecer una vivencia que nos permita acercarnos a nuestra sensibilidad, inteligencia y expresividad para, por esa vía, lograr reflejar y hacer evidente nuestra individualidad.

### **3.1 Disposición y sensibilización**

Para un eficaz aprendizaje se requieren, entonces, de ciertas condiciones que hagan de la práctica del dibujo una experiencia total. Es requisito indispensable un taller amplio y bien iluminado, pues es el lugar donde se va a desarrollar toda una serie de experiencias vitales tanto para quien enseña como para quien aprende. Otro aspecto muy importante para lograr una dinámica versátil es tener los materiales adecuados que se utilizan en las rutinas de trabajo, ya que estos son indispensables en determinados ejercicios para lograr una práctica fructífera.

Todos estos elementos resultan parte importante en el proceso del aprendizaje, sin embargo, nada es tan necesario como la disposición psíquica del alumno que debe caracterizarse por un actitud de apertura para poner en marcha todos sus sentidos y capacidades. La práctica se encamina hacia un entrenamiento de sus sensaciones ya que son ellas las que nos permiten conocer un objeto del mundo. Es ésta una introducción a un entrenamiento gráfico que involucra nuestra manera de percibir y nos permite poner en acción nuestras capacidades naturales, hacerlas que afloren sin recato y sin límites creando un flujo gráfico sin control que va desde lograr que nuestros movimientos sean instintivamente naturales y correspondan a los estímulos dados por el instructor, hasta que la acción gráfica sea parte del mero impulso interno. En esta etapa todos los ejercicios van encaminados a lograr romper movimientos repetitivos y mecánicos, movimientos que realizamos como hábitos ya preestablecidos y que responden a tareas aprendidas sin contenido significativo ni carga emocional.

La práctica del taller consiste en una serie de acciones que registren la intención de traducir gráficamente lo que vemos, lo que oímos, lo que olemos y lo que percibimos a través de nuestra piel, que intenten traducir lo que sentimos a través de movimientos directos, que sean el testimonio inmediato del impulso vital que llevamos dentro para, de esa manera, dar una respuesta instintiva a la diversidad de sensaciones que experimentamos. Son acciones donde el pensamiento y la reflexión quedan descartados como posibles vehículos de respuesta. Si las sensaciones nos introducen al mundo de infinitas realidades, es la emoción la que las captura por medio de impulsos inmediatos; lo que se pretende es entrar en una experiencia total que nos conduzca a desarrollar una actividad que refresque constantemente nuestros sentidos. Estas vivencias son tareas que se realizan cotidianamente durante todo el curso para permitirnos entrenar nuestra sensibilidad como una forma de aprender y registrar gráficamente el mundo.

### **3.2 Comprensión y asimilación**

De la primera etapa en la que se propicia una experiencia de respuesta vital gráfica se pasa, sin perder este impulso, a darle un sentido en función de un propósito determinado. Si en un principio el resultado gráfico era inesperado y dependía de las motivaciones de las que se partía, ahora se encausa hacia una determinada dirección. El resultado es previsible de acuerdo con cada individuo ya que se establecen parámetros de acuerdo con los principios que se establecen como normas inalterables. Siempre se actúa bajo estos principios, lo que varía es el resultado obtenido por cada estudiante. Cada uno tendrá un desarrollo muy particular y esbozará, paso a paso, su propia manera de generar su particular lenguaje gráfico, es decir, su propia manera de describir lo que ve y siente.

Se pasa, así, de una inicial práctica de inmediatez sensorial a una práctica de observación detenida y de comprensión acerca de lo que observamos. En esta etapa se privilegia el sentido de la percepción visual porque se pasa de los encuentros gráficos casuales al descubrimiento de aciertos a través de ejercicios repetitivos de ciertos aspectos gráficos tales como la

traducción correcta de un contorno lineal que corresponda efectivamente a la forma anatómica que estamos observando, logrando, además, que esa línea también deje ver la emoción de quien la dibuja.

### **3.3 Estructuración**

Definimos como estructuración a la ordenación de nuestras intenciones, es decir, a la experiencia adquirida como la comprensión de un proceso que requiere de mucha paciencia y sobre todo del desarrollo de ese elemento esencial que es la atención, ya que sin ella no nos sería posible descubrir lo que vemos y menos aun traducirlo a un dibujo. Esta es parte esencial en nuestro programa de trabajo.

