



UN/M  
POSGRADO  
Artes Visuales



ENAP  
POSGRADO  
EN ARTES  
VISUALES

Tesis para obtener  
el grado de Maestro  
en Artes Visuales



# Dibujo líquido, tiempos líquidos

**Martha Patricia Narváez Gamos**

Antigua Academia de San Carlos  
MÉXICO, D.F. 2010



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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



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

## “DIBUJO LÍQUIDO, TIEMPOS LÍQUIDOS”

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

PRESENTA  
MARTA PATRICIA NARVÁEZ GAMEROS

DIRECTOR DE TESIS  
M.A.V. FLORIDA ROSAS LÓPEZ

MÉXICO, D.F., MARZO 2010



La caída.  
Patricia Narváez.  
2008.  
Mixta sobre tela  
140X200 cm.

## AGRADECIMIENTOS

Mi eterno agradecimiento a la Universidad Autónoma de México por el apoyo recibido a través del “*Programa de Becas para Estudios de Posgrado*” porque sin él mis estudios de Maestría no hubieran sido posibles.

A todos mis maestros del posgrado en particular a Julio Chávez, Arturo Miranda y Felipe Mejía por guiarme hacia territorios desconocidos de expansión.

A mis hermanos Graciela y Mario.

A Julio Rivera que siempre ha estado ahí.

Gracias a mi círculo sagrado:

Alberto Vallarino, Casandra Sabag, Tania Gómez, Norma Tavárez, Mireya Estrada, Goretta Padilla, Guadalupe Padilla, Luz del Carmen Magaña, Xochitl Rivera, Darío Meléndez, Eduardo Muñoz, Antonio Cano, Liliana Alvidrez, Luis Luviano, Luis Pizarro y Leo Acosta.



## DEDICATORIA

**A mis padres**

*A todos los que necesiten reconciliarse con su dibujo*

*Al Creador*

<b>INTRODUCCION</b>	9
<b>CAPITULO I.</b>	
<b>EL DIBUJO, TESTIGO SILENCIOSO</b>	15
1.1 Orígenes del dibujo líquido.	18
1.1.1. El inicio d el conflicto.	23
1.1.2. Base tradicional.	25
1.1.3 Negación de la mano.	27
1.2 Desarrollo de la imaginación.	32
1.3 Hacia una definición de dibujo.	36
1.4 Del título.	39
1.5 El dibujo en la era de la fotografía digital.	40
1.6 La intención mimética.	43
1.6.1 Los escombros	47
<b>CAPITULO II.</b>	
<b>ARENAS MOVEDIZAS.</b>	51
2.1 Aproximación a las clasificaciones del dibujo.	59
2.2 Dibujo y poesía.	63
2.2.1 La metáfora.	68
2.2.2 Capas de realidades.	74
2.3 La imagen mecánica o mediática.	75
2.4 ¿Por qué persiste una obsesión por la mimesis?	77
2.5 El manantial del dibujo líquido.	79
2.6 El hibridismo como factor determinante de fractura.	83
2.7 Disección de los signos de nuestro tiempo.	85
2.7.1 El tiempo puntuado.	93
2.7.2 La personalidad dividida.	98

<b>CAPITULO III.</b>	
<b>ASPECTOS DIDÁCTICOS.</b>	107
3.1 La escritura también es dibujo.	117
3.1.1 La sangre, tinta del cuerpo.	118
3.2 Los bocetos	123
3.3 Mirada estética y origen.	126
3.4 La Academia de San Carlos en la época de la post- academia.	131
3.5 Dibujo Zombi.	140
3.6 ¿Cómo enseñar a dibujar?	145
3.6.1 Cómo aprendemos.	151
3.6.2 La evaluación.	153
3.7 El circulo sagrado.	156
3.7.1 El espejo creativo.	160
3.8 Actitudes del dibujante.	162
<b>CAPITULO IV.</b>	
<b>DEL NAVEGAR EN LO LÍQUIDO SIN AHOGARSE EN EL INTENTO.</b>	169
4.1 Balsa numero uno: Desarrollo del estilo	173
4.2 Balsa número dos: ¡Dibujar mal por favor!	176
4.3 Balsa numero tres: Copiar-crear, copiar-reinventar.	178
4.3.1. Buscar las imperfecciones en la copia.	183
4.3.2 La importancia del garabato.	186
4.3.3 La concentración al garabatear.	188
4.4 Aguas turbulentas (o el dedo en la llaga).	191
4.5 El pinchazo en la balsa: los siete miedos primarios que impiden nuestra expansión.	195
4.6 Aprender a nadar: Ser irreverente.	201
<b>CONCLUSIONES</b>	211
<b>REFERENCIAS</b>	220



## Introducción

**D**ibujo líquido, tiempos líquidos es una investigación que aborda la problemática actual de la utilización del dibujo en un tiempo que cambia con tal velocidad que no parece que haya pautas generales con las que orientarse en esta nueva realidad predominantemente tecnológica, en que las actividades manuales empiezan a ser desplazadas. En un ambiente corrosivo para las actividades artísticas, analizamos las causas y probables soluciones para una práctica sostenida de la creatividad y del dibujo. A esta época posmodernista, le llamaremos modernidad líquida, término acuñado por el antropólogo Zigmunt Bauman (2007).

Los dibujos son depositarios de una memoria, de comentarios y posibilidades. Son bodegas, inventarios que tratan de definir nuestra naturaleza. En este estudio, se delinea la naturaleza de la utilización del dibujo en tiempos actuales, una época de consumo y en que sus manifestaciones artísticas presentes suelen no permanecer y se evaporan.

Los dibujos ayudan a conocer el lugar por el que se transita, ese espacio y tiempo sin forma que de otra manera parecería abrumador. El dibujo de un

parque ayudó a la autora de esta investigación a aprehenderlo. De ese dibujo se desprendió un cierto sentido de pertenencia hacia esa nueva ciudad. De ahí que opinemos que dibujar puede ayudar a modificar y entender las percepciones en una conexión directa entre lo que vemos, sentimos y pensamos.

En una época propensa al discurso, desde unas prácticas artísticas que cada vez se justifican más en reflexiones de corte filosófico (ambiguas muchas veces), es necesario mostrar al dibujo desde todos sus ángulos; los recursos sobre los que durante siglos se han reorganizado las obras, sus ritualizaciones, sus trivializaciones, y la entrañable sencillez de los elementos desde donde se organizan sus representaciones imaginarias. Los recursos desde donde siempre se han visualizado los problemas que sobre lo divino y lo humano han significado, simbolizado y emblematizado sus creaciones. Es la sencillez del recurso frente a la complejidad del lenguaje a desarrollar con el dibujo, la aportación que cada uno tiene al realizar esta práctica.

En cuanto a la teoría del dibujo, Acha (1999) es una fuente obligada. Al analizar su sociología y su estética, percibió por ejemplo, que en el panorama artístico, el dibujo y la fotografía fija se disputaban el tercer lugar en cantidad e importancia comunicativa y estética. El primer lugar lo tenían las distintas manifestaciones musicales; el segundo los derivados de la fotografía como son el cine y la televisión. En conclusión, resalta este autor, que era -y sigue siendo- muy interesante observar que el ser humano no se haya sentido completamente satisfecho con las perfecciones naturalistas de la fotografía, el cine y la televisión, como era de esperarse. “Hoy el dibujo es vital para su visión y lo busca. La fotografía constituye un modo naturalista de ver la realidad y ésta requiere a veces ser aludida por imágenes con menos información y más insinuaciones” (Acha. 1999:127).

En esas insinuaciones es donde entra la postura de la autora para promover la utilización del Dibujo como práctica. Actualmente, poco se escribe manualmente y los ordenadores ya son capaces de reconocer nuestra voz. Tal vez en el futuro se llegue a dibujar dictándole a una máquina de manera como se describe un retrato hablado a un investigador policíaco. Existe una conexión más allá de lo sensorial cuando se toma papel y lápiz para escribir o dibujar. Lo que en esta investigación se defiende es que el dibujo es capaz de contrarrestar los efectos nocivos de nuestra época actual en que la velocidad es una constante.

La mayoría del arte que se difunde actualmente, refuerza nuestra tendencia como sociedad hacia la comodidad, la seguridad, los resultados rápidos, la subsistencia de la individualidad. Ese Narciso eternamente insatisfecho que se lleva dentro, que consume de todo, lleva consigo un vacío que le conduce estrepitosamente a una apatía e indiferencia respecto a su entorno. Es la pérdida de la fe en el futuro. La vida y las satisfacciones son para hoy. No para mañana.

Ante la inminente mecanización de la producción de la imagen, la enseñanza del dibujo cobra mayor importancia y, la responsabilidad del que guía a los estudiantes es mucho más grande porque recae sobre sus hombros el despertar la conciencia de los futuros dibujantes “en un nuevo elogio a la mano, aunque ésta se prolongue en un nuevo artificio, o un nuevo material” (Gómez et al 2001: 93).

A ese nuevo artificio o nuevo material le corresponde al creador añadir el ingrediente de actualidad a la expresión. Se considera que si gran número de las propuestas actuales que se difunden recurren en representaciones de la realidad visual, concebidas algunas de ellas con un gran virtuosismo, sin

embargo carentes de contenido significativo para el espectador, y que rayan cada vez más en simples ocurrencias narcisistas, es necesario recurrir al dibujo como origen y reafirmación de identidad, porque “para tomar el camino creativo, el artista del dibujo deberá asumir su tarea más difícil; gestar un tema propio mediante una iconografía original o característica, tarea que muy pocos dibujantes han cumplido” (Acha, 1999:94). Esta afirmación es preocupante y es una invitación a cumplir con esa tarea, que de inicio sabemos no es fácil.

Dibujar, es invertir tiempo y esfuerzo en una disciplina que quizá proporcione pequeños frutos hoy; es aventurarse en un proceso a largo plazo. Es tener acceso a un depósito que guarda experiencias, sueños, pensamientos que tienen el gran potencial de expresarse sobre el papel (muchas veces sobre el lienzo). Se vierten sobre el papel y se conoce una parte de sí mismos que antes permanecía en la oscuridad.

Es conveniente aclarar que en esta investigación veremos que el panorama del dibujo trata de visualizar los problemas del dibujo y sus contradicciones para continuar el debate, no para resolverlo ya que se habla de un mundo muy complejo y cambiante; no existen construcciones clarificadoras ni normas a las cuales ceñirnos. Y si no existen éstas, por lo menos hay que conocer las bases del debate y hacia dónde apuntar cuando se dibuja, dentro del contexto de esta modernidad líquida en que vivimos en un estado de generalizada incertidumbre y de sistemática pero azarosa ruptura de las rutinas.



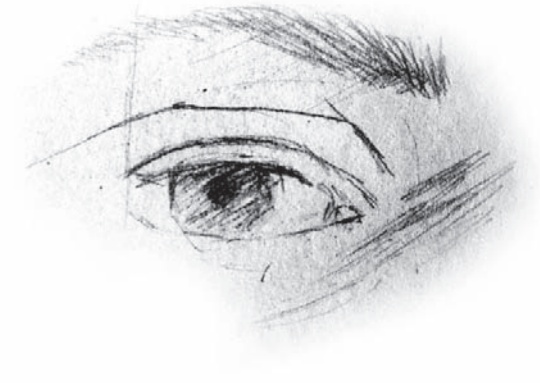




Figura 1.1  
Patricia Narváez.  
Concentración. 2008.  
Lápiz sobre papel. 20x30 cm.

“Los mejores dibujos son aquellos que son capaces de crear una sensación de estar en el limbo, un espacio conceptual donde las ideas pueden ser almacenadas en un estado intransitable (...) la información simplemente permanece ahí, no va a ningún lado”.

*Stephen Farthing.*  
(en Kovatz, 2007:37)



## Capítulo I

# EL DIBUJO, TESTIGO SILENCIOSO

La frase de Stephen Farthing es introductoria para este capítulo porque se acerca a lo que se buscamos al dibujar: un estado de no tiempo casi congelado que no va a ningún lado; tal vez incomprendible para la razón pero que arrebatara sensorialmente. Ese es el punto de vista de la autora referente al dibujo aunque se sabe que hay muchas visiones al respecto. Y es por ello que el dibujo es un concepto tan escurridizo que cada quien tiene una idea propia y arraigada de lo que es y no es el dibujo. Ideas establecidas desde la niñez cuando libremente la mayoría de nosotros festejábamos el momento en que teníamos una crayola en las manos. Esas experiencias se unen a las subsecuentes a lo largo del trayecto educativo.

La inquietud de averiguar por qué ya no se dibuja le surgió a la autora al percatarse de que a pesar de dedicarse a la pintura de manera profesional, dibujaba muy esporádicamente. Igual sucedía con muchos de sus colegas. Esto nos orilló a cuestionarnos el por qué dibujamos cuando lo llegamos a hacer.

Antes se dibujaba como boceto previo para la realización de una pintura, para expresarse o divertirse y por el placer de ver el trabajo terminado. ¿Puede ser que al asegurar mayores recompensas se retome el uso del dibujo con mayor frecuencia? Se piensa que sí.

Para llegar a un estado de constancia en el dibujar hay que superar muchas frustraciones en el camino antes de adquirir el hábito. Sin embargo, nos hemos percatado de que es el camino de descubrimientos y experimentación lo que importa, no hay ningún destino *per se*. Otro de los aspectos que se analizan en este capítulo es el estado de la práctica actual del dibujo, asunto vital para los que nos dedicamos a la pintura.

Dice Vilchis (2010:55), que “con la posmodernidad [o modernidad líquida como le llamamos en esta investigación], se ha llegado a una crisis que sigue impensada y enmarcada en la inconcebible estética de la negatividad”.<sup>1</sup>

Inmersos en esa crisis, en un atentado contra la tradición, la práctica del dibujo se vuelve frágil. La utilización de elementos impalpables para la designación del arte actual se vuelve una constante. Ejemplos de ello son *Arte en Estado Gaseoso* (Ives Michaud, 2007) o *Arte ¿Líquido?* (Bauman, 2007). No es casualidad que ahora nosotros nombremos este trabajo *Dibujo líquido, tiempos líquidos*.



<sup>1</sup> *Dialéctica negativa (Negative Dialektik)* fue publicada en 1966 por la editorial Suhrkamp de Fráncfort por el filósofo alemán Theodor Adorno 1903-1969. En la primera frase de la obra queda clara su relación filosófica con la historia de la filosofía: “La formulación Dialéctica Negativa es **un atentado contra la tradición**” (Prólogo). Pretende proseguir el tipo de filosofía inaugurado por Hegel en una situación diferente: el movimiento dialéctico del pensamiento no termina en una síntesis superior de los opuestos, sino que deja las contradicciones con toda su crudeza como muestra de las contradicciones existentes en la realidad. (Rodríguez, 2002:17) (las negritas son nuestras).



### 1.1 Orígenes del dibujo líquido.

Juan Acha (1999) opina que cuando la semiótica, la informática y la lingüística demostraron la importancia del receptor, la obra pasó a ser un texto cuya esencia estaba en cómo lo leía el receptor. Indica que se comenzó a buscar desatendidos equilibrios vitales: uno entre la disciplina y la libertad de expresión, para hacer de la memoria un colaborador creativo. Cuando la técnica aprendida con disciplina va al aparente olvido del subconsciente automatizado, la conciencia y la memoria juntas pueden ocuparse de crear (Acha, 1999:69). Pero para llegar a ello, primero es necesario repetir una y otra vez los ejercicios que se van proponiendo para despertar la sensibilidad y observación

Hemos pensado que la solución pudo haber sido el equilibrio buscado entre la teoría y la práctica o, lo que es igual, del taller y el aula. Pero la experiencia de Acha indica que se empezó a incurrir en teoricismos al no haber vínculos directos entre las prácticas y las teorías elegidas. Para la autora, ese es el origen del dibujo líquido e inasible. Porque para evitar los empirismos, también se fue sobrevalorando el trabajo intelectual en detrimento del manual. Lo importante estaba en crear un proyecto sin concebir quién lo realizara. Pasó un buen tiempo antes “de advertir que tales vínculos sólo eran posibles con las teorizaciones de las prácticas; que teorizaciones implican una toma de conciencia de las operaciones manuales” (Acha, 1999 :133).

El problema surgió así: todas las normas académicas habían desaparecido y en los años sesenta se abundó en sucesivas tendencias, dando la impresión de que se trataba de la libertad de expresión. Sin embargo, las normas se habían multiplicado hasta nuestros días y no han desaparecido. En los sesenta, cada tendencia poseía sus postulados y muy pocos profesores de educación superior los conocían; empieza a ser algo inasible, por tanto, “no podían encauzar los trabajos de los alumnos. La expresión desbocada era la solución más cómoda (...) falta que el manejo de los recursos recuperen el equilibrio entre la función estética y la función práctico-utilitaria para poder actualizarse.” (Acha. 1999:18).

Cae sobre los hombros del artista actualizar la utilización del mismo y la responsabilidad completa de la génesis de esos mundos de las ideas. No nos queda más que pensar que esa es una decisión personal del que enseña y del que aprende: “A cada expresión distinta debe corresponder una técnica distinta, y lo que determina la decisión es un acto esencialmente poético de íntima necesidad... sabemos que ciertas técnicas gráficas se desarrollan solamente en ciertos periodos, mientras otras se abandonan” (Pignatti, 1981:87).

Ese abandono es el hilo conductor de esta investigación: ¿Abandono o vuelta del dibujo?, ¿avanza o retrocede su práctica? Bauman (2007a:87) opina:

Al igual que la oposición entre creación y destrucción, estas distinciones carecen de sentido: quizá el vacío que se cierne sobre los significados era antes un secreto celosamente guardado por todos aquellos que insistían en que “*ir hacia adelante*” era lo bueno...

Ya no hay un “ir hacia adelante”. Como agua entre las manos el dibujo ahora es también líquido, término que utiliza Bauman para definir los tiempos actuales refiriéndose al Arte líquido y modernidad líquida (sinónimo de posmodernidad), lo que nos ha llevado a deducir que esa es la razón por la cual el dibujo como práctica también se siente más resbaladiza que nunca; es decir, líquida.

A más de cincuenta años de distancia de esa tensión entre la función estética y la práctica, se observa que esa cualidad líquida e incierta del dibujo ha llegado para instaurarse no sabemos por cuánto tiempo. Debido a la experiencia personal de la autora se está de acuerdo con Acha (1999:50) cuando menciona que el desafío radica en que se busque un equilibrio entre el desarrollo de la expresión aunado a la adquisición de herramientas de observación. Es nuestra postura que el enamoramiento de la práctica del dibujo depende de ese equilibrio.