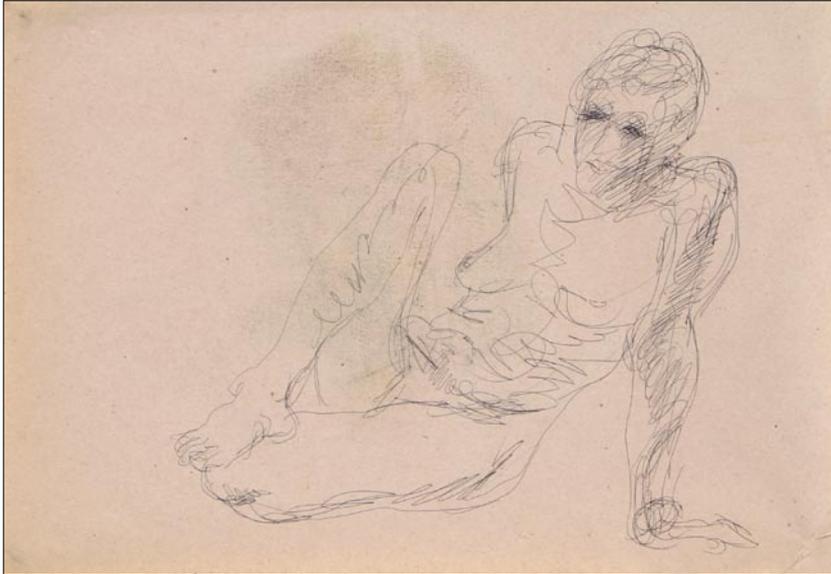
Cada acto y acción de aprendizaje se realiza con un propósito a seguir, sin perder una orientación precisa. La especulación gráfica como tal no tiene sentido si no se encausa con un propósito, por lo que cada tarea a realizar conlleva normas que establecen rigurosamente los cauces de la dinámica. En este sentido hay que decir que en cada tarea el objetivo está implícito en las acciones a seguir y se establece de acuerdo con la necesidad de desarrollar algún aspecto de los anteriormente descritos por lo que sus normas son inalterables: permanecen como una constante, como requisito indispensable en la ejecución de las tareas.

Cada ejercicio se dirige específicamente al desarrollo de alguna de nuestras concepciones gráficas, así por ejemplo a la del tacto o a la del volumen o a una disposición hacia el incremento de la capacidad creativa o a la de la observación, por sólo mencionar algunos de los posibles ejercicios que se practican en las sesiones de trabajo y cuya finalidad es establecer un orden estructural en cada tarea.

### **3.4 Definición**

Las etapas descritas crean en el estudiante las condiciones adecuadas para lograr un principio esencial e indispensable en su actividad de apren-

dizaje: lograr que cada movimiento y cada acto gráfico evidencien una actitud de “inmediatez primigenia”. Como tal, esta actitud no pretende establecer preconceptualizaciones de ninguna clase y menos aun esquemas convencionales que nos lleven a generalizaciones identificables en una serie de movimientos automáticos, producto de repeticiones esquemáticas.



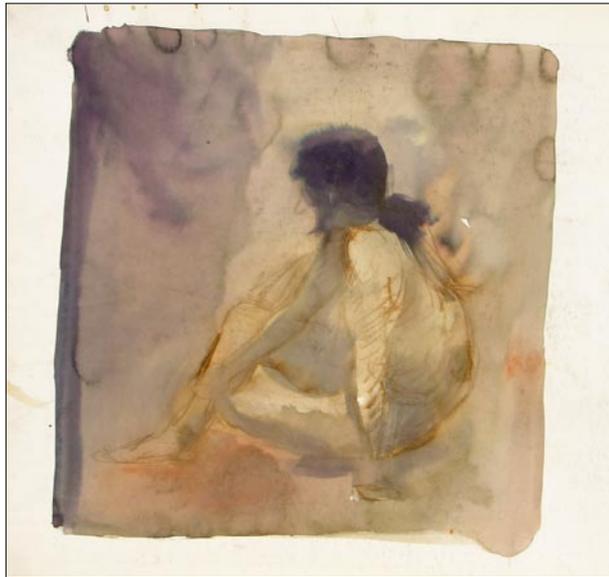
Bolígrafo sobre papel estraza, 44 x 64 cm. 1979

En esta etapa el alumno debe ser capaz de generar una forma individual, y de traducir gráficamente el sentido de veracidad de las cosas que observa, entendiendo esto como la manifestación expresiva producto del proceso de la práctica del dibujo, donde la espontaneidad es la vía más segura para anular el proceso comparativo de convencionalismos y esquematizaciones que damos como respuesta cuando no nos proponemos crear un lenguaje gráfico individual.

Ejemplo de esto último es el método académico ya descrito en el primer capítulo del presente texto. Éste se postula como un modelo a seguir donde se establecen valores de armonía y proporción determinados de antemano y que conducen generalmente a una sola solución gráfica en el dibujo. Por el contrario, en el método del maestro Aceves, al evitar las analogías como propósito del dibujo, se fuerza al practicante a realizar una serie de

acciones espontáneas y expresivas, es decir, gráficamente directas. Estas acciones, así realizadas, evidencian las potencialidades individuales que bien encausadas constituirán el lenguaje propio de cada alumno.

Para resumir lo hasta aquí descrito podemos decir que todas las acciones integran una estructura orientada a ordenar el proceso de aprendizaje. En el principio está la acción de ejercitar nuestro sentido de ver: dibujamos con la pretensión de aprender lo que observamos. Esta acción nos lleva a generar los elementos gráficos propios de la disciplina, es decir, del lenguaje del dibujo. Una vez que los conocemos y los manejamos conscientemente los utilizamos de acuerdo con nuestros propios propósitos. La práctica disciplinada nos conduce a un resultado individual, es decir, a una manera personal de dibujar. La forma individual de dibujar se corresponde con un tipo de sensibilidad específica, propia de un estudiante y no de otro, de manera que el resultado gráfico logrado por un estudiante sólo es válido para él en tanto forma de expresión personal y no lo es para nadie más. Llegados a este punto, se puede decir que una forma individual de dibujo requiere, además de una riqueza en el uso de los elementos gráficos, un uso adecuado de la técnica y un planteamiento formal conceptualmente claro.



Tinta de color, lápiz conté sobre cartulina marquilla, 50 x 65 cm. 1979

Hay que considerar que la estructura del curso se constituye como el camino que hay que transitar en la búsqueda de la definición de la forma gráfica de cada uno, tal como lo dice el maestro Aceves Navarro. Además, la visión de la práctica del dibujo del maestro se basa en una práctica disciplinada que implica una renovación constante que nos enfrenta en cada momento a preguntas sobre la realidad y sus respuestas posibles. Nuestro lenguaje gráfico tendrá que variar de acuerdo con cada momento porque dibujar es interrogar; es un acto que nos mantiene alertas y en una permanente renovación de nuestro lenguaje gráfico. 

## CONCLUSIONES

La distancia temporal que separa mi época de estudiante y de ayudante del taller del maestro Gilberto Aceves Navarro me ha permitido escribir este trabajo. Con tranquilidad y sin pasiones he podido mirar la actividad del maestro Aceves Navarro en la Escuela Nacional de Artes Plásticas que se inició en el viejo plantel conocido como San Carlos y que continúa en el plantel ubicado en Xochimilco. Su actividad como maestro ha marcado una época importante en el quehacer artístico, ya que su enseñanza ha sido determinante para un gran número de artistas que se formaron bajo sus principios y que siguen activos hasta la fecha.

Como conclusión a esta exposición es posible decir que el sistema de enseñanza del maestro Aceves Navarro se puede visualizar en dos aspectos inseparables en la práctica. El primer aspecto se refiere a la parte que defino como formal, que consiste en darle un enfoque didáctico a la enseñanza del dibujo; el segundo es el que se estructura a partir de la relación que el maestro establece con cada grupo específico de estudiantes de acuerdo con sus necesidades. En este sentido no es un método cerrado y, por lo tanto, no observa respuestas gráficas convencionales ya codificadas. El maestro parte de una serie de principios formales, históricos y técnicos que conforman un sistema claramente estructurado.