Se puede afirmar que el dibujo ha pasado de ser norma y sustento del orden clásico de las artes para convertirse en territorio ambiguo. Al igual que las artes, el dibujo ha sido sometido a una permanente revisión; esta investigación es una de ellas desde el punto de vista de la autora -como productora o creadora de imágenes-, incluyendo su didáctica porque es también la manera en que se imparte su enseñanza la que influye directamente en la decisión de continuar su práctica o abandonarla. Gentz del Valle (2001) propone que es en el dibujo donde se reflejan los cambios ocurridos en el arte durante el siglo XX hasta nuestros días.

Pero ¿en dónde queda el dibujo ante tales transformaciones? Y ¿Cómo afecta a los pintores estas transformaciones para la génesis de imágenes?



Existe un rango amplio de posturas que se pueden acotar en: los defensores del manejo de las herramientas del dibujo para el logro de una copia mimética y en quienes defienden la libertad de expresión del ser sin importar tanto el resultado o la técnica en la elaboración del dibujo.

Por experiencia de la autora y lo que ha investigado, coloca su postura en un punto intermedio: defiende el conocimiento de las herramientas tradicionales en el dibujo, es decir, las maneras en que otros han dado solución gráfica a los problemas particulares del dibujo, pero con el firme propósito de desarrollar una expresión individual como proyecto de vida.

Veamos lo que explica Vilchis (2008) acerca de la mimesis, re-presentación y representación.

Mimesis deriva de *Mimos* en sus orígenes se refería al cambio de personalidad que se experimentaba en ciertos rituales, y *mimesthai* no es tanto imitar como representar. La mimesis afirma la identidad en la diferencia. En ese mismo apartado indica Vilchis (2008:175) que la representación gráfica implica la traducción visual que apela a la comprensión de una intención particular; mientras que la re-presentación hace una reproducción visual, vuelve a hacer presente lo antes visto. La representación pretende similitud en la diferencia, da idea de la cosa misma, es semejante a ella pero sus rasgos la distinguen, la hacen otra. Mientras que la re-presentación intenta igualdad; es correspondiente, se reconoce e identifica por presentar una naturaleza idéntica a algo presentado previamente al conocimiento.

Sucede algo que llama la atención: en cuanto se cree tener las herramientas necesarias para copiar la realidad, ésta resulta tan fascinante que la exploración por lo general se centra en la re-presentación. Pero las herramientas son tantas y se habla de algo tan abstracto que ¿quién podría afirmar que ha terminado por aprenderlas todas?

La dificultad del tema radica en que si dentro de los objetivos del dibujante se encuentra el ser capaz de re-presentar lo que observa, al no lograrlo por ignorar esas herramientas tradicionales de observación, pudieran comenzar a gestarse dentro de sí una permanente frustración y confusión respecto a las propias capacidades, alejándose de la práctica del dibujo.

La satisfacción que se experimenta al lograr esa reproducción visual de la realidad en los dibujos, se remonta a una etapa de desarrollo que se ubica en la niñez, cuando se tiene nueve o diez años. Período de desarrollo que por lo general es bruscamente cortado por el sistema educativo que ha relegado habitualmente las prácticas artísticas (y recientemente las filosóficas) por sobre las demás materias curriculares. Esto no es privativo de México, también lo sufren aunque en menor medida, en otros países, como por ejemplo Estados Unidos. Ya lo afirma Eisner, profesor de educación y arte en la Universidad de Stanford, que desde el siglo XVII cuando Descartes separó la mente del cuerpo, los educadores del mundo occidental han considerado los sentidos como conocimiento inferior. Esta marginación señala Eisner, se ha convertido en un rasgo básico de las políticas educativas norteamericanas. “Los campos relacionados con las artes, apenas se toman en cuenta brevemente y de pasada al establecer las prioridades de la educación.” (2002:106)

El dibujo, que antes era modelo y pauta en la práctica docente de las artes, ya no lo es más, por lo que se necesitan claves que permitan guiar tanto a los docentes como a los dibujantes, aunque sea de manera mínima, especialmente cuando las bases en las que se sustentaba el arte clásico han sido destruidas por el paso del término de las vanguardias, dejando al dibujo en un estado líquido total; es decir, inasible y ambiguo. Aunado al hecho de que no se puede esperar una uniformidad en el aprendizaje del dibujo cuando es la diversidad de expresiones lo que se está buscando.



### 1.1.1. El inicio del conflicto.

En la antigüedad, la conquista de la ilusión por el arte era un logro tan reciente que el comentario sobre la pintura y la escultura se centraba inevitablemente en la imitación, la mimesis. Desde entonces parece ser ésta un término que se declara inmune a todo cuestionamiento. Puede decirse que “el progreso del arte encaminado a esa meta fue para el mundo antiguo lo que el progreso de la técnica fue para el moderno” (Del Valle de Lersundi, 2001:25).

En la tradición de la enseñanza del dibujo aún subsiste el aprendizaje en una forma de mirar las cosas que implica aprender a traducirlas de acuerdo con una construcción de lo real que se constata a través de la observación. Son aquellas clases en que el modelo sostiene una misma pose que se prolonga por tres horas o lo que dure la sesión. Como contraste de abordaje mencionaremos lo que explica Anzures (2008) respecto a las clases de dibujo del maestro Gilberto Aceves Navarro: “si en el pasado se usaba el modelo para lograr la idea gráfica de acuerdo con un canon ideal, ahora se usa como forma viva para múltiples fines, susceptible de ser abordada (...) no se busca un alarde de habilidad, sino el estudio de observación de una forma viva” (Anzures, 2008:85).

En las clases que persiguen únicamente la copia mimética hay claramente una intención imitativa que parte de una concepción ideal de la naturaleza

y que se tiene que trabajar arduamente para dominar. Ese es el concepto del dibujo clásico que ignora las transformaciones del arte actual. Dibujo clásico transita en la zozobra y en lo líquido del arte actual cuando no se va más allá de ese supuesto dominio mimético. Esto nos sitúa en el origen mismo de uno de los conflictos más interesantes respecto al desarrollo de la creatividad. En palabras de Anzures (2008:91), “conducen al estudiante a la esterilidad expresiva, por consiguiente a una creatividad inhibida”.

Antes, aprender a dibujar implicaba demostrar la pericia en el manejo práctico de ese sistema de representación, condición inquebrantable para el acceso a cualquier arte figurativo. Era considerada la disciplina básica y que daba acceso a las artes; o se dominaba prácticamente o se consideraba que no se dominaba en absoluto. Ahora cualquier cosa puede ser dibujo y el dibujante está completamente liberado de ese dominio técnico, se ha vuelto una cuestión opcional.



### 1.1.2. Base tradicional.

Como base tradicional el dibujo es el más visiblemente afectado y agredido en cuanto a sus normas y el más transparente respecto a las trayectorias que el arte va trazando, dejando consecuentemente su utilización y enseñanza en estado líquido.

Se advierte que el problema se presenta cuando su enseñanza crea el efecto contrario, y en lugar de producir más práctica de dibujo, se empieza a abandonar debido a esa indeterminación, comparaciones, una mala actitud no detectada por el docente o el alumno. La sospecha o descontento generado en los alumnos por el docente que enfrenta al estudiante a una serie de malabarismos que se reducen a extravíos o excentricidades metodológicas también se suma a la lista de las causas que desembocan en el abandono de la práctica. Por lo tanto, hay que hacer una disección de esa confusión para comprender qué la originó y de dónde proviene.

El antiguo dibujo académico en relación con las nuevas manifestaciones del arte y su forma de aparecer en el mundo de éste, favorecen su uso como instrumento de investigación. El papel del dibujo, actualmente, es el de testigo silencioso casi involuntario porque representa un lugar abierto, utilizado y transitado por todos. Y de una libertad interpretativa tan amplia que obliga a la docencia a adoptar una actitud más flexible obligando a la interpretación

a seguir ampliándose (lo que recuerda a una espiral). La mayor ventaja que todo esto pueda arrojar sería que se utilizara el dibujo como vehículo de pensamiento visual y como medio para desarrollar el pensamiento creativo.

La desventaja es que, al no existir un sistema generalmente definido, característica intrínseca de su estado líquido, la imprecisión puede ser tan amplia respecto a su definición, ejecución o enseñanza que la incertidumbre se vuelve un estado no solamente que hay que aceptar, si no que se busca provocar dentro del dibujante.



Figura 1.2 De Kooning borrado por Rauschenberg. Dibujo 1953  
( En el reverso se lee  
"favor de no eliminar el enmarcado,  
es parte del dibujo")  
San Francisco Museum of Modern  
Art Robert Rauschenberg/VAGA,  
New York and DACS, London 2006.  
64.14x55.25x1.27cm

Todo lo que definía las áreas de las bellas artes como géneros establecidos de la academia, ha sido cuestionado a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI. De hecho todas las prácticas artísticas han sido desafiadas desde la post guerra (ejemplo figura 1.2). Los expresionistas creían que era innecesario dibujar; sin embargo incorporaban calidades dibujísticas en sus pinturas.



### 1.1.3 Negación de la mano

Un hecho que nos parece relevante dentro de la historia del arte sucedió en 1953, cuando Rauschenberg utilizó un dibujo hecho con lápiz y tinta de Willem de Kooning, que posteriormente borró y exhibió bajo el título *De Kooning borrado por Rauschenberg* (Figura 1.2). Necesitó cuarenta gomas y todo un mes para finalizar la operación, que expuso como una obra propia. Con este impacto visual rompió la barrera del arte norteamericano y su consagración mundial, además de que fue considerado como un ataque abierto en contra del expresionismo abstracto. En este tipo de acciones se pudo comprobar el punto en que Rauschenberg se apoyaba en el conceptualismo de Duchamp y la corriente dadá. Lo que los materiales crean es el vacío. La estructura de la materia es el sostén de su compleja estructura. Desafío constante del arte, que hace brotar de sí la intensidad de lo inesperado, de lo sorprendente. Es asombroso que al borrar un dibujo se abriera el área para actividades artísticas –el símbolo de autenticidad en el arte- puede entenderse como un acto artístico de negación y que la mano directa del artista ya no era esencialmente necesaria. Esto se traduce a que la historia personal que la mano imprime en el trazo ya no importa, negando así toda la carga emotiva y sensible que ello implica. Y de esta manera se marcó el inicio de la separación oficial de mente-espíritu en el arte, y de alguna manera lo que Rosselini (2001:74) llama la “idiotización” oficial de nuestra mente separada de nuestras acciones o actividades cotidianas en donde la producción artística tampoco es la excepción.

El producto de este fraccionar mente-espíritu, en el creador plástico está teniendo como resultado que a veces produzca obras que dejan al espectador con la sensación de no entender ni sentir nada. La mano vive en un cuerpo separado de la mente y el espíritu.

Por todo lo expresado anteriormente es que se tiene el ánimo de reevaluar su posición, de rescatar la práctica del dibujo en una era en que se vive vertiginosamente dando prioridad a la utilización de expresiones apoyadas con recursos de alta tecnología por sobre las manuales.

El dibujo ha sido tratado como su muy amada, pero negada por su prima la pintura. El pintor, si así lo desea ignora y no al dibujo en la elaboración de sus pinturas. Tal vez lo ignore desde el concepto tradicional de primero dibujar antes de pintar. En lo que respecta al estudio de la Pintura, se sigue considerando fundamental la práctica del Dibujo, pero extrañamente, existe una distancia entre lo que se dice de lo importante que es y, lo que realmente se hace: en la práctica, es posible llegar al extremo de copiar directamente de una pantalla de computadora el objeto a pintar; quizá dibujando con el mismo pincel.

En el bastidor la pintura cubre con pigmentos el dibujo previo. Y ahora también se llama dibujo, a trabajos que antes se consideraban pictóricos exclusivamente. La pintura cuando no es “*alla prima*” requiere en el proceso por lo general un tratamiento de varias sesiones para poder decir que es una obra terminada. El dibujo por su economía de trazo no. Puede ser más inmediato. Lo más importante es rescatar el proceso mental creativo que genera. Al respecto, Leonardo Da Vinci dijo contundentemente: “el dibujo es parte del proceso que sucede continuamente en la mente del artista; en lugar de controlar el fluir de la imaginación, lo conserva fluyendo...” (Da Vinci: 2002,137).

Conservar el proceso fluyendo, es lo que se requiere en los momentos de bloqueo creativo; es decir, las palabras de Leonardo podrían interpretarse en

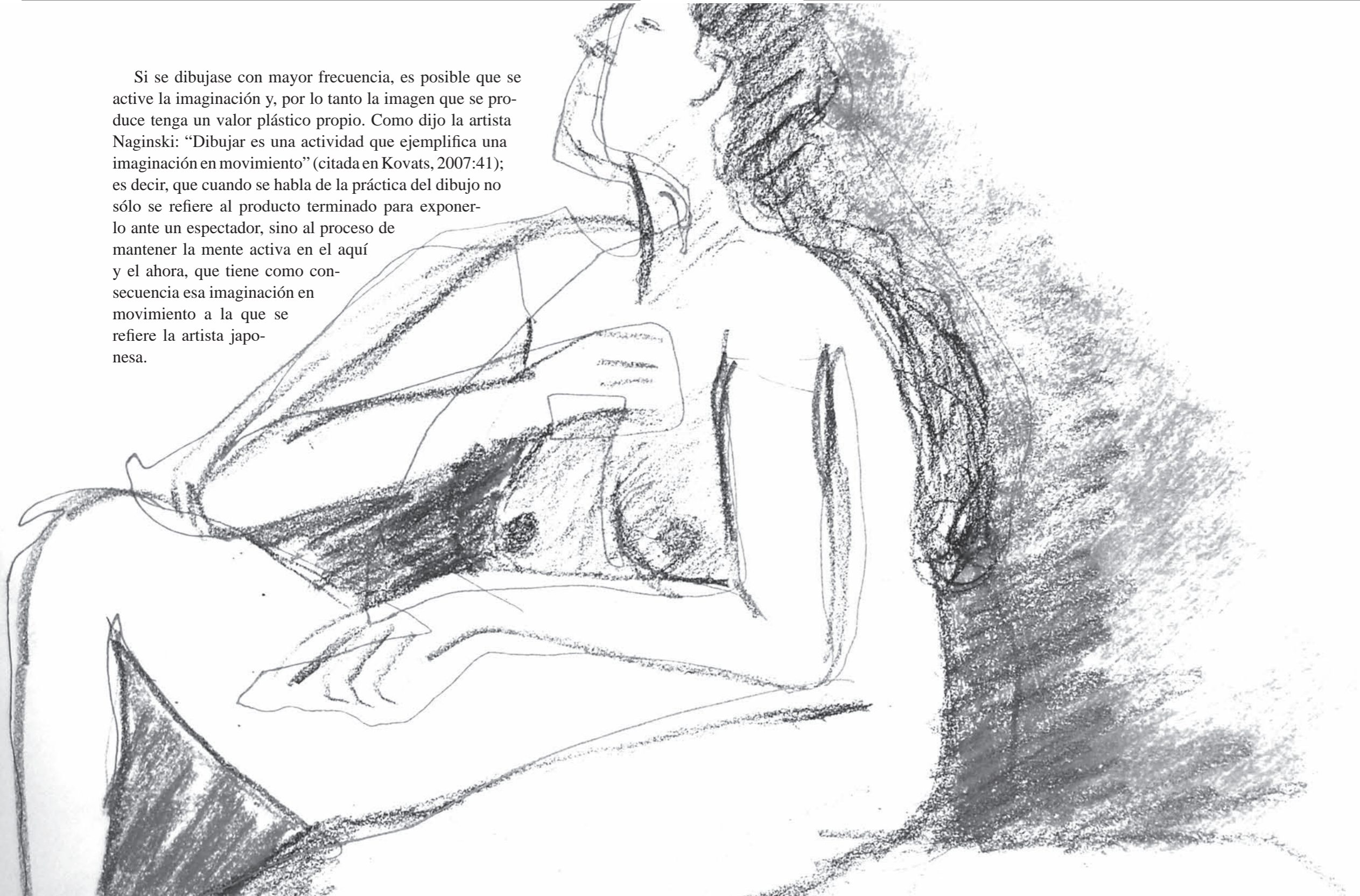
el sentido de que mientras mayor sea el obstáculo para dibujar es cuando más se tiene que hacer para permitir que la imaginación fluya libremente y saque al creador de su interrupción.

¿Cómo se vería la gente a nuestro alrededor si fueran un dibujo? Esta sola pregunta agudiza la mirada. ¿Es necesario entonces plasmar en una superficie aquello que se observa para considerarlo dibujo? Sí y no. Sí, porque es la huella en el papel que recuerda. No, porque la observación misma es parte del proceso de dibujar y para algunos artistas eso basta. Pero para la autora, la ansiedad que se experimenta al no plasmarlo sobre una hoja es una indicación de que el dibujo aún sigue vivo y de que requiere ser plasmado sobre una superficie para cerrar el círculo observación-generación de imagen. ¿Qué hay más allá de ese sentimiento de querer dibujar y no hacerlo?, ¿a qué se debe esta contradicción? Es un sentimiento que compartimos la mayoría de los pintores en la actualidad. Sabemos que nos gustaría dibujar con más frecuencia; sin embargo no dibujamos lo suficiente. Tal vez algunos experimentamos una paralización o bloqueo creativo.

Miranda (2009), dice al respecto, que “dibujar requiere de mucha concentración, decisión y dedicación; tal vez esa dificultad es la que muchas veces impide que uno dibuje”. La fase de ansiedad y distracción se incrementa en tiempo, y es cuando se evita la actividad. Es un bloqueo que cada quien tiene que resolver. Cada cual lleva consigo su propia historia de cómo se ha relacionado con la experiencia de dibujar. Muchos dibujantes, cargamos un sinfín de ideas preconcebidas y desinformación respecto a lo que significa dibujar y lo que representa un buen dibujo cayendo en el abandono de su práctica. A lo que Anzures (2008:82) puntualiza: “se reconoce como quizá **lo más desesperante el crear esa forma gráfica individual a definirla como parte de su estructura mental y de acuerdo con su sensibilidad e inteligencia.** Entonces hay que dar disposición y preparación mental (...) para desarrollar la atención se requiere de silencio, abandonar la idea de corregir, comparar, emitir juicios sobre los resultados. Los ejercicios de contorno también sirven para agudizar nuestra percepción” (las negritas son de la autora).



Si se dibujase con mayor frecuencia, es posible que se active la imaginación y, por lo tanto la imagen que se produce tenga un valor plástico propio. Como dijo la artista Naginski: “Dibujar es una actividad que ejemplifica una imaginación en movimiento” (citada en Kovats, 2007:41); es decir, que cuando se habla de la práctica del dibujo no sólo se refiere al producto terminado para exponerlo ante un espectador, sino al proceso de mantener la mente activa en el aquí y el ahora, que tiene como consecuencia esa imaginación en movimiento a la que se refiere la artista japonesa.





## 1.2 Desarrollo de la imaginación.

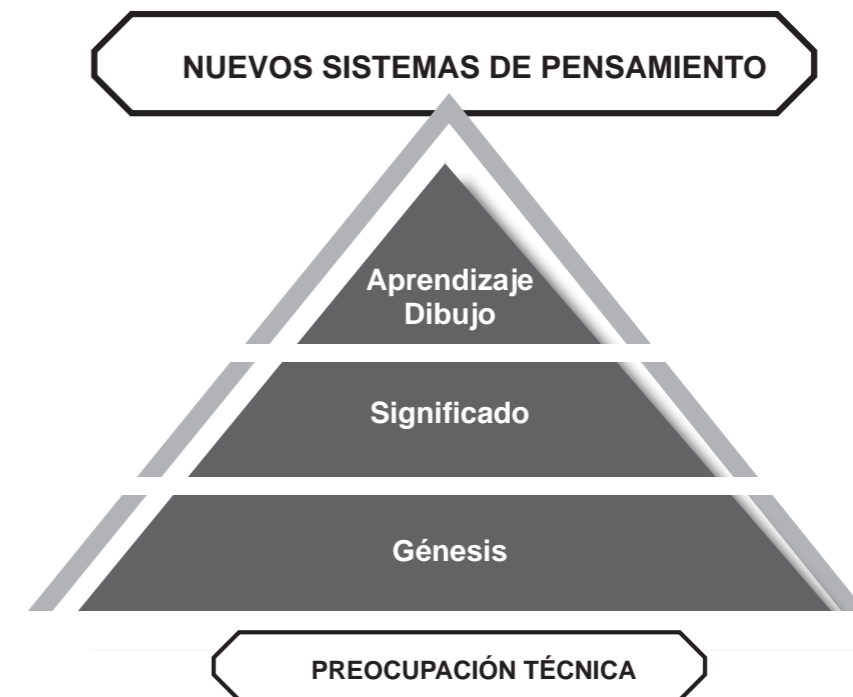
Nuevos sistemas de pensamiento se desarrollan desde distintas áreas del conocimiento, que nada tienen que ver con la lógica ni con la razón sino con la ambigüedad de los terrenos de la intuición y de las asociaciones inconscientes (zonas menos descriptivas del arte).

El dibujo tiene un lugar muy importante en esta nueva configuración como vehículo para la génesis primaria de ideas, para desarrollar una forma de pensar imaginativa que pueda ser eje central en su aprendizaje. Para los profesores de dibujo en las escuelas de arte, es primordial defender la continuidad y la práctica de esta disciplina, por su riqueza como ejercicio de reflexión plástica a través de enamorarse del proceso. Todos sabemos lo positivamente contagioso que puede ser tener o ser un profesor así.

Gentz del Valle (2001,62) afirma:

Dentro de las posibilidades parciales que deben considerarse para la enseñanza y desde los planteamientos siempre abiertos que ayuden en el aprendizaje, existe una atención característica del dibujo que conserva intactas sus cualidades como vehículo del pensamiento creativo y como medio de expansión del avance de ideas, que se mantiene flexible pero firme a la vez.

Haciendo una interpretación de lo que afirma Gentz, trazamos en el diagrama inferior una pirámide que ilustra cómo en la actualidad, la preocupación técnica del dibujo queda al parecer relegado en comparación con los nuevos sistemas de pensamiento que generan y cobran una importancia mayor; es decir, la parte técnica que por tradición ocupaba el centro de atención en las artes, es reemplazada por la generación de los nuevos sistemas de pensamiento provocados por el dibujo y que se convierten necesariamente en el centro creativo de cada artista.



Eisner (2002:109) explica que existen por lo menos dos tipos de manifestación visual además de la mimética: la expresiva y la simbólica. Coincidimos con él cuando dice que es indudable que a la mimética históricamente se le ha privilegiado. Aún persiste en la mentalidad del que estudia dibujo la idea de dominar sus esquemas como vía para tener control sobre el lenguaje de la imagen y conocimiento de sus potencialidades comunicativas. Por ello, es necesario indagar en los sistemas visuales que se utilizan actualmente en el arte y observar sus variaciones de uso y rastrear los cambios de sensibilidad y pensamiento.

Es necesario reubicar al dibujo respecto a la realidad del arte actual. Establecer su función y plantear la forma en la que pueda o necesite ser aprendida. La propia función y ámbitos artísticos están sometidos a continuos cambios y revisiones.

Una de las características del dibujo es su flexibilidad de manifestaciones. Pero, esa flexibilidad ha sido llevada al límite convirtiéndola en líquida, se ha tenido que camuflar y adaptarse a los tiempos líquidos. Esto tiene como consecuencia un abanico inagotable de conceptos de dibujo, muchos de ellos híbridos. No existe un solo concepto, sino muchos y ninguno autoritario y todos válidos; sin embargo las ideas preconcebidas de lo que “debería ser” frenan su expansión.





### 1.3. Hacia una definición de dibujo.

Dibujar educa la mente, los ojos y las manos en una convergencia sensorial, perceptual y racional que revela la conciencia crítica del individuo, lo dibujado es el vestigio, la huella de lo que vemos y conocemos, su vocación reminiscente es una forma crítica desde el lugar de la reflexión (Vilchis, 2010:58).

Si se define al dibujo solamente desde el terreno de lo gráfico, sería ignorar la realidad del arte actual. El dibujo por naturaleza, indica una manera abierta de organizar y relacionar. “Sirve de vínculo entre una clase de pensamiento creativo y la realidad física.”(Gentz del Valle, 2001:18). Se adentra a profundidades que el lenguaje verbal no puede describir. Es como un rayo láser en ese sentido. Se abre camino entre los escombros de las vanguardias y también de entre lo que nunca se ha dicho pero se ha pensado o intuido.

Los recursos y conocimientos de los que se echa mano son distintos para un dibujo arquitectónico, un diagrama matemático y un retrato. Observado desde el momento histórico actual, el lenguaje y la imagen han pasado por relaciones íntimas y también de ruptura. “En la fase inicial del aprendizaje del dibujo pueden relacionarse imagen y palabra, pero desarrollar la creatividad, la superación de los modelos establecidos y consolidados exige la independencia de ambos” (Jiménez Huertas, 2004:108). Pero para llegar a

esa independencia primero se tiene que ver cómo conviven juntos imagen y palabra. Para dar un ejemplo de ello, hablemos del paralelo entre los nombres divinos con el dibujo.

El nombre se rompe, desintegra o multiplica para abarcar lo ilimitado, lo divino. ¿Cómo se podrían nombrar todas las imágenes que desconocemos pero que tenemos el potencial de dibujar? De la misma manera en que los teólogos intentan nombrar a Dios, no encuentran una palabra que resulte suficiente para denominarlo. En la pluralidad, intentan una aproximación a la idea inalcanzable por ningún nombre individual. Cada uno de los nombres al referirse a un absoluto, son sólo un aspecto o una forma particular del absoluto en su manifestación. Los nombres de Dios son infinitos, así también son los nombres del dibujo. Por ejemplo, cuando los musulmanes detienen en noventa y nueve los nombres de Dios, recurren a un número incompleto. No lo es tanto el noventa y ocho, ya que “cuando más cerca se está de la plenitud y consecución más grande parece la falta” (Jiménez Huertas, 2004:112). Cuanto más nos acercamos a aquello que reúne las cualidades que valoramos en un dibujo personal, más parece que nos alejamos del conocimiento del dibujo mismo y parece que es más lo que ignoramos. Esa es una característica líquida. Paradoja del dibujo.

Descargamos en la creación una parte de nuestra esencia y el vacío que nos deja tiene que ser llenado nuevamente antes de volver a crear. El hueco parece mayor después de haber logrado ese acto creativo que nos llena de satisfacción.

De la misma manera que la imagen de la divinidad prendida en los números establece su relación con el infinito, al crear se edifica una relación con la divinidad en cada trazo. Entre el uno y el dos caben infinitos decimales, cada vez más pequeños. Ahí mismo radica la divinidad sin posibilidad de agotarlos. Entre un dibujo y otro caben incontables posibilidades de diferentes variantes sin probabilidad tampoco de agotarlos.

No todos los dibujos se acercan con la misma intensidad y proximidad a la esencia que se busca, por eso la multiplicidad de los dibujos que se hacen poseen una jerarquía, donde los más elevados contienen la de los que se sitúan por debajo.



#### 1.4 Del título.

El título de un dibujo está ligado a la existencia. Y es a través del uso de un título que se puede inventar, sustituir, suplantar, desdoblarse o falsificar la identidad del mismo. Un dibujo sin título no es simplemente la incapacidad del autor de dar un nombre a su obra. En muchos casos sucede que la imagen se adelanta al lenguaje por provenir de un mundo interno, profundo, lleno de experiencias e inquietudes al que se tiene acceso gracias a un estado de dejar fluir las cosas, gracias también a una concentración intensa. En ocasiones, el nombre de una obra se revela al autor semanas o incluso meses después de creada la obra. En una especie de relatividad del tiempo, éste se desfasa al momento del trazo, y cuando se regresa a las actividades cotidianas, eventualmente lo verbal alcanza la imagen. Resbaladizos como son los nombres, una obra sin título es como un ser humano sin nombre pero con personalidad.

Lo anterior nos recuerda lo que el antropólogo Claude Lévi-Strauss (1987:267) narra acerca de una tribu donde algunas personas no pueden tener nombre, porque la lista de nombres disponibles es limitada. Cuando no hay ningún nombre libre, quien nace tiene que esperar hasta que alguien muere y deja el nombre vacante. Quien no tiene nombre no tiene derechos, no se puede casar ni reproducir. El nombre da vida al reconocer una identidad. Se necesita poner un nombre a las cosas, a las situaciones. Lo anterior lo mencionamos no porque sea necesario nombrar lo que se está dibujando al momento de dibujar. Lo mencionamos porque podemos inferir que si lo aplicamos al dibujo, el acto de dibujar y de nombrar a posteriori las imágenes que se dibujan provee de identidad a lo dibujado, pero como espejo, también al dibujante. Antes de dibujar, al enfrentarnos a la hoja en blanco somos como esa persona de la tribu mencionada que deambula sin nombre y sin derechos. Somos al momento de dibujar, no antes. Una vez hecho el trazo, nos ganamos la identidad de dibujantes. Dibujar es poner un límite y ejercer un poder sobre la hoja en blanco, al mismo tiempo que ganamos por así decirlo, el derecho a existir a través de la obra.



### 1.5 El dibujo en la era de la fotografía digital.

La principal característica de la fotografía, primera imagen mecánica, es que aparece como imagen completa que ocupa todo el formato desde el principio, a diferencia de la práctica del dibujo en que poco a poco se va ocupando el espacio en blanco y en donde el dibujante va tomando decisiones gradualmente. La fotografía también elimina la ansiedad de enfrentarse al papel en blanco. Y ahora la fotografía digital viene también a imprimir una inmediatez pero fugaz, al poder observar en cuestión de segundos el resultado de la toma en la pantalla de la misma cámara. Para los artistas visuales en la actualidad parece más cómoda y útil la utilización de la cámara fotográfica digital para la elaboración de imágenes gracias a esa rapidez. Algunas veces la imagen registrada por la cámara proporciona al artista una cierta seguridad o confianza representacional que a veces, ante la falta de habilidad dibujística se sustituye al dibujo por la foto.

Anteriormente, para ejecutar obras pictóricas o escultóricas se daba por hecho que el profesional debía dominar el dibujo; éste también era necesario para los estudiosos de las Ciencias Naturales, los orfebres o tapiceros por mencionar sólo algunos. Ahora se puede utilizar la cámara fotográfica si se desea un resultado mimético y rápido. Privándose así de los beneficios que acarrear los ejercicios de observación como los propuestos por Aceves Navarro, que según nos indica Anzures (2008:82): “Hay que recordar que la finalidad de la práctica de dibujar no es obtener un dibujo terminado sino de enfrentar todas las posibles formas de encontrar respuestas gráficas a una experiencia y derivar a una de las probables posibilidades de hacerlos de forma totalmente individual”. Aunado a lo anterior también se busca desarrollar las siguientes cualidades:

### Dibujo líquido, tiempos líquidos

Sensibilidad  
Expresividad  
Creatividad  
Memoria  
Procedimientos técnicos  
Análisis histórico formal  
(Anzures, 2008:91)

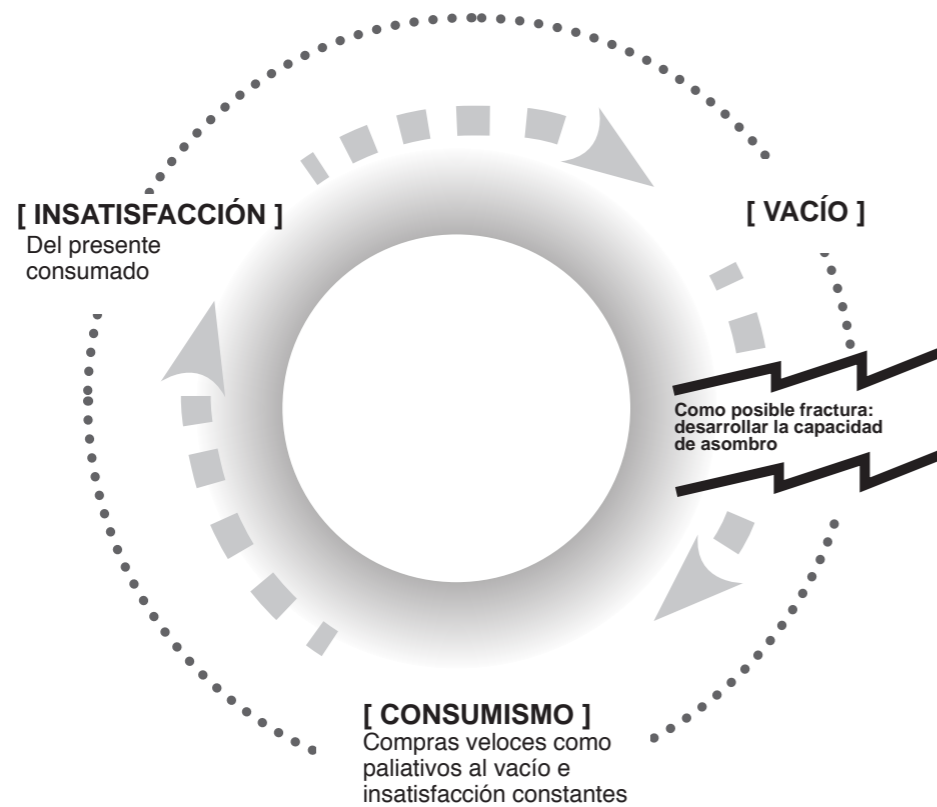
Hace tiempo, la disciplina del dibujo educaba por medio de la práctica en la ejecución manual sobre la observación de lo real como en la reproducción mimética de los modelos al uso. Al respecto Gombrich (1979:22) expresa lo siguiente:

No voy a negar que los descubrimientos y los efectos de representación, orgullo de artistas de antaño, se han hecho hoy triviales. Al historiador debería interesarle sumamente por qué razón podemos ahora considerar que es trivial la representación de la naturaleza. Nunca se ha dado antes una época como la nuestra, en que la imagen visual fuera **tan barata**, en todos los sentidos de la palabra (las negritas son de la autora).

Es probable que esa trivialización que menciona Gombrich se deba a que la representación pictórica de la naturaleza ha sido excesivamente explotada por los artistas a lo largo de la historia del arte. A veces los artistas tenemos la extraña sensación que nuestros predecesores no dejaron mucho por inventar. Es posible que debido a esa sensación se recurra a los *pastiches* tan socorridos por la modernidad líquida en una especie de reciclaje visual (recordemos que modernidad líquida en este estudio es sinónimo de posmodernidad).

A la trivialización se le agrega el hecho de que ahora se tiene muy poco respeto por la naturaleza. Antes, se estudiaba la naturaleza con ojos de asombro y admiración. Hoy, muy pocas cosas causan sorpresa; se está en un estado impasible en que si la mirada está dormida, mucho más lo está la mirada estética. Se vive en un ambiente que favorece la enajenación y el deseo de escapar a toda costa del momento presente. El problema no es la tecnología en sí,

sino el exagerado énfasis que ejerce el sistema mercantilista sobre el conglomerado acerca de la utilización de esa tecnología en todos y cada uno de los aspectos de la vida. Se vive en un estado de constante insatisfacción acerca de la existencia en general. Insatisfacción, que se presume será mitigada con la compra rápida de algún producto. De esa manera continúa el círculo vicioso:



Los griegos decían que “el asombro es el principio del conocimiento, y si dejamos de asombrarnos corremos el riesgo de dejar de conocer” (Gombrich, 1979:23). Por lo tanto, la incapacidad de asombro trae también como consecuencia la incapacidad del autoconocimiento.



### 1.6 La intención mimética.

Además de reproducir lo más fielmente posible lo que se veía, otro objetivo que se tenía previamente en la enseñanza del dibujo, era la de aplicar la idea clásica lo más hábilmente posible la idea que el sistema académico representaba. El dibujo artístico académico era considerado la base sobre la que se sustentaba todo el edificio físico del arte. El alumno sabía o no medir y manchar, tomar apuntes rápidos, dibujar de memoria. De manera implícita había toda una teoría de las proporciones, del espacio, de las relaciones de los objetos referidos al plano del papel. También la comprensión consciente de las reglas básicas de los sistemas perspectivos.