El sistema del maestro Aceves ha sido seguido por muchos profesores que lo imitan y cuya consecuencia ha sido la gestación de una especie de nueva academia ya que repiten algunos ejercicios –como el del contorno sin ver el papel, apuntes rápidos y los ejercicios de volumen–, sin tener un conocimiento del sistema, y por lo tanto, malinterpretando sus bases y sus objetivos. Para seguir la enseñanza del maestro no es suficiente repetir los ejercicios, dado que estos en la actualidad se encuentran descritos en muchos libros, más bien se debe tener un conocimiento formal del sistema, una conciencia muy clara sobre las actividades y etapas que constituyen su enfoque creativo.

El curso que imparte el maestro tiene una marca personal porque ha sido configurado con arreglo a su manera peculiar de ser y de acuerdo con sus valores tanto artísticos como éticos. Su actitud ante la realidad es lo que trasmite en sus clases; no se trata únicamente de aplicar los ejercicios descritos –dictar las reglas para su ejecución–, pues eso puede hacerlo cualquier profesor sin mayores dificultades. Tener la experiencia de haber cursado el taller de dibujo con el maestro Aceves Navarro es compartir una vivencia plena, es formar parte de una atmósfera donde nuestros sentidos se agudizan y nuestro conocimiento se amplía y, sobre todo –y debido a que no solamente se trata de una práctica para el aprendizaje–, es crear una nueva actitud no únicamente ante el dibujo sino también respecto a contemplar y comprender la realidad en forma más amplia.

Los objetivos generales del sistema van dirigidos a desarrollar tres aspectos indispensables para un buen aprendizaje: sensibilización, creatividad y expresión personal. Es a través del desarrollo de estos aspectos que se facilita el entrenamiento del alumno, ya que a diferencia del método académico, no hay un resultado preestablecido de manera que lo que se estimula como punto central es el desarrollo individual. Se persigue, por tanto, que cada alumno logre constituir un lenguaje gráfico que revele a través de su dibujo una faceta de sus inquietudes respecto a su tiempo histórico.

La actividad de Aceves Navarro, además, como maestro de pintura que merece también un estudio aparte, sin duda va unida a su trabajo como maestro en el sentido amplio de la palabra. El solo hecho de estar en su

taller, lugar donde realiza su actividad, hace que uno se sienta invadido de su energía que resulta ser una invitación a la práctica del dibujo o de la pintura. Igualmente es suficiente verlo pintar para entrar en comunión con el arte.

También hay que resaltar la importancia de su presencia en el panorama cultural del país. Gilberto Aceves Navarro ha sido una figura imprescindible en la historia del arte en México desde los años sesenta hasta hoy, con innumerables exposiciones dentro y fuera de México. En los últimos años, merecidamente, su labor ha sido reconocida por las autoridades universitarias y culturales de nuestro país. 

## BIBLIOGRAFÍA

ACEVES NAVARRO, Gilberto. *Discurso leído a su ingreso como miembro al Colegio Nacional*. Septiembre del 2001.

ACHA, Juan. *Teoría del Dibujo, su sociología y su estética*. México, Ediciones Coyoacán, 1999.

ALBERTI, Leon Battista. *De la Pintura*. México, UNAM, 1996.

ALTAMIRANO Piolle, Maria Elena. *Homenaje Nacional, José Maria Velasco 1840-1912*. México, Museo Nacional de Arte, 1993, Volumen I.

ARGULLOL, Rafael. *El Quattrocento*, Barcelona, Montesinos, 1998.

BAEZ Macias, Eduardo. *Fundación e Historia de la Academia de San Carlos*. México, Editorial Colección Popular, 1974.

BARGELLINI, Clara y Elizabeth Fuentes. *Guía que permite captar lo bello*, México, UNAM/IEE/ENAP, 1989.

BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1978.

BERRY A. William. *Drawing the Human Form*. New York, UAN Nostrand Reinhold, 1977.

BROWN, Thomas A. *La Academia de San Carlos en La Nueva España 1. Fundación y organización*. México, Sepsetentas 299, 1976.

CARRILLO y GARIEL, Abelardo. *Grabados de la colección de la Academia de San Carlos*. México, UNAM, 1982.

CENNINI, Cennino. *El libro del arte*. Madrid, Akal, 1988.