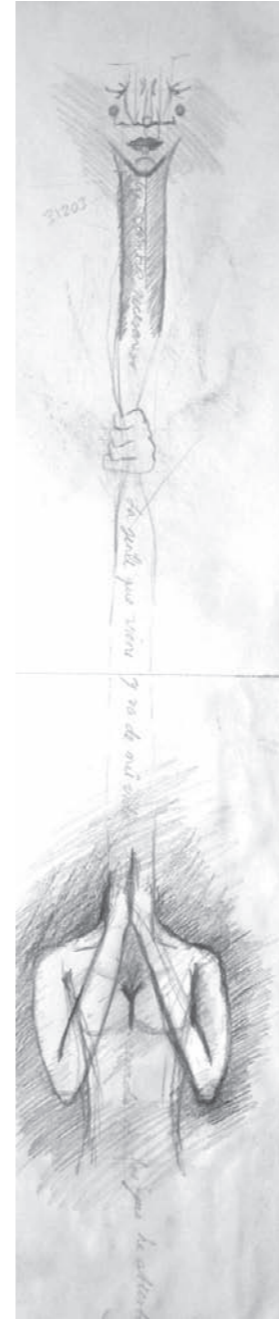
La gran herencia vanguardista, consiguió al abstraer los elementos gráficos de la relación con lo observado, al cuestionar la función mimética del arte, hizo que el plano pictórico fuera el nuevo protagonista, y las relaciones de los elementos plásticos respecto al plano, se refirieran ahora sólo a sí mismos como territorio abstracto. Y cuando este plano acabó finalmente a su vez por ser cuestionado, la antigua disciplina del dibujo se volvió líquido dejándonos zozobrando en el cuestionamiento respecto a su utilización y con la interrogante de cuál es la mejor manera de aprenderlo o enseñarlo.

Una vez derribadas las fronteras entre las artes y cuestionada la disciplina manual del dibujo, la disciplina pensante del dibujo se sitúa en una condición

efímera y de vertiginosa velocidad, igual que nuestra sociedad de consumo: “En nuestros tiempos de ocio por lo general nos comportamos de una manera pasiva, engulléndolo todo: películas, comida, sexo, libros, arte. Ya no hay un disfrute ni digestión, ni mucho menos un goce estético. La transgresión es la respuesta a todo ese estreñimiento por los excesos, por el consumo” (Bauman, 2007:55) [este autor va más allá en sus afirmaciones nombrándole a esta una condición de “bulimia”]. Esto es más grave de lo que pareciera, ya que el goce y disfrute es exactamente lo que alimenta al dibujante a perseguir su práctica: “No se trata de terminar rápido, sino de aprovechar cada minuto en observar con detenimiento” (Anzures, 2008:85).

Debido a que cualquier disciplina se basa en un método que a su vez surge de un sistema determinado, al no existir, el dibujo, su definición, utilización, enseñanza y práctica quedan en un estado abierto y libre.

Aquellos modelos académicos no enseñaban a mirar la realidad desde las experiencias propias, sino que “se forzaban las relaciones unívocas entre representación y denominación” (Jiménez, 2004:111). Por un lado, históricamente se había dictado la manera efectiva y unívoca de aprender a dibujar, y por el otro la mirada desde una experiencia y sensibilidad propias. Las instituciones en medio del problema y entre ellas La Academia de San Carlos en la ciudad de México, al no saber qué hacer, adoptan una actitud poco comprometida, que ni fomenta su verdadera investigación como lo sería una especialización en Dibujo (la cual no existe), ni lo entierran definitivamente. Más bien lo tienen en una permanente agonía, en un estado zombi, recortando cada vez más las horas clase. Se limitan a cuestionarse si deben o no dar libertad de cátedra a los que están al frente de la materia. Las escuelas en España parecen no escapar del conflicto. Respecto a esta situación Gantz del Valle (2001:41) opina:



Apunte  
lápiz sobre papel  
15X30  
Patricia Narváz  
2007

En España el título que daban las Escuelas Superiores de Bellas Artes era únicamente el de profesor de dibujo, independientemente de si la especialidad que se había cursado era la de pintura o escultura. En ese sentido la Academia se manifestaba más modesta que la actual que otorga títulos de profesionales del arte, con lo que quizás no haga otra cosa que reconocer simplemente su incapacidad para garantizar profesores de dibujo (o lo inadecuado de éste a las nuevas exigencias).

Sabemos que el posgrado en Artes Visuales de la UNAM de manera general busca formar profesionales de alto nivel, investigadores y docentes. Sin embargo, muchos artistas se dedican a la docencia. ¿Son realmente incapaces para impartir clases de dibujo?, ¿carecen los profesionales del arte de las herramientas necesarias para enfrentar a las nuevas exigencias de la enseñanza en el área del arte, específicamente en lo que respecta al dibujo?, ¿se sabe siquiera cuáles son esas exigencias?





### 1.6.1 Los escombros

Se tiene conciencia de lo urgente que es revalorar la enseñanza del dibujo, no solamente en cuanto a la manera de hacer las cosas; de si debe centrarse en su aspecto gráfico o ideográfico, sino respecto a sus alcances y objetivos. Ignorar esa revaloración conduciría al docente a la charlatanería. Es necesaria, no solamente la comunicación estrecha sino en la medida de lo posible, una comunión con los alumnos respecto a sus intereses y esperanzas depositadas en sus habilidades. Con ello se evitaría alimentar expectativas falsas o desinformación, y sería posible hacer conciencia de que el dibujo mimético o re-presentacional es sólo una parte de un concepto más amplio de dibujo, que se acerca al desarrollo de un pensamiento creativo, aunado a las condiciones de la modernidad líquida de hoy.

A la autora le parece que constreñir la enseñanza del dibujo exclusivamente a la parte mimética, es limitar al alumno sus posibilidades de desarrollo del pensamiento; pero privarlo de ese aprendizaje mimético, es limitar su abanico de expresión.

Frente a las nuevas tecnologías, parece que el dibujo queda expulsado no sólo del aula, sino del ejercicio cotidiano de los artistas. Por ejemplo, la desnudez de la que habla Kaupelis (1974:15), que deberíamos sentir al no tener a la mano nuestro cuaderno de bocetos ha sido sustituida por la cámara



Autoretrato con ojos cerrados  
15X20, lápiz sobre papel  
Patricia Narváez  
2007

fotográfica, que, de olvidarla, recurrimos a la que cargamos todos los días en el teléfono celular. El cuaderno de bocetos quizá se perciba como una práctica anticuada, de la misma forma que la mayor parte de nuestra escritura ya no es manual como antes, sino que se realiza a través de una computadora. El uso de la tecnología digital y su rápida sustitución por artefactos cada vez más pequeños y rápidos es la tendencia que caracteriza nuestro tiempo:

(...) en el concierto general de las ideas, el arte ha perdido mucho peso específico pues durante buena parte del siglo XX, el arte transitaba por la senda de las vanguardias políticas, científicas y filosóficas y ahora ya no, pues el vacío lo ha llenado la tecnología. (Duque, 2006:11).

De ahí que mucho del arte que se difunde, exprese ese vacío haciendo uso de la tecnología. Entendiéndolo así puede vislumbrarse la causa de la dificultad de auto-disciplinarse para practicar el dibujo. Pero para aquellos que queremos ampliar su concepto, ¿cómo podríamos lograrlo?

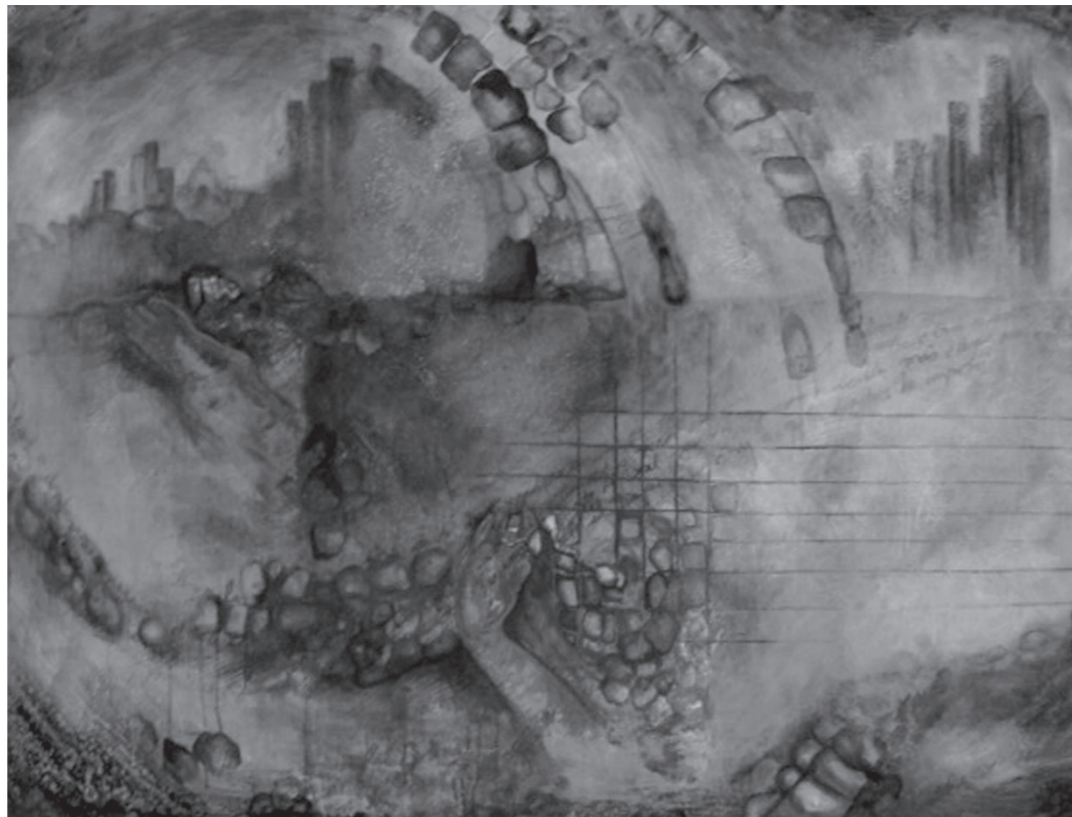
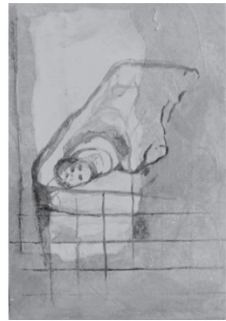


Figura 2.1 Alienación. Patricia Narváez. 2008,  
Tríptico, Mixta sobre tela. 200x140 cm., 25X30 cm., 20X30 cm.

## Capítulo II

### *ARENAS MOVEDIZAS.*

Creemos que es importante darse cuenta de que la manera en que hemos sido enseñados a percibir nuestro mundo no es la única y que es posible ver más allá de las “verdades” de nuestra cultura. (...) Pero las metáforas no son simplemente cosas que se deban superar. Es como si la capacidad de comprender la experiencia por medio de metáforas fuera uno más de los sentidos, como ver, tocar u oír, como si las metáforas proporcionaran la única manera de percibir y experimentar muchas cosas en el mundo. La metáfora es una parte de nuestro funcionamiento **tan importante como nuestro sentido del tacto, y tan preciosa como él** (negritas son de la autora) (Lakoff y Johnson, citado en Betti, Claudia. 1997:33).

Para responder a los cuestionamientos del capítulo anterior, es necesario entrar a un terreno pantanoso. Las arenas movedizas de definir la actualidad del dibujo. Éste, no sólo es una actividad exclusivamente estética. También actúa como registro de visiones, experiencias o pensamientos, y se construye como actividad creativa, reflexiva y pensante. Las tres últimas, son cualidades casi en peligro de extinción en esta época líquida en que la tendencia de moda entre los creadores es “limitarse a organizar y buscar un “impacto máximo con obsolescencia inmediata” (Bauman, 2007:85). Dudamos que alguien que goce del dibujo, de su conocimiento y diversas aplicaciones se dirija a la creación de un arte cuyo motor sea únicamente el impacto.

El dibujo, cuando se disfruta, puede ser el generador de mundos dentro de la expresión y del posterior desarrollo de las ideas estéticas. Es también generador de universos dentro de la expresión. Cumple la función de traducir de manera inmediata el pensamiento plástico, algo que no la reduce a lo gráfico sino que la relaciona con la capacidad creativa fundamental del ser humano.

De esta manera persiste el carácter clásico del dibujo como sustento u origen de la propia actividad artística. Tradicionalmente, sigue representando el papel de pensamiento previo por su cualidad de servir como base o cimiento sobre la cual construir o modificar ideas.

El dibujo pues, se define por el mismo hecho de la acción del pensamiento registrado a través de la imagen, inseparable de su materialización en el medio, o sea el gráfico. [Aunque en el arte actual hay una fractura significativa cuando nos encontramos por ejemplo con que “sólo basta tener el dibujo en la mente” Pascual (2008)].

Ese pensamiento del mundo de las ideas es central en la desmaterialización de la práctica del dibujo que contribuye a su estado líquido. Se justifican verbalmente propuestas que para los ojos de un curador puedan ser suficientes, aunque el espectador solamente tenga frente a sí un conjunto de llantas y puertas sacadas de un basurero. El absurdo se vuelve un hilo conductor en la elaboración de piezas que dan pie a mucha literatura analítica. [Quizá en este sentido la práctica del dibujo ayude a ejercitar tolerancia ante dichas propuestas que, en opinión de la curadora Daniela Pérez y de los vigilantes de esta salas de exhibición del Museo Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, causaron molestia y enojo a un alto número de espectadores. (agosto: 2009)].

Es adentrarse en terreno inestable cuando se hace un esfuerzo por establecer mediante un análisis verbal el significado de los pensamientos que viven a través del dibujo, pues se trata de pensamientos casi autónomos. Los análisis verbales sólo constituyen meras aproximaciones. Las propuestas como las imágenes de esta página, que prescindan de su utilización, se apoyan en



Figura 2.2 Pedro Cabrita Reis.  
“La línea del volcán.”

Instalación conformada con objetos encontrados: cuatro llantas (60cm de diámetro) y cuatro puertas (80x200cm, 80x190cm).

Exposición en el Museo Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, agosto de 2009.

otro tipo de recursos muchas veces retóricos o filosóficos. Pero aunque no se utilice como parte medular en la elaboración de una pieza artística, el dibujar podría utilizarse como elemento facilitador del pensamiento ya que de acuerdo con la definición que hace Gombrich (1979:89): “El dibujo es de una importancia fundamental, porque permite al hablante **reestructurar la realidad** en una imagen pasajera o en una acuñación más permanente” (negritas son de la autora).

Tomemos como ejemplo a Cabrita Reis quien explica que su trabajo cuyas imágenes aquí vemos, es “pintura tridimensional” (Cabrita: 2009).

Que sea pasajera o más permanente depende de la decisión del artista. Cabrita en el ejemplo mencionado parece optar por una imagen pasajera. Nos pareció insólito escuchar que al artista le había tomado seis meses conceptualizar la justificación teórica respecto a su decisión de juntar unas llantas y unas puertas usadas (Pérez, 2009).

Reestructurar la realidad es algo que se busca como artistas visuales porque en la medida en que se tenga la capacidad de hacerlo, se podrá brindar al espectador nuevas maneras de ver lo que se llama “realidad”. Es gracias a esa reestructuración que se pueden generar nuevas maneras de pensamiento y de conocimiento. O como dice José Ortega y Gasset (1968:95) en *La deshumanización del arte*: “El poeta agranda el mundo al añadir a la realidad nuevos continentes de imaginación (...) la palabra autor viene de *auctor*, el que aumenta.”

Las palabras de Ortega y Gasset nos llevan a afirmar que la tarea del dibujante no es diferente al del poeta: añadir nuevos continentes de imaginación. Esos continentes son aquellos dibujos que al verlos pensamos: ¿de dónde habrá surgido esa idea, esa forma, esa línea? Estamos expandiendo continentes, que vienen siendo territorios íntimos y transitados solamente por el que dibuja.

Una vez ejecutados, reflexivamente y a posteriori, puede pensarse en arañar la superficie de tales pensamientos, los cuales se resumen en algo muy cercano a la metáfora. Y es en este sentido que el dibujo atrapa una especie de pensamiento poético en cuanto generador de nuevas relaciones y por compartir con la poesía la utilización de elementos mínimos.

Seymour Simmons III profesor de Arte en la Universidad de Harvard, en *The Creative Process* (1977:37) indica que “las imágenes frecuentemente se mantienen en nuestra mente aún después de que las palabras se hayan desvanecido. Por esta razón los dibujos se han utilizado como un medio de comunicación, como comentario social”. De ahí se desprende una razón más de lo importante que es seguir ampliando ese comentario social, porque seguir dibujando es recordar.

Para todos en general, pero en especial para los pintores que creamos o inventamos nuestros universos, nuestro conocimiento del mundo y de nosotros mismos se apoya en numerosos procedimientos retóricos, principalmente

metafóricos y metonímicos.<sup>2</sup>

Los procedimientos retóricos con los que la diversidad y el caos de cuanto existe, aunado a nuestras experiencias, se nos han ido haciendo poco a poco accesibles, acercándonos a la verdad individual. Y ¿qué es la verdad? Saborit (2000:167), señala:

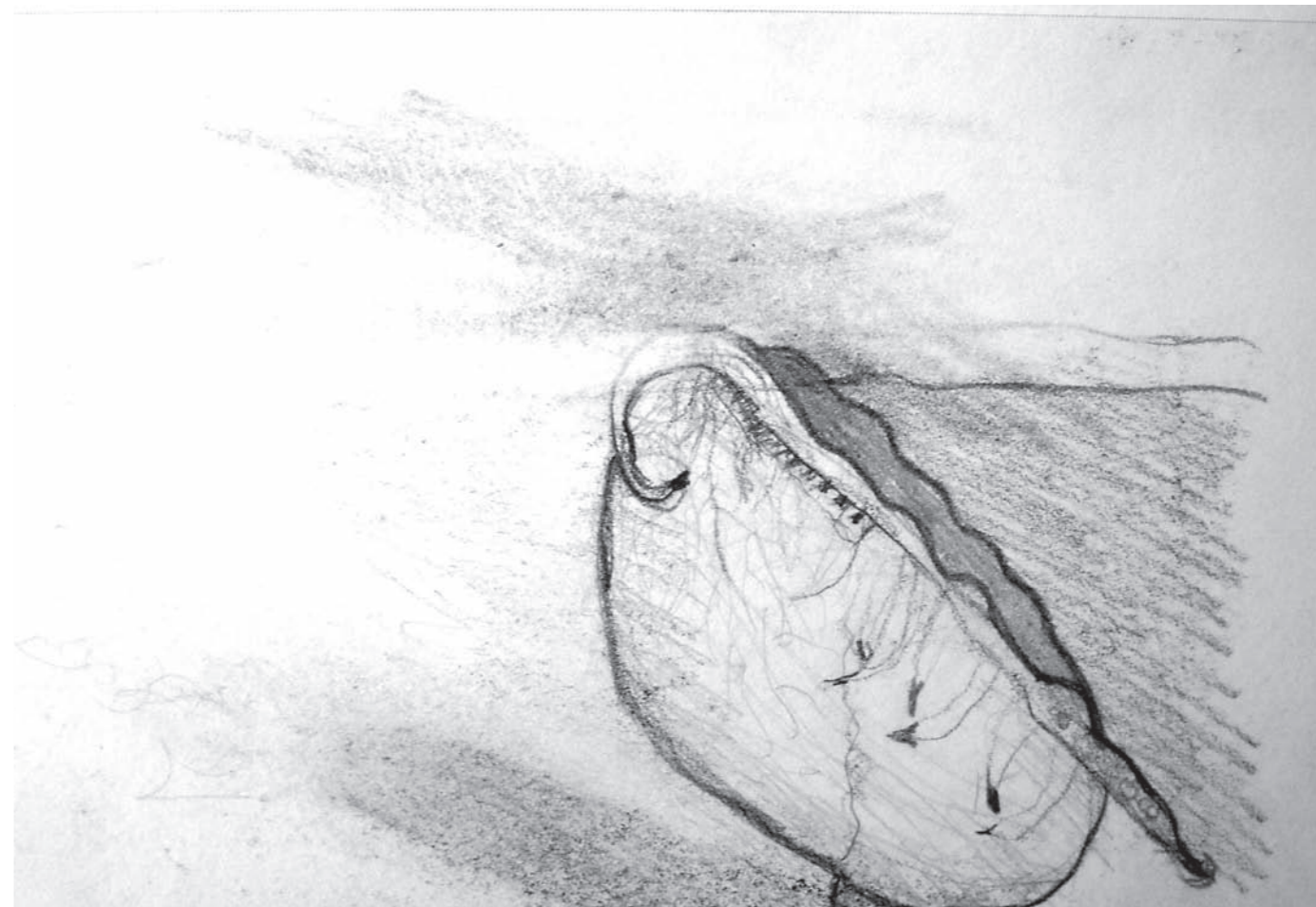
La verdad es un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en una palabra, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias; **las verdades son ilusiones de las que se han olvidado que lo son**, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su imagen y que ahora ya no se consideran como monedas, sino como metal (negritas son de la autora).

Los dibujos de cada individuo, forman parte de ese “ejército móvil” de metáforas que, de usarse por un tiempo prolongado pueden llegar a ser fijas y hasta obligatorias para los generadores de esas imágenes [el metal del que habla Saborit]. De esa manera se adquiere un poco de firmeza del terreno pantanoso. Lo cual nos trae a la mente a Morelli (citado en Franquesa, 2004:139):

Todos los pintores tienen sus propias peculiaridades, que se les escapan sin darse cuenta. Todo aquel, por tanto, que desee estudiar a fondo a un pintor, debe arreglárselas para descubrir estas naderías (...): un estudio de la caligrafía las llamaría ringorrangos” [Ringorrango: rasgo exagerado e inútil en la escritura].

Esos ringorrangos al reconocerlos en la obra de otros autores, pueden conducir al reconocimiento de los propios, lo cual puede acarrearlos a la generación de ese lenguaje personal gráfico que andamos buscando.

<sup>2</sup> Metonimia. Figura de retórica que consiste en designar una cosa o idea con el nombre de otra tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada, etc., por ejemplo: “las canas por la vejez”. (Diccionario enciclopédico (2006:949) Olympia).





## 2.1 Aproximación a las clasificaciones del dibujo.

Los términos utilizados en el dibujo a lo largo de la historia son contundentes: borrones, manchas, rasguños. He aquí su etimología:

Esbozo y boceto son tomadas del italiano *bozza*, nombre dado a una piedra sin devastar; bosquejo es, palabra derivada de bosquejar, de la misma raíz que bosque, y significa devastar un tronco; croquis del francés *croquer* indicar a grandes rasgos. (Gómez, 2001:418).

Estas etapas son valoradas por su capacidad para expresar el pensamiento y la idea original del artista.

Acha (1999:133) reflexionaba que sea cual fuere el dibujo podría tener una o varias de las siguientes dimensiones comunicativas [se sabe ahora que son clasificaciones poco estables o hasta superadas]:

1. Las miméticas con imágenes naturalistas y realistas. La dimensión mimética es la misma del plano semántico y se ocupa de la verosimilitud de las imágenes.
2. Las ornamentales o caligráficas con la belleza como finalidad. Aquí lo importante es el curso de la línea que puede ser bella y expresiva.

3. Las expresivas con contenidos emotivos y gestuales. Se trata de una lectura grafológica; atribuir a la línea un estado de ánimo según los accidentes de su trazo. Los dibujos no sólo hacen referencia y representan estructuras del mundo físico, también pueden expresar algunos aspectos personales y propios del autor: emociones, imaginación, percepciones y la personalidad en general del dibujante. La manera personal de cada autor es el rasgo que hace posible reconocer la autoría; es lo que llamamos autoría del artista.
4. Las emblemáticas que representan realidades invisibles.
5. Las heurísticas con figuraciones inventadas.
6. Las que sirven para ilustrar. Esta categoría de dibujos pueden estar al servicio y tener un carácter más cercano a la ciencia y la tecnología o estar vinculados con el mundo de la literatura.

Las clasificaciones respecto a los tipos de dibujo remiten a divisiones convencionales y varían en función de las diferentes intenciones, épocas y autores.

Según Gombrich (2003:102) “ningún artista puede dibujar ‘lo que ve’ completamente al margen de cualquier convención”. Sin embargo, explica que la diferencia de actitud que muestran los artistas ópticos en el dibujo descriptivo es el deseo y el esfuerzo constantes para prescindir de los convencionalismos, potenciando un análisis minucioso de los elementos de la naturaleza, en función de conseguir imágenes cada vez más aceptables, en el sentido de que traduzcan la mirada exacta sobre el mundo.

Aquí cabe la precisión de que también la enseñanza del dibujo ha influido en la formación del concepto del dibujo ya que la enseñanza ha estado históricamente determinada por los siguientes paradigmas pedagógicos entre los

cuales se podrían enumerar los siguientes ejemplos: (Vilchis, 2010:54)

“El aprendizaje del taller basados en la observación y que requiere la tutela de un maestro profesional.

“El modelo de las Academias sustentado en teorías dominantes como la geometría, la perspectiva, la anatomía, principios de proporción, color, etc.

“El método de Anatomía Artística, reafirmado por el academicismo y fundamentado en los conocimientos de la biomecánica de la figura humana y sus particularidades en el enfoque de la percepción y el proceso creativo.

Por otro lado se presentan las antiacadémicas, entre las que destacan:

“El modelo romántico, justificado por los conceptos de originalidad, libertad y genio creador, que advierte sobre los peligros de las copias y las rutinas de dibujo denominándolas preceptos mecánicos.

“La pedagogía moderna, denominada así por no abstenerse del dibujo de la figura humana sino por su tríada: creatividad-medio-invencción. Aquí las rupturas se relacionan con la flexibilidad acerca del espacio, la luz, las alteraciones de los estereotipos, trascendiendo la imitación de la realidad para dar paso a la expresividad y la experimentación.

“La pedagogía posmoderna [o de la modernidad líquida], son importantes las experiencias híbridas, azarosas y pseudo lúdicas, desde las cuales el dibujo se comprende como parte de una reconstrucción en la que se pierde siempre el referente original.

“La dinámica perceptual, de la que resulta la expresión dibujística basada en: la caracterización de fuerzas físicas como la inercia, entender todo lo que se percibe como símbolo, asimilando la percepción como resonancia que reproduce sensaciones y emociones. Integra la alternativa sistémica u holística



en donde la experiencia de enseñanza es conducida con base en la estructura de representación como un conjunto integrado (ejemplo metodología de Betty Edwards).

“Durante el siglo XX surgen alternativas epifánicas [festivas] del dibujo, que postulan el dibujo artístico como modo de expresión que representa el abandono de la concepción clásica, racional e impersonal, para retornar a la visión subjetiva que muestra la realidad desde la sensación vital”.



## 2.2 Dibujo y poesía.

Las clasificaciones ya no están tan claras, porque las fronteras están borrosas. Aun así, un dibujo heurístico [arte de inventar], tiene la propiedad de traer a la superficie una especie de ilusión.

Al respecto Vilchis (2010:58) puntualiza que “Al dibujar se conciben universos dando lugar a lo que todavía no es y se revela aquello que estaba reservado traspasando las convenciones establecidas con expresiones que no se pueden explicar con palabras porque **no se logra la convergencia de tres estados circunstanciales: lo propio del ser, lo propio del contexto y lo propio de la disciplina**” (Vilchis, 2010: 58, las negritas son nuestras).

A veces al dibujar recurrimos a la metáfora que al gastarse revela grados de verdad, porque la metáfora es un instrumento de conocimiento y participa en la construcción del acuerdo social de lo que llamamos “realidad”. Y lo que es aún más importante, como dijo Carrere (2000:167): “La retórica visual participa del saber inconsciente. Sabemos cosas sin apenas tener consciencia de que las sabemos”.

En este sentido el dibujo atrapa ese saber inconsciente y una especie de pensamiento poético en cuanto generador de nuevas relaciones y, por compartir con la poesía la utilización de elementos mínimos. Tal vez no importe el

origen de esas imágenes, pero lo que sí se sabe es que para una mente sensible que va almacenando conocimiento, experiencias y sentimientos, esas imágenes representan una parte importante y muy íntima de quien las produce, y de su particular mirada estética.

Un dibujo hecho con elementos mínimos que “desnuda” al dibujante cuando la obra es creada lejos de la conciencia y así puede llegar a ser recibida: en una zona alejada de la razón, pero que toca las fibras sensibles del observador. Al respecto, Franquesca Llopart (2004:53) explica que tendemos a quedarnos en la superficie, en la apariencia externa de los dibujos. Sostiene que si queremos caracterizar el Dibujo con mayúscula [aquello que los dibujos poseen en común], hay que mirar lo que nos muestran e ir al interior de las cosas, recordando la historia de los signos. Añade que el significado tiende a presentarse a destiempo y bajo sospecha.

Respecto al detalle, sostiene Franquesca (2004) que permanece a nuestra disposición por un espacio de tiempo indefinido. Así que el sentido último que se alcanza, luego de contemplar la obra, depende del orden en que los hacemos intervenir y por eso apreciamos diferencias en los dibujos cada vez que los observamos e interpretamos de manera distinta; es una situación semejante a cuando se observa una pintura.

Lo más importante del razonamiento de Franquesca es cuando afirma que, el dibujo muestra de manera viva la cosa o idea que representa, y al decir viva cabe pensar en una descripción que se pueda considerar fiel a los sentidos.

Se pueden encontrar muchas respuestas y afinidades con la manera de pensar de Franquesca cuando señala que el dibujo no se resigna a describir desde el exterior, sino que quiere estar dentro; ver lo que esconden las apariencias en que se involucran recursos precarios y la ocupación provisional de espacio de representación. Y lo explica diciendo que el trazo es división, la articulación de planos y contrastes. En un efecto de transparencia característico del dibujo y que al dibujar decidimos qué partes mostrar y cuáles dejar ocultas. En sus propias palabras (2004:68):

El dibujo sirve para proyectar, atravesar, de ir al interior del objeto, y al utilizarlo con tal finalidad lo queremos parco en recursos, para que la materialidad del trazo no dificulte la comprensión del trabajo (...) nos complace la economía de recursos y la proyección porque queremos ver desde dentro y desde el que es posible verlo todo, un lugar que por cierto no existe, **y nos hemos ganado a pulso el permanecer en esa cima espiritual desde la que se divisa tan amplio panorama.** [negritas son de la autora].

[Lo parco se refiere a una economía de recursos o elementos mínimos en los que se apoya el dibujo: la línea y la mancha]. Éstos, son tan rudimentarios en sí mismos que no han cambiado desde la prehistoria y muestran por su naturaleza primigenia lo innato de su expresión. El dibujo nos pone en contacto con esa parte sensible, nuestra esencia [espiritual dice Llopart]. Su naturaleza de lenta producción frente a la rapidez de la cámara lejos de mantenerse en desventaja, asegura su permanencia por la profundidad que es capaz de adquirir, profundidad que algunos pintores han buscado en la práctica. Es una profundidad que se puede adoptar conscientemente de manera contestataria a esta época líquida de tanta velocidad, en que, como la palabra líquido sugiere la idea de fluidez. ¿Fluir hacia dónde? Para Bauman se trata de una pregunta sin respuesta. Explica que el mismo movimiento es el propósito, nada más. La cuestión es seguir moviéndose, y nos recuerda lo dicho por Ralph Waldo Emerson (citado por el mismo Bauman, 2007:60):

Cuando se patina sobre hielo quebradizo, la salvación está en la velocidad. Por lo tanto debemos seguir moviéndonos y cada vez más deprisa, sin preguntarnos nunca a dónde vamos. Pero aunque así nos lo impongan, las preguntas persisten: ¿hacia dónde nos estamos encaminando?

¿Cómo podemos contrarrestar esa velocidad y darle sentido a nuestra vida y a lo que hacemos?

En el disfrute de hacer las cosas despacio y que requieren que desarrollemos la paciencia, como es el caso del dibujo. La velocidad en que ahora hacemos todo tiende a homogeneizarnos. Nuestra vida se ha convertido en un ejercicio de apresuramiento. Necesitamos menor velocidad y mayor disfrute; poesía en nuestra vida acelerada. De la misma manera que necesitamos masticar con calma los alimentos que ingerimos para obtener el máximo de sus nutrientes, de esa misma forma necesitamos ofrecer propuestas visuales que brinden sensorialmente elementos que sean una invitación a desacelerarnos, para así procesar lentamente, no engullir.

Figura 2.3  
Patricia Narváz.  
Sin título. 2009.  
Tinta china sobre cartulina.  
30X45cm.





### 2.2.1 La metáfora.

Poesía y dibujo utilizan elementos reducidos al mínimo en los que, su economía y simplicidad facilitan la generación del pensamiento poético, al estar liberadas de mayores complicaciones técnicas.

**“La metáfora no es un mero recurso expresivo sino una forma de modelar la percepción y construir conocimiento”.** [Las negritas son de la autora].

*Emanuel Lizcano* (en Jiménez Huertas, 2004:109).

En la anterior cita Lizcano menciona construir conocimiento, y la autora de esta investigación lo señala, porque pocas veces se tiene conciencia de que lo que se dibuja o se pinta pueda generar algún tipo de aprendizaje. Ese conocimiento no es unívoco y por consecuencia ahí radica una de las permanentes fuentes de riqueza de un dibujo o pintura.

Habitualmente, cuando nos faltan las palabras buscamos analogías, semejanzas o relaciones con otras cosas conocidas. La metáfora refleja una impotencia del lenguaje, que nos obliga a desplazarlo y convertirlo en sugerencias.

Las ideas existen separadas del lenguaje, pues hay conceptos que no se verbalizan fielmente más que por medio de las imágenes.

En el lenguaje, cada manera de decir introduce una diferencia, que por pequeña que sea da otra manera de entender.

Si los conceptos, las palabras y las metáforas moldean la percepción y construyen el conocimiento, dibujar, construir imágenes representativas, crear relaciones geométricas, tienen un efecto muy parecido. Jiménez (2004:109), puntualizó: “Cada una de estas actividades requiere un modelo propio de dibujo que sintoniza la percepción y el pensamiento y agrega el proceso de trabajo a criterios y fines específicos”.

Idealmente, los pintores sintonizamos nuestra percepción y el pensamiento con el fin de expeler una imagen para que entable una comunicación con el espectador. Así como el dibujo comparte con la poesía elementos mínimos de origen, igualmente un poeta comparte con un artista su manera de ver el mundo y es esa cualidad lo que hace imprescindible la existencia productiva de los artistas. Sería deseable que cualquier ser humano pudiera acercarse a esa visión sensible y poética descrita por Baudeliere (2000:229):

Un artista sólo es artista gracias a un exquisito sentido de lo bello, sentido que le procura goces embriagadores, pero que al mismo tiempo implica, encierra, un sentido igualmente exquisito de toda deformidad y de toda desproporción. Por ello un agravio, una injusticia hecha a un poeta, lo exaspera hasta un grado que parece, para el juicio ordinario, en completa desproporción con la injusticia cometida. Los poetas no ven jamás la injusticia donde no existe, pero muy a menudo la ven ahí donde ojos no poéticos no ven nada en absoluto. Pues la famosa irritabilidad poética no tiene relación con el temperamento, comprendido en su acepción vulgar, sino con una clarividencia superior a la común, relativa a lo falso y a lo injusto. Esta clarividencia no es otra cosa que un corolario de la viva percepción de lo verdadero, de la justicia, de la proporción; en una palabra, de lo bello.

Dibujar es una manera de cultivar esa percepción de lo verdadero que puede afinar nuestra clarividencia relativa a lo falso y a lo injusto. Nos exige que rompamos con esa tendencia a mirar las cosas “por encima”, desde fuera y sin involucrarnos ni arriesgar nada. Para poder desarrollar tal percepción es fundamental tomar riesgos basados no en el miedo sino en la libertad y valentía. De ahí que algunos artistas aspiremos a desarrollar esa personalidad tan admirada por Bauman (2007:93), cuando compara nuestra actividad con el trabajo de ellos, los sociólogos:

(...) esa ventaja es la libertad, o mejor dicho una libertad de experimentar, de arriesgarse y equivocarse muy superior a la que suele darse entre los muros de la academia tras los que viven y trabajan los sociólogos. A diferencia de los académicos, los artistas no están condicionados por las estadísticas oficiales y las opiniones mayoritarias, ni están atrapados por la angosta jaula de una disciplina con denominación controlada. Siguen libremente sus intuiciones y sus imaginaciones, y pueden decir, alto y claro, lo que los académicos no se atreven a decir públicamente o sólo susurran envolviendo el mensaje en miles de codicilos y matices. Intento aprender del artista el difícil arte de arriesgarse y de ser valiente.

La poesía es, -como vemos-, una manera de ver y relacionarse con el mundo. El origen mismo de la palabra poesía muestra la relación fundamental que la une al dibujo al derivar de la raíz griega poieo que significa crear; la poesía está basada en imágenes extraídas de sutiles relaciones descubiertas por la imaginación. El dibujo no es diferente. Es, en otras palabras, el suelo sobre el que enraízan las imágenes que surgen de la mente. Ese suelo necesita abono que viene siendo el alimento que le damos a la mente, y es un suelo que muchas veces germinado el trazo, hay que dejarlo en paz. Así el borrador se utiliza más como herramienta para dibujar que para eliminar trazos. El dibujo es el registro gráfico de la mente. Sustituya el lector a su gusto la palabra poesía por la de dibujo en lo siguiente y veremos su cercanía en esencia. Heidegger (1958:143), afirma:

La poesía [el dibujo] despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y, sin embargo, es al contrario, pues lo que el poeta [el dibujante] dice y toma por ser es la realidad. Así parece vacilar la esencia de la poesía [del dibujo] en su apariencia exterior (...)...es ella misma instauración de su esencia, fundamento firme.