CHAET, Bernard. *The Art of Drawing*. New York, Holt Rinehardt and Wiston, 1970.

DA VINCI, Leonardo. *Tratado de Pintura*. México, Gaceta, 1985.

DUORAK, Robert Regis. *Experimental Drawing*. Los Altos California, Crisp, 1991.

EDWARDS, Betty. *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Barcelona, Urano, 2000.

*El Clasicismo en México*. México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990.

ELDERFIELD, John. *The Language of the Body. Drawings by Pierre-Paul Prudhon*, New York, Harry N. Abrams, 1996.

ELSEN, Albert. *Auguste Rodin. Lecturas sobre su vida y su obra*. México, Diana, 1967.

FERNÁNDEZ, Justino. *Arte Moderno y contemporáneo de México: EL arte del Siglo XX*. México, UNAM, 1986, Tomo 1.

FLORES S, Horacio. *El dibujo Mexicano de 1847 a nuestros días*. México, INBA, 1964.

GARIBAY Sida, Roberto. *Breve historia de la Academia San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*. México, ENAP/UNAM, 1990.

GOMBRICH, E. H. *Norma y Forma*. Madrid, Alianza Forma, 1966.

GONZALEZ, Matute Laura (coord.). *30/30 Contra la Academia de Pintura 1928*. México, INBA-CENIDIAP, 1993.

*Guía de la Antigua Academia de San Carlos 1867-1907*. México, UNAM, 1993, Volumen I.

HAUSER, Arnold. *Historia Social de la Literatura y del Arte*. Barcelona, Guadarrama, 1979.

*Historia del Arte Mexicano*. México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1982, Tomos 9, 10, 11, 12.

*Historia General de México*. México, El Colegio de México, 1981, 2 volúmenes.

*Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gerard Audran*. México, UNAM/IEE, 2001.

KAUPELIS, R. *Experimental Drawing*. New York, Watson-Guptill, 1980.

*La Academia de San Carlos en La Nueva España 2. La Academia de 1792 a 1810*. México, Sepsetentas 300, 1976.

LAMBERT, Susan. *El Dibujo. Técnica y Utilidad*. Madrid, Hermann Blume, 1985. Las Academias de Arte, VII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM/IEE, 1985.

*Learning to Draw*. New York, Watson-Guptill, 1966.

LUNA, Arroyo A. *Ramos Martínez*, México, Salvat, 1994.

MARTINEZ, Fernández, Maritere. *¡Cambiamos por favor! Diario del Taller de Dibujo de Gilberto Aceves Navarro*. México, FONCA/Conaculta, 2003.

NICOLAIDES, Kimon. *The Natural Way to Draw*. Boston, Houghton Mifflin, 1969.

OROZCO, José Clemente. *Autobiografía*. México, ERA, 1970.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte Pasado y Presente*. Madrid, Cátedra, 1982.

RAWSON, Philip. *The Art of Drawing*. London, Prentice-Hall-Englewood Cliffs, 1984.

*Una mirada al pasado. La enseñanza del arte en la academia de San Carlos siglos XVIII y XIX*. México, Banco Santander Serfín, 2005.

URIBE, Eloisa (coord.). *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la ciudad de México. 1761-1910*, México, INAH, 1987.

VASARELY, Víctor. *Plasti-ciudad-cidad. La obra plástica en la vida cotidiana*. México, Extemporáneos, 1972.

VON MARTÍN, Alfred. *Sociología del Renacimiento*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

WESTHEIM, Paul. *Mundo y vida de grandes artistas*. México, ERA, 1973.

## **Catálogos**

*Clasicismo en México*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990.

*El desnudo en el siglo XIX, dibujos de Pedro Patiño Ixtolique*, México, ENAP-UNAM, 1986.

*Fabrés y su Tiempo 1854-1938*, México, Museo de San Carlos/ INBA, 1973.

*Homenaje al Movimiento de Escuelas al Aire Libre*, México, INBA, 1981.

*Las Academias de Arte. Francia y México, Siglos XVII-XIX*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999.

*Lotería de la Academia Nacional de San Carlos, 1841-1863*, México, INBA Lotería Nacional, 1986.

*Presencia de la mujer en la Academia*, México, ENAP-UNAM, 1990.