Un ejemplo de esa poesía exterior que “se vuelve realidad” lo encontramos en un dibujo hecho por una niña de cinco años (figura 2.4): “1976, en una cárcel del Uruguay: pájaros prohibidos.

“Los presos políticos uruguayos no pueden hablar sin permiso, silbar, sonreír, cantar, caminar rápido ni saludar a otro preso. Tampoco pueden dibujar ni recibir dibujos de mujeres embarazadas, parejas, mariposas, estrellas ni pájaros.

Didasko Pérez, maestro de escuela, torturado y preso “por tener ideas ideológicas”, recibe un domingo la visita de su hija Milay, de cinco años. La hija le trae un dibujo de pájaros. Los censores se lo rompen a la entrada de la cárcel.

Al domingo siguiente, Milay le trae un dibujo de árboles. Los árboles no están prohibidos, y el dibujo pasa. Didasko le elogia la obra y le pregunta por los circulitos de colores que aparecen en las copas de los árboles, muchos pequeños círculos entre las ramas.



Figura 2.4 El árbol de Milay. Patricia Narváez. 2009. Tinta china y lápices de colores sobre papel. 20x30 cm.

-¿Son naranjas? ¿Qué fruta son?

La niña lo hace callar:

-Shhhhhh!

Y en secreto le explica:

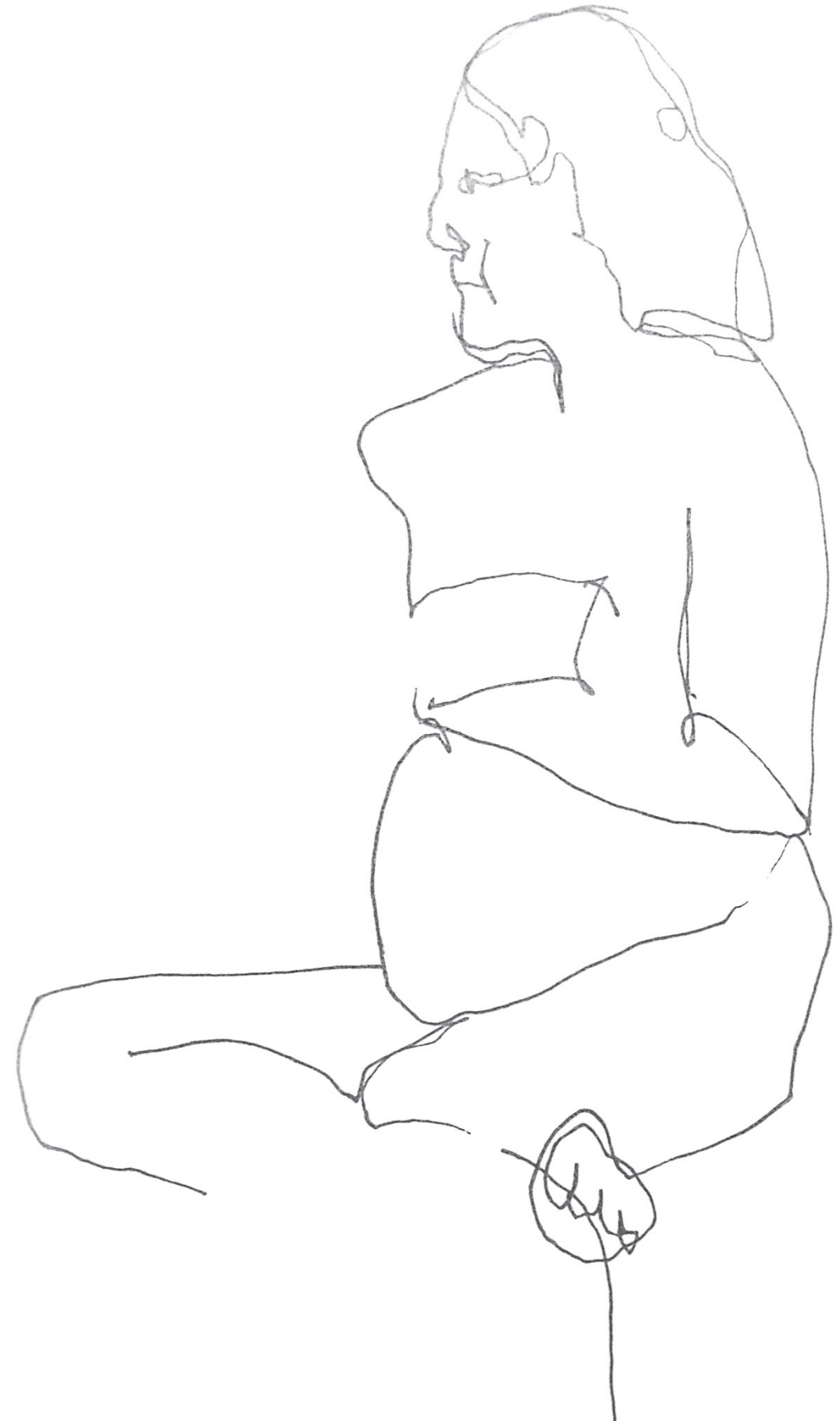
-Bobo. ¿No ves que son ojos? Los ojos de los pájaros que te traje a escondidas” (en Francesca 2004:113).

Milay esconde los pájaros en los círculos. “¿No ves que son ojos?”

La palabra es lo que explica la transformación: excluye otras opciones, ancla el significado, precisa y da sentido. El dibujo permanece ambiguo, interpretable. Gracias a la polisemia de las formas, en este caso del círculo, Milay logra burlar los censores y a través de los pájaros, brinda libertad a su padre encarcelado.

Los dirigentes de esa cárcel en Uruguay probablemente saben más de los efectos liberadores del dibujo que ninguna otra persona. Veamos: los presos no pueden dibujar ni recibir dibujos de mujeres embarazadas, parejas, mariposas, estrellas ni pájaros. La primera lectura de las causas reside lógicamente porque con esos dibujos podría comunicarse entre los presos un plan de escape, físico claro está. Pero también nos habla del temor de que los presos se escapen hacia un lugar donde puedan estar con su pareja, tener familia, observar un cielo estrellado en un firmamento donde hay pájaros y mariposas volando en libertad. La imagen, ya sea mental o plasmada en un papel, atrae la materialización de aquello que deseamos. Lo que el dibujo de Milay dice y toma por ser es la realidad.

Pero las ideas existen separadas del lenguaje pues existen ideas que no se verbalizan completamente más que por medio de las imágenes. En el lenguaje, cada manera de decir introduce una diferencia que por pequeña que sea, da otra manera de entender.





### 2.2.2 Capas de realidades.

El proceso del acto de exteriorizar, de mantener despiertas las imágenes durante el proceso de dibujar, se presenta al internarse a través de las capas del pensamiento. Para lograrlo, se necesita, al igual que en la meditación, una concentración inquebrantable. Para utilizar una metáfora diremos que los análisis lingüísticos representan una especie de faja incómoda para el dibujo, por ser algo forzado a su naturaleza libre. Su ambiente nutricio es por lo tanto el silencio. La información de lo observado puede fácilmente perderse si existe la distracción de l más leve ruido.

Se dijo que su paralelo es la poesía en cuanto acción o proceso creativo. Permanece intacta la característica del dibujo como idea profunda bajo la elaboración de cualquier imagen. Así como la poesía depende de la lengua hablada, el dibujo se alimenta del flujo de las imágenes que constituyen cada momento de la cultura a la que pertenece.

Esto implica necesariamente que sea muy frágil por su vinculación a los cambios de pensamiento y sensibilidad.

Una muestra del aceleramiento de esa fragilidad de cambios de pensamiento es la imagen mediática.

### 2.3 La imagen mecánica o mediática.

“El arte sólo ofrece alternativas a quien no está prisionero de los medios de comunicación de masas”. Umberto Eco (citado en Marín, 2003:86).

Cuando hablamos de la imagen mecánica nos referimos a las producidas por la cámara fotográfica, de cine o video, y cuando hablamos de la imagen mediática nos referimos a las transmitidas por los medios de comunicación, incluidas las de internet. Este tipo de imágenes aparecen como continuadoras de la cuestión mimética, una de las funciones que resultaba ser aparentemente de las más importantes y la manera de concebir el dibujo. Esto detona una ambivalencia: por un lado al dibujar nos sentimos liberados de la mimesis, pero por el otro también al dibujar hay una obsesión por alcanzarla lo ideal sería para luego destruirla. La problemática de la apariencia es en la actualidad el tema central en los medios como lo podemos constatar a través de la obsesiva fijación de presentar la realidad en directo. Pero hoy esa realidad es constantemente cambiante.

Un fenómeno que lo ilustra y que volatiliza la imagen es el zapping [onomatopeya que se origina al estar cambiando constantemente con un control remoto los canales de la televisión, “zap, zap, zap”]. Una persona se sienta frente al televisor en busca de algún programa dentro de la disponibilidad de más de 800 canales del cable de paga; no pasan cinco segundos cuando ya se está cambiando de canal. El régimen de atención en la imagen es veloz al igual que el descifrado de significados: “La imagen es fluida y móvil, es un elemento en un encadenamiento de acciones y habiéndose separado de la secuencia de referencia, la imagen, liberada, puede ser enganchada libremente a cualquier caravana o secuencia fantasma.” (Bauman, 2007:92).

Esa secuencia fantasma provoca una serie de cambios de pensamiento y sensibilidad. Creemos que ahí puede radicar una de las razones por la que en el arte se recurre al impacto como recurso para llamar la atención de un espectador. Un espectador atiborrado en su cotidianeidad por información visual

que lo pueden atrapar en el círculo vicioso del consumismo y la rapidez de la caducidad de los productos.

Esto plantea una problemática real a quienes nos dedicamos a la Pintura y creemos en el Dibujo como expresión final. Estamos frente a un conflicto cierto que deriva en fortaleza. Estas dos expresiones requieren que el espectador desacelere su ritmo, lo que representa un rompimiento de su rutina. Hay una idea de trascendencia en la pintura, asunto que no está en usanza en la actualidad. Hay una atracción muy fuerte hacia la imagen en movimiento. Pareciera que el arte actual si no está en youtube no existe. [Youtube es un sitio en Internet donde las personas comparten sus videos con la comunidad de la denominada “aldea global”].

Un ejemplo sorprendente tuvo lugar en el mes de septiembre de 2009 en la ciudad de México. Se trataba de un proyecto que consistía en transmitir por los teléfonos celulares una exposición pictórica (mayor difusión pero menor contacto sensible). Así que la presencia de la tecnología es algo ya innegable y que sin embargo viene a reforzar nuestra idea de la necesidad del contenido de la imagen, situando nuestra postura en el movimiento lento pero continuo y de transformación interna firme actitudinal, poco perceptible pero que empieza a permear en nuestro trabajo creativo.



#### 2.4 ¿Por qué persiste una obsesión por la mimesis?

La imagen mediática hereda gran parte de la problemática desarrollada por la cuestión de la mimesis, de la apariencia, mientras que el dibujo manual al verse liberado por tal mimetismo, podría pensarse que se desviaría hacia otros terrenos. La exploración y explotación de esos terrenos se convierte en la actividad primordial en el dibujo. Y cuando nuestra imaginación o creatividad parece no ayudar, regresamos a la mimesis hasta que nos sentimos a salvo para volver a explorar.

¿En qué consiste entonces la disciplina del dibujo? Disciplina proviene de discípulo, nos lleva directamente al corazón del asunto artístico de la actualidad: disciplinarse y disciplinar. En medio del conocido vacío, dispersión, pluralidad y, como sostiene Yves Michaud (2007), del arte actual efímero y por tanto en estado gaseoso, ¿qué tanto espacio hay para el trabajo sistemático y organizado que apunta hacia una cierta solidificación de conocimientos técnicos a través de una disciplina para que nos mantenga dibujando? Vilchis (2010:58) menciona:

En el dibujo, el principal obstáculo para alcanzar una representación correcta no reside en la falta de conocimientos técnicos, sino en la total ausencia de una concepción del mundo.



De ahí que sea probable que la obsesión por la mimesis al momento de dibujar subsista por esa ausencia de concepción del mundo, queriendo subsanar esa falta algunas veces con el virtuosismo.

En el pasado se coordinaba una disciplina mental y manual. Las nuevas problemáticas que corresponden al terreno de lo manual como el dibujo, se trasladan a lo mental, condición inestable. No se pretende otra cosa más que la descripción de ciertas ideas, para las que ya no existe el modelo. La disciplina manual pasa a un terreno secundario; lo único que nos queda es recurrir a la **disciplina de la idea**, descrita por Del Valle (2001:44) como aquella “nueva técnica combinatoria capaz de construir mundos técnicamente inéditos.”



### 2.5 El manantial del dibujo líquido.

El dibujo ya no es una disciplina basada en una tradición a la que se pertenece, sino que se trata de una forma de unir y combinar fragmentos de pasadas disciplinas. Por eso las directrices en cuanto a la enseñanza y uso del dibujo son tan ambiguas, en parte por pertenecer a todo un sistema de pensamiento que se manifiesta en situación crítica y resquebrajándose: que podemos conocer ya sólo a través de sus restos.

Una disciplina ya no del pasado como eterno, que sería la idea de la academia clásica, sino del pasado como terminado, como cristalizado e inerte; como cosificado. Todo esto conlleva a una o muchas clases de manierismo<sup>3</sup> y su consecuente falta de originalidad. ¿Por qué manierismo? Porque no puede ser una verdadera disciplina de pensamiento que esté directamente relacionada con la realidad y el dibujante; por lo general se encuentra lejos de su propio origen [como para producir obra “original”]. Entendemos que ahora la originalidad está ligada más a la ocurrencia que a un proceso de trabajo artístico; ello nos concierne.

<sup>3</sup> Manierismo. Forma del arte que se manifestó en Italia en el s. XVI, entre el Renacimiento y la época barroca y que se caracterizó por su falta de naturalidad y afectación. (Diccionario enciclopédico 2006:906. Olimpia).

En *La era del Vacío de Lipovetsky* (2000:14), encontramos el esclarecimiento de lo que sucede en la actualidad a nivel social. Siendo a nuestro entender el manantial mismo del dibujo líquido. Explica que cada uno quiere decir algo a partir de su experiencia íntima, que todos podemos hacer de locutor y ser oídos [ejemplo claro es la leyenda publicitaria “*broadcast yourself*” de la página internet *youtube*; es decir “difundir, retransmitir, teledifusión de ti mismo”].

Pero –explica Lipovetsky–, es lo mismo que las pintas en las paredes de la escuela o los innumerables grupos artísticos; cuanto mayores son los medios de expresión, menos ideas se tienen por decir, cuanto más se solicita la subjetividad, más anónimo y vacío es el efecto. Paradoja reforzada aún más por el hecho de que nadie en el fondo está interesado por esa abundancia de expresión, con una excepción importante: el emisor o el propio creador. Esto es el narcisismo, la expresión gratuita: “(...) la primacía del acto de comunicación sobre la naturaleza de lo comunicado, la indiferencia de los contenidos, la reabsorción lúdica del sentido, la comunicación sin objetivo ni público, el emisor convertido en el principal receptor”. [Eso es *youtube*].

Esto también tiene directamente un fuerte impacto en la manera en que nos relacionamos con los demás.

Agrega Lipovetsky (2000:18):

(...) de ahí esa abundancia de espectáculos, exposiciones, entrevistas, propuestas totalmente insignificantes para cualquiera y que ni siquiera crean ambiente; hay otra cosa en juego, la posibilidad y el deseo de expresarse sea cual fuere la naturaleza del “mensaje”, el derecho y el placer narcisista a expresarse para nada, para sí mismo, pero con un registrado amplificado por un “médium”. Comunicar por comunicar, expresarse sin otro objetivo que el mero expresar y ser grabado por un micro público, el narcisismo descubre aquí como en otras partes de su convivencia con la de substanciación posmoderna, con la lógica del vacío.

Un ejemplo de esa substanciación posmoderna y que muestra el perfil generalizado de nuestro ambiente psíquico social la encontramos en la letra de esta canción de la cual mostramos un fragmento:

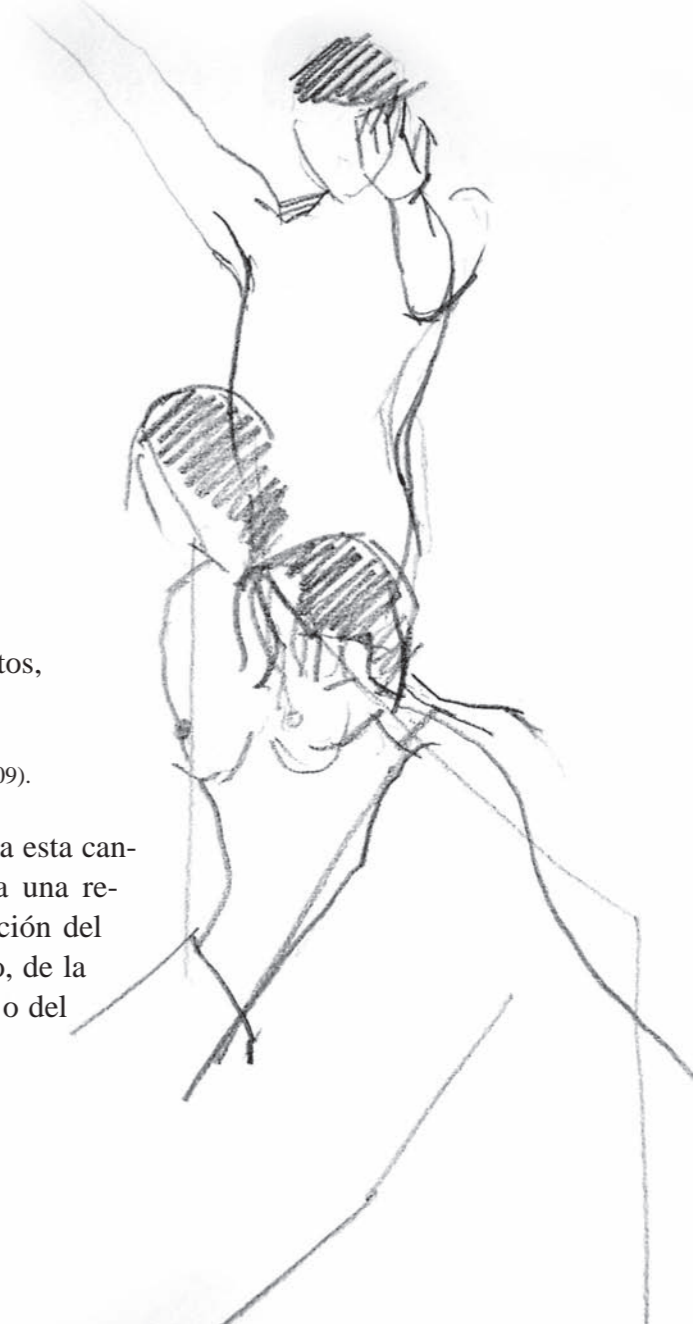
Ni de sabios ni de viejos  
acepto consejos  
mi único rival es el espejo.

A la luna me gustaría ir  
para ver cómo es el mundo sin mí.  
Me amo, como la tierra al sol.  
Me amo, como Narciso soy  
Me amo, dibujé un corazón  
que dice “yo y yo”  
Me amo.

Tengo tantas chicas  
hermosas y ricas  
pero ninguna es digna de mí.  
Por eso no ando dejando corazones rotos,  
me masturbo mirando mi foto.

( Letra de la canción *Me amo*, cuarteto de Nos: 2009).

Ese narcisismo del que hace referencia esta canción puede generar en quien la escucha una reacción de hartazgo respecto a la imposición del individualismo, de la moda del momento, de la vanidad y de la ambición del consciente o del subconsciente egocentrismo.





Patricia Narváez. 2009.  
Ejercicio.  
Tinta china sobre cartulina.  
30X45cm.



## 2.6 El hibridismo como factor determinante de fractura.

El abandono de las expresiones “puras” se originó con la herencia vanguardista que se ha definido desde una ruptura como forma de relación con el modelo clásico a partir de análisis y prácticas transgresoras y que, por lo tanto plantea nuevas dificultades en la utilización de esa herencia y en sus códigos de acceso.

El arte híbrido —como lo han nombrado algunos críticos— es un verdadero desafío “porque todavía el artista visual se resiste a integrarse a estos nuevos lenguajes, sin embargo lo van haciendo poco a poco”. (Chuey, 2009) De ahí que el desafío, según el mismo Chuey, radica en el surgimiento de nuevos lenguajes a partir de la tecnología de punta. “Y los profesores de alguna manera tenemos que integrarlo, no por estar al día o a la moda, sino para que los jóvenes sepan integrar esta parte tradicional que es el arte con la tecnología, estableciendo así otro tipo de lenguaje” (Chuey,2009).

Esos recursos adjudicados y presentes ahora en evidente hibridismo; aspectos como la originalidad, la creación, la libre expresión y el uso de las diversas formas del dibujo (no presentes en el dibujo académico clásico), son un factor que altera toda continuidad tradicional con los antiguos términos del dibujo y lo pone en complicidad con otras ciencias (de innovación, pedagógicas, psicológicas o de lenguaje) que nos previene y dificulta el uso exclu-

sivo artístico cuando **“la realidad cultural tiende a un hibridismo progresivo y que exige urgentemente nuevas definiciones de los parámetros culturales del arte”**. (Del Valle, 2001:38) [Las negritas son nuestras].

Aunque la elaboración de imágenes ilusionistas no pierde totalmente vigencia, sí su significado, que ha variado radicalmente, así como también nuestra manera de relacionarnos con ellas. El dibujo es todavía un instrumento válido de relación con lo que nos rodea y puede aún ser un medio adecuado de expresión frente a las demandas actuales artísticas.

Por su cualidad primitiva, el dibujo se manifiesta también como síntoma determinante del curso de los acontecimientos. El énfasis del aprendizaje puede estar centrado en el significado de estas imágenes manuales y en su génesis. Toda preocupación de destreza y habilidad técnica está supeditada, a estos dos aspectos.



## 2.7 Disección de los signos de nuestro tiempo.

Tenemos claro que la consecuencia de esta modernidad líquida nos afecta orgánicamente, por ejemplo nuestra digestión. Ese estilo de vida tan rápido está relacionado con la obtención de resultados inmediatos y con el menor esfuerzo. Los niños, como consecuencia, son más obesos que las generaciones anteriores, y pasan horas interminables frente a un televisor o un monitor de computadora, factor que aplanan su visión y los está convirtiendo en entes aislados. Se dice que los colores a los que actualmente está acostumbrada nuestra visión son los del monitor, no los de la naturaleza. Mantener la comodidad es una prioridad. Nos volvemos perezosos. El dibujo representa los abdominales del arte para los que nos dedicamos por ejemplo a la pintura. Y de la misma manera que para algunos provoca irritación hacer ejercicio físico, también el dibujo puede llegar a causar incomodidad para practicarlo.

Destacaremos dos ejemplos que servirán para hacer una analogía aunque no son directamente relacionados con el dibujo, son de importancia:

Carl Honore (2005:53), en su *Elogio de la lentitud*, menciona, por ejemplo que la mitad de los británicos cenan delante del televisor encen-

dido, costumbre no ajenas a nuestra cultura mexicana. El ritual de la familia reunida para comer se realiza en *McDonald's* “donde una comida dura por término medio once minutos”. El equivalente en el arte son los videos, en que la imagen se presenta a una alta velocidad, dejando al espectador poca oportunidad de sentir o interpretar lo observado. Es una bulimia visual en que ni siquiera hay una digestión, el único propósito es consumir.

El tiempo promedio que un espectador se detiene a observar un video es cuando mucho cinco minutos. Se puede decir que el espectador pasa a ser un simple receptáculo de la imagen en la que ya no tiene que involucrarse.

El espectador ya está condicionado a no involucrarse. Es por ello que tanto el dibujo como la pintura tienen una cualidad parecida a una partitura: se busca que el espectador se involucre ejercitando su sensibilidad, conocimiento e imaginación. Al respecto Baudelaire (2001:221) opina:

(...) perezoso es quien odia el misterio, quien se queda en la epidermis de la condición humana y decide, por ejemplo, suprimir el infierno para que la vida le resulte más fácil; quien acepta el progreso social; quien duda de la inmortalidad porque tiene miedo a revivir; en suma, quien dedica su vida a actividades necias y no se hace preguntas tales como: ‘¿Dónde están nuestros amigos muertos?, ¿por qué estamos aquí?, ¿qué es la libertad?’... en su ceguera no vislumbra el carácter satánico del comercio y convierte la honestidad misma en una suerte de especulación lucrativa.

Pero amar el misterio significa vivir en la cuerda floja de la incertidumbre, ignorar si el resultado habrá de ser satisfactorio o no. Dibujar, pintar, dedicarse profesionalmente al arte en un mundo acostumbrado a satisfacciones epidérmicas parecería un contrasentido. Las modas de los ismos, especialmente orquestadas no solo por los avances tecnológicos, si no por un incesante bombardeo de mercadotecnia, no hacen más que acrecentar aún más la sed de un arte que satisfaga espiritual y sensorialmente.

Desde Altamira, el ser humano ha recurrido al dibujo no solamente como ritual, sino por su necesidad de relacionarse con su tribu, con su medio; es esa misma necesidad la que nos puede regresar al dibujo como expresión primigenia. Buscar la expresión en la “imperfección” de la línea o mancha de un dibujo hecho por un humano que siente y que sigue la tradición de siglos de historia. El dibujo no puede ni debe perderse. Si el dibujo está ausente en mucho del arte actual, sobrevive en la servilleta del café, en el reverso de esa nota del mercado de autoservicio en que dibujamos mientras hablábamos por teléfono. El dibujo tiene y seguirá teniendo su carga histórica y la facultad de oxigenar la creatividad y tener acceso a niveles tan profundos a nivel de información subconsciente que inclusive la psicología ha desarrollado técnicas de interpretación de dibujos de niños con problemas emocionales a una edad en que su comunicación verbal no está plenamente desarrollada. Si el dibujo puede proporcionar ese tipo de información en el plano psicológico, mucho más puede seguir aportando en el campo del arte.

Se considera que de ese modo, el dibujo, se convierte en un arma de compensación ante una pasividad fomentada por las imágenes móviles que como se dijo antes, tienden a bloquear la interpretación activa del espectador.

En una visión poética hay alegría, es algo que se le mete a uno dentro. Es verdad que no sabe uno dónde anda. A menudo esta visión se produce lentamente, pieza por pieza, como los diversos elementos de una decoración que se estuviese montando; pero a menudo también es súbita, fugaz como las alucinaciones hipnagógicas [que precede o sigue al sueño]. Gustav Flaubert (citado en García, 1997:182).

Otra manera de entender el ámbito en que nos estamos desarrollando en la creación artística y la gran tendencia hacia las expresiones basadas en la tecnología, está fielmente reflejada en la película *El proyecto de la Bruja Blair*. En esta cinta que comenta Bauman (2007:243), queda de manifiesto la descripción del tipo de personas en que nos hemos convertido:

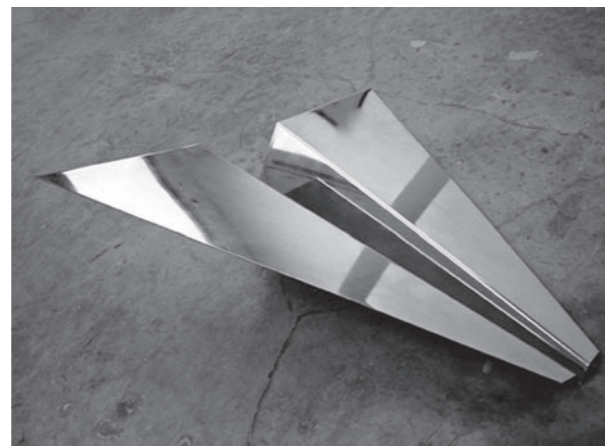
“Quedar aislados del enchufe más cercano y no poder conectar sus computadoras portátiles ni ingresar a internet, quedarse sin sus teléfonos celulares o que éstos fallen (...) tales son las más funestas pesadillas que persiguen a los consumidores entrenados para la incapacidad.”

Honore (2005:54), también contribuye con su reflexión al respecto:

Se sabe que hace dos siglos un cerdo tardaba en promedio cinco años en llegar a los 600 kgs. Hoy alcanza los 100 kgs. en seis meses y lo sacrifican antes de que se le hayan caído los dientes de leche (...) luchamos por la biodiversidad, el apresuramiento conduce a la homogeneización... con su amor por lo pequeño, lo pausado y lo local, slow food parece un enemigo innato del capitalismo global (...) hay que reeducar paladares”.

El apresuramiento también en nuestra área conduce a un arte homogéneo, porque cuando apresuramos nuestros procesos creativos, de la misma manera en que ahora se apresura el crecimiento de pollos y cerdos, dejamos de lado una incubación que por naturaleza toma su tiempo en gestarse. Se homogeneizan nuestros tiempos, lo que vemos y escuchamos -sin mencionar el impacto de la Internet- y homogeneizamos nuestras expresiones artísticas. Hasta el español, nuestra lengua materna, lo vamos perdiendo junto con una identidad ya no tan definida, y somos testigos de cómo algunos optan por el idioma oficial de la globalización a la hora de nombrar sus piezas artísticas. (figura 2.5)

Figura 2.5 Gonzalo Lebrija  
Psychoplane. Acero inoxidable.  
55x73cm,  
2008  
Colección Jumex.



Cierto, hay que reeducar paladares, y despertar sensibilidades.

La rapidez tiene sus efectos en las manifestaciones efímeras del arte actual. Un ejemplo de ello se puede ver en Guía México, D F. (2009:10) en donde Shamim M. Momim, curadora del Whitney Museum of American Art, escribe acerca de la exposición “La nada y el ser”:

“La nada y el ser” de la Séptima interpretación de la Colección Jumex, curaduría Shamim M. Momim.

A partir del conocido libro de Jean-Paul Sartre, El ser y la nada (1943), esta exposición retoma su nombre, aunque no de manera literal, pues invierte el título original como un punto de partida para seguir **múltiples formas de ejercer la práctica artística contemporánea**. La exposición reúne cerca de 100 obras que exploran de diversas maneras la condición de lo humano merced a conceptos como **la ausencia, el vacío, la negación, el escepticismo y la fractura.**”

El título no tiene que ver con el texto de Sartre: “Lo que estamos viendo ahora es que tal vez **al hacer un acercamiento con aspectos de la oscuridad, la negación, estamos viendo cómo podría proponerse una nueva manera de ser y existir**”, comenta Shamim M. Momim, curadora del Whitney Museum of American Art” (las negritas son nuestras).

Lo anterior es un ejemplo de cómo los curadores van definiendo dentro del mundo del arte, lo que el espectador debe considerar como una práctica artística contemporánea, y no sólo eso, se aventuran a proponer (¿o imponer?) criterios anglosajones, reforzando maneras de ser y existir basadas en la ausencia, el vacío, la negación, el escepticismo y la fractura.

¿A qué se debe la aceleración de la experiencia y del predominio de lo efímero a lo que hace alusión esta muestra? El antropólogo Luis Cencillo explica en Creatividad, Arte y tiempo (2000:1505), que: [La modernidad líquida] “...

no es una crisis en la continuidad de las filosofías y de la creatividad artística, sino el término necesario que pone fin a las ilusiones mal fundamentadas de la Modernidad”.

Siguiendo los pasos de Cencillo, entendimos que el desenlace natural de tal desilusión o desencanto de la realidad es que las cosas ya no pueden ser como venían siendo

Rosselini (2001:32) opina:

*“Todas las actividades que hoy llamamos culturales aumentan la alienación”.*

Y entonces se tiene que admitir que los artistas no estamos cumpliendo con crear obra que disminuya esa demencia; es decir, la distancia que nos separa de nuestra esencia humana. Cada vez contraemos menos compromiso con el otro, ya sea en el plano laboral o sentimental. Renunciamos a involucrarnos con la comunidad en una época cada vez más enajenada y aislada. Coincidimos con la artista plástica Arendt (en Bauman, 2007:80), cuando expresa:

“Nos encontramos en tiempos oscuros debido a una pérdida de credibilidad y gracias a un gobierno invisible (...) así que un número cada vez mayor de personas hace uso de su libertad y se apartan del mundo y de sus

obligaciones en él. Pero con cada uno de esos abandonos se le inflige al mundo una pérdida casi demostrable: lo que se pierde es el compromiso específico y, habitualmente irremplazable que debería haberse formado entre el hombre y sus prójimos”.



Figura 2.6  
Joseph Kosuth  
(Estados Unidos, 1945):  
No Number #001,  
1989 / neón de color azul cobalto

Empleos cada vez peor remunerados, imposición de mayores impuestos, compañías transnacionales en busca de la mano de obra más barata. Desintegración de una vida digna; descontento generalizado, hartazgo de la sociedad. Es la nueva esclavitud del hombre por el hombre. Marx (citado en Rosselini, 2001:33) señala: “El dinero es el valor del hombre formulado en números; es la marca de nuestra esclavitud, los estigmas indelebles de nuestra sociedad. Cuando los hombres pueden comprarse y venderse, no son más que esclavos”.

En el arte es igual: “La obra de arte al introducirse en el mercado se convierte en una mercancía ya que en el capitalismo, todo es mercancía desde los ojos claros hasta la virtud tal como lo expresó Carl Marx” (Matos, 2007:9).

¿Puede ser lo que producimos un arte contestatario que sirva de muralla ante lo anterior? Ahora a los artistas nos toca expresar la inconformidad respecto las ideas neoliberales de este tiempo. Estamos a favor de aquello que nos hace libres, no esclavos de un sistema globalizador e inhumano.



Figura 2.7  
Patricia Narváez  
El tiempo  
Lápiz sobre  
papel.  
30x20 cm.  
2007

¿Por dónde comenzar? Para alcanzar nuestro desarrollo intentemos primero definir lo que somos. Si lo conseguimos, será posible reconocer claramente nuestras alienaciones. Pero definirnos resulta un poco más difícil: somos la historia de nuestras propias definiciones y determinaciones. Abrigamos demasiadas ideas confusas sobre nosotros mismos. Hay que observarnos en nuestros comportamientos más simples, en nuestros aciertos y debilidades. En uno de los diarios de dibujo del pintor Gerardo Portillo (2005), escrito a puño y letra, se lee: “Duda: y ustedes se preguntarán ¿y porqué (dibujo) tantos autorretratos? y yo digo: ¿acaso nos conocemos tanto que ya no debemos intentar conocernos más?” Figura 2.8.

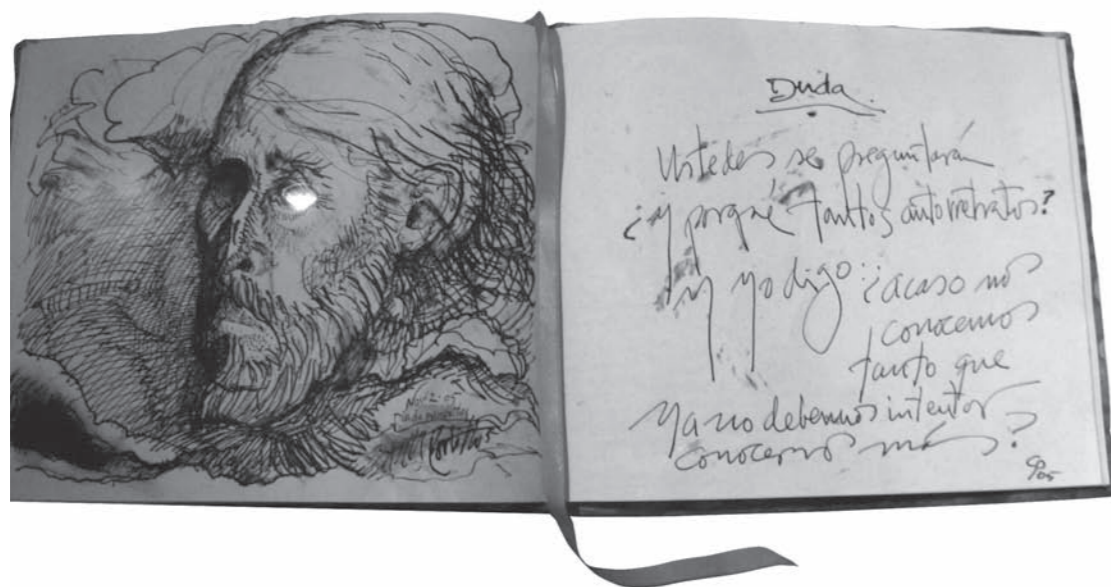


Figura 2.8 Autorretrato de Gerardo Portillo.  
Tinta china sobre papel.  
30x23 cm. 2005



### 2.7.1 El tiempo puntuado.

Las palabras de Epicuro se reconocen vigentes: “Los actos humanos han de juzgarse simplemente por lo que son y por el disfrute inmediato que reportan” (en Lucrecio 1969: 81).

Epicuro considera el placer como el principio y el fin de una vida dichosa, que por sernos natural, es bueno en sí. Pero aclara también que el placer no es libertinaje ni vida disoluta. Sabemos que el desarrollo de un lenguaje en el dibujo requiere paciencia y muchos años de práctica. Y si no es algo que brinde satisfacción en su realización, pronto pudiera abandonarse.

Es necesario admitir que quienes nos dedicamos al arte navegamos contra corriente en esta época líquida; nos percatamos de que las cosas no son como pudieran y una desaprobación de esa realidad nos impulsa a cada uno como creador a atreverse a señalarlo.

*La caducidad instantánea del presente despreciable* es un término de Cencillo (2000:1506) que se refiere al desencanto metafísico que muchos de nosotros hemos experimentado en nuestra cotidianeidad. Nos cuestionamos porque nos sentimos tan faltos de ideales, de pasión por ese “algo” que rebase nuestra propia individualidad. Este antropólogo fundamenta que como seres de la época “moderna”, que antes estábamos excesivamente ilusionados por



el futuro, ha llegado el momento de volvernos más lúcidos y darnos cuenta que ni el presente ni el futuro prometido dan más de sí, y por consecuencia nos situamos en una burbuja que cumple una función de estar en el limbo, en la nada.

Cencillo (2000:1506) explica que antes, el hombre “moderno” tomaba en serio las cosas, su ideología/ideales, sus asociaciones y partidos, su ser vanguardia de un tiempo mejor: se creía llegado a una época en que todo sería diferente, que se iba a llegar a una sociedad sin clases y en plenitud; pero hemos comprobado vivencial y reflexivamente que las cosas son más complicadas de lo que parecían. Por ejemplo, en el supuesto juego democrático, los mexicanos hemos perdido el respeto a las instituciones que se resquebrajan cada vez más. Hoy se ha puesto de manifiesto que las libertades democráticas son muy relativas y totalmente manipulables. Y por mucho que la medicina logre alargar nuestros años de existencia, no hemos podido mejorar su calidad psíquica.

Se ha llegado hasta este punto debido a la abundancia de “cosas” y de medios para satisfacer necesidades, como ello provoca la creación artificial y, de nuevo manipuladora de posteriores necesidades artificiales, que crean ansia y desencanto, tampoco remedia el problema y “crea todavía una rabiosa inquietud, una desesperada inestabilidad por renovar el entorno doméstico. La pareja deja de estar satisfecha con su compañera(o) al comprobar en poco tiempo, que cada uno tiene su perfil limitado y que no da más de sí” (Cencillo, 2000:1506).

Anhelamos todo y distinto; deseamos tipos perfectos en el entorno, tal como los medios artificialmente los crean y nos los venden; bellos objetos de diseño sofisticado. Bauman (2007), por ejemplo explica que ahora no se trata de acumular objetos, sino en la rapidez de desecharlos para adquirir lo más reciente, lo más nuevo para después también descartarlo. El arte, apunta Cencillo (2000:1507):

...conduce a una constante descalcificación de lo conseguido. El arte ya no es serio, ni tiene unos códigos o lenguajes específicos; el arte parece burlarse de sí mismo y cultivar lo efímero y lo marginal (...) el arte es cualquier cosa que una vigencia –breve- da en llamar arte, una moda estética. Y lo mismo que el discurso filosófico está vacío, la obra de arte no tendría otro valor que el del impacto, y hay que seguir creando nuevos y más insólitos impactos, no obras más bellas y maduras, pues no hay contenidos ni lenguajes canónicos, ni filosofía.

Y es en el arte donde se puede observar ese resquebrajamiento existencial, ese estado permanente de insatisfacción que al no encontrar un equilibrio opta por lo escandaloso y efímero. De lo anterior se puede derivar un estudio que se antoja de mayor profundidad pero que rebasa los objetivos en esta investigación. Sin embargo lo mencionamos porque Cencillo plantea una descripción clara y concisa del estado social y psicológico en que vivimos y en el que actualmente estamos creando arte.

Algunos pintores aún buscamos obras más maduras, pero es evidente constatar que los sistemas culturales institucionales (como la colección Jumex que se mencionó anteriormente) se encargan de la difusión de una gran cantidad de obras sin contenido significativo para el espectador, pero de fuerte impacto. Hay infinidad de ejemplos respecto a lo anterior. Sólo mencionaremos el caso ocurrido en 2008, en la pasada Bienal Centroamericana de Honduras, en la que se dio por ganador al proyecto “Un perro enfermo callejero”. Esta pieza consistía en meter al museo a un perro de la calle, hambriento, amarrarlo y dejarlo morir ante los asistentes. El autor es Guillermo Habacuc Vargas. Con ese ejemplo se puede decir que:

*“El arte contemporáneo es, o un aprendizaje, o una farsa”.*  
(Juanes, 2002:36).

En ejemplos como el anterior se encuentra un claro aprendizaje de lo que no queremos que sea el arte, o al menos no lo que la autora quiere producir como arte.

La manera de percibir la sensibilidad actual espontánea de esta generación con la que no nos sentimos identificados en muchas cosas, es la misma del “vivir el presente a tope” de la generación anterior, pero con la diferencia de que ese presente ya no vale y se marchita entre las manos nada más empezar a vivirse mientras se lo está viviendo todavía. No nos debe sorprender que tampoco se tenga valor ni respeto por la vida de un perro hambriento callejero, cuyo presente, alguien que se dice “artista”, decide que se ha marchitado y ha llegado al tope.

Todo esto es materia prima de investigación en el dibujo que también podemos utilizar como pretexto creativo.

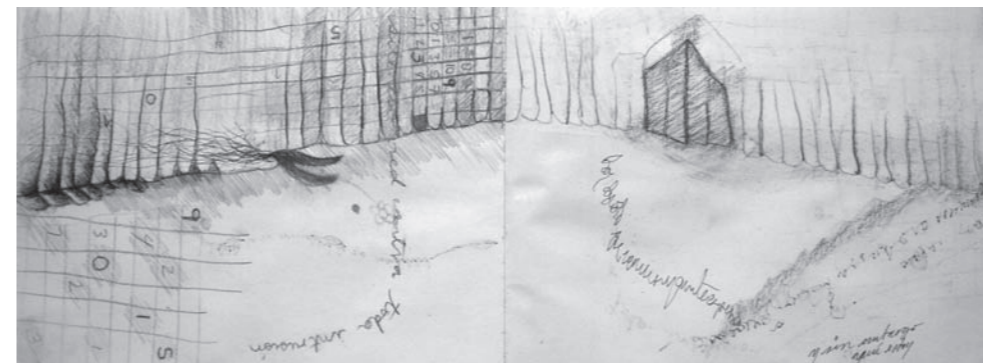
A algunos artistas se nos ha etiquetado de nostálgicos empedernidos como un cliché, señala también Cencillo (2000) al respecto; dice que no podrá haber nostalgia del buen tiempo pasado porque ningún tiempo ni presente ni futuro se ha vivido como “bueno”, como pleno o como satisfactorio. Lo que se sentirá será culpa o rabia por el error cometido al vivirlo, no al valorarlo. “De ahí que las obras de pintura sólo se coticen cuánto y cuándo los promotores y galeristas dicten” (Cencillo, 2000: 1509).

Es la degradación inmediata del presente, pero sin ser utópicos respecto al futuro, un futuro supuestamente mejor. Esta condición no es privativa del mexicano; se ha establecido ya en la globalización. Cencillo continúa analizando que al futuro no se le espera mejor; nada hay mejor ni distinto de nada, sino en su comicidad, al presentarse como parodia de sí mismo. Por raro que parezca, con ello se llega a la desintegración de lo que se está siendo y aún empezando a ser y en el momento de empezar a serlo. Es decir, a la nada del ser actual, sin retención de ningún pasado válido ni expectativa de un futuro deseable. De ahí que la historia poco importe o se trate de borrar, como lo que

sucede ahora en nuestro país con los libros de texto gratuitos de educación secundaria, en que “abortan” la historia de La Conquista dentro de los mismos, por citar un ejemplo.

El tiempo mismo se desintegra sin la posibilidad de anclaje en una eternidad. De ahí que la pintura sea percibida como fuera de época, porque defiende a una cierta eternidad contraria a lo líquido. El concepto central de Cencillo (2000:1511) es lo que él llama el aborto del tiempo y de toda posible vida vivida. “Es uno mismo lo que se está abortando sin acabar de nacer a la realidad de tres dimensiones y cuando es la propia vida la que se considera sin valor o destruable o ya abortada, ingerir semanalmente drogas de todo tipo y licores demasiado activos, mezclándolo todo, es ya administrarse abortivos del propio futuro”. ¿Qué más da el futuro del otro? Somos entonces una sociedad caracterizada por una falta de rumbo, narcisista, y sin fe en un algo superior. Soledad y vacío como resultado. Esa es en resumidas cuentas la sociedad en que estamos inmersos, con quienes convivimos, a quienes enseñamos y el público que recibirá nuestras propuestas artísticas.

Y podemos entonces entender que si no hay referente contrastante para el tiempo esencialmente caduco, entonces es una caducidad que no deja obras menos caducas. El ser ahora es ya haber caducado nada más llega a ser. Es la cultura de la instantaneidad llegada a su extremo, “nada tradicional merece crédito y lo pasado no tiene respetabilidad alguna ni ha de ser tomado en cuenta” (Cencillo, 2000: 1511). Quizá eso explique el porqué y cómo el dibujo había sido por tradición la madre de las artes visuales y ahora ya no lo es para todos. No podemos cegarnos al hecho de que la tradición del dibujo a los ojos de algunos, pueda ser un ejemplo de aquello que no merece crédito ni respetabilidad alguna.



Patricia Narváez  
Retrato  
del tiempo.  
Lápiz sobre  
papel. 2007  
35x23 cm.



### 2.7.2 La personalidad dividida.

“Lo peor que puede sucederle a un ser humano es no sentir positivamente su identidad o no estar conforme con ella. **Existir como la negación de lo que se desea ser**”. (Cencillo, 2000:1512, las negritas son de la autora).

La personalidad está constituida por una mente objetiva que es la que mantiene contacto con el exterior y una mente subjetiva que son los procesos meramente internos. En tanto que la comunicación entre ambos esté rota y existan dos “yos” (un yo interno y otro externo) surgirá la personalidad dividida y en consecuencia, una disminución de la capacidad creativa. Este equilibrio básico “debe ser por todos los medios fomentado hoy día, pues esta es **la enfermedad más grande del siglo XXI**”. (Rosselini, 2001:78, las negritas son de la autora).

Existe un desfondamiento generalizado, el neoliberalismo que no contribuye a una praxis creativa y productiva de bienes culturales. Es la modernidad líquida como derrumbamiento y la crisis de los ideales modernos.

La Universidad es también un organismo en proceso de resquebrajamiento. Se ha convertido en entidad expedidora de títulos, no de saberes. El mundo real no es una totalidad abstracta, sino una fragmentación originaria sin compostura posible. Vivimos las últimas fases de desarrollo de las ideas ge-

neradas en las primeras vanguardias y atravesamos un período de profunda crisis del sistema de pensamiento en general. Se puede decir que los nuevos medios técnicos contribuyen en mucho a romper las antiguas funciones de las artes, cuyas separaciones ya fueron destruidas desde su cuestionamiento vanguardista que ha dado lugar a un vacío de propuestas artísticas nuevas, a un período de análisis e interrogantes de la situación y una gran producción de diferentes combinaciones de los elementos históricos, donde los cimientos del dibujo aún son utilizados como base para ciertos nuevos medios. Pero su significado es completamente alterado sin aún haberse desarrollado un nuevo enlace que le corresponda. Su paralelo es el caos del vivir actual.

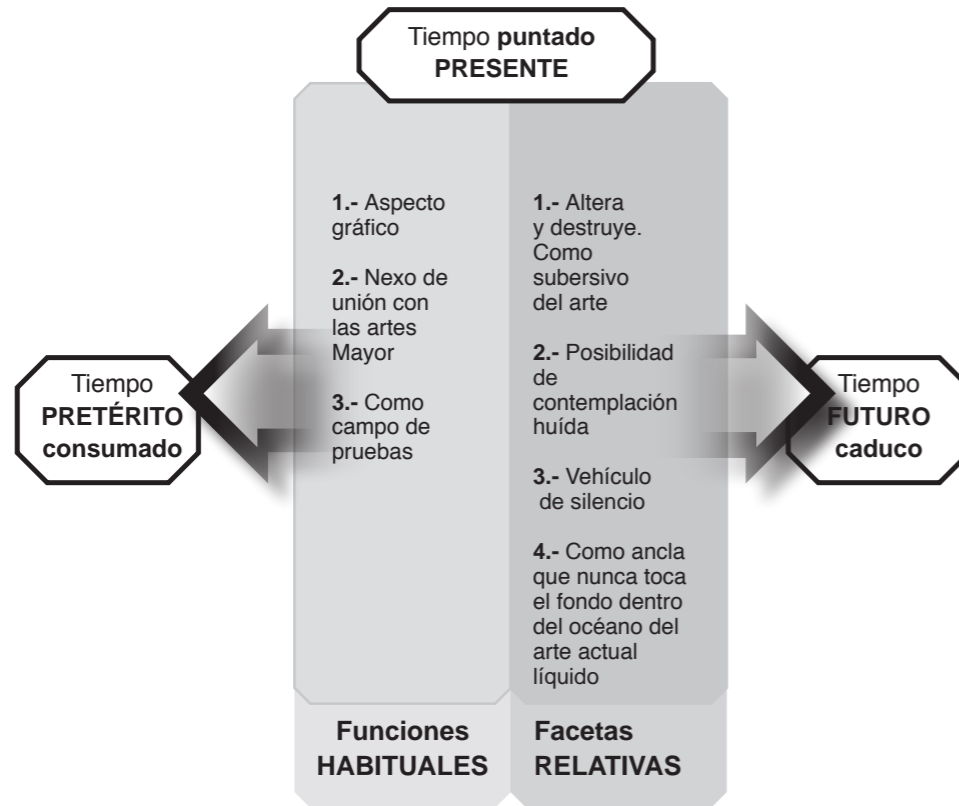
Cada nuevo medio técnico es un paso más que ilustra el desarrollo de un sistema visual de base común, y que con las modificaciones necesarias lo convierte en otro sistema diferente, algo parecido a lo que sucedía al comienzo del uso de la fotografía.

Veamos cómo se traduce todo lo anterior al tema que nos compete:

En contraste con su condición pasada como territorio común a todas las artes frente al uso actual del dibujo, es necesario estirar su definición si hemos de preservar su utilización. Hay que reconocer ese “choque de tiempos”. O como cuando cita Bauman (2007:82) a la artista visual Nicole Aubert:

Es un tiempo puntuado, caracterizado más que por los puntos, por las rupturas y discontinuidades entre puntos, por los intervalos que separan los sucesivos puntos, impidiendo que se vinculen (...) es un tiempo que se caracteriza por su inconsistencia y falta de cohesión –por su falta de lógica- antes que por su continuidad y consistencia...es un tiempo pulverizado en múltiples instantes eternos, acontecimientos, sucesos, accidentes, aventuras, episodios, fragmentos separados, cada uno reducido a un punto que se acerca al ideal geométrico de la no-dimensionalidad”.

Observemos ese tiempo puntuado en un esquema:



DESCALCIFICACIÓN DEL TIEMPO PRESENTE=DIBUJO DESCALCIFICADO=TEORÍA DE LAS CATÁSTROFES.

El aspecto gráfico del dibujo se refiere a la manera concreta de haber sido realizado. De lo acertado de esta aplicación depende el resultado práctico que realiza la convención como sistema completo o su deformación. Son los aspectos visibles, no sólo su piel, sino su estructura, su realidad física. El punto, la línea y la mancha, determinan los fundamentos que definen toda la estructura de un sistema de representación dado, y las formas que adquieren establecen las técnicas desarrolladas para la construcción de dicho sistema.

Este giro en la interpretación y uso del dibujo es la manifestación expresa, es, a nuestro entender, el elemento desestabilizador en la modernidad líquida de la que habla Bauman (2007), o de lo que Mukarovski (1977:222) denomina *Teoría de las catástrofes*. Esta teoría se refiere al “estado de un fenómeno, indiscifrable en un determinado punto crítico (el punto de catástrofe), puede transformarse de improviso en un sentido o en su (en sus) contrario(s), si es “capturado” por una de las polaridades puestas en juego por el sistema en el cual esa insertado. De manera que el uso del dibujo y su interpretación crea una distancia conceptual que transforma globalmente todo su empleo y significado, y que **“determina el vaciamiento de la profundidad ilusionista del plano pictórico”** (Del Valle, 2001:24) [Negritas son nuestras].

Vaciamiento, desnudez, desintegración. Representa un viaje en que hasta las representaciones que hacen uso de las antiguas convenciones, no pueden evitar una doble tensión que tira de ellas en direcciones opuestas, la de la profundidad y la de la superficie o plano pictórico.

La teoría de las catástrofes se manifiesta expresamente en lo gráfico, que queda atado a la superficie como una boya que flota en el mar y que se resiste a hundirse (las vanguardias), el cual, “tironeando desde lo profundo por el uso y significado del antiguo sistema, se mantiene a flote, **impidiéndonos, el penetrar realmente en esa ilusión de profundidad”** (Del Valle, 2001:25) [Negritas son nuestras].

Resulta curiosa esa mención del estado líquido a que hace referencia Del Valle por coincidir con lo líquido que aquí analizamos, y que entendemos es el mar en el que flota la boya anteriormente mencionada.

El legado de las vanguardias no puede ser ignorado. Nos convierte en espectadores de un inevitable distanciamiento a la hora de apreciar lo gráfico del dibujo. Lo gráfico si mucho nos da las pautas de una delimitación del terreno, actuando como una especie de radiografía mínima de la imagen.

En el arte clásico el aprendizaje de las técnicas gráficas y su dominio era imprescindible para tener acceso al lenguaje artístico. Ahora ese dominio se ha desvanecido: o al dibujante no le interesa, y si le llegase a inquietar ya no hay quien se lo enseñe. A partir de la ruptura de las vanguardias con la tradición clásica, se lleva a cabo una división de todo lo que constituía ésta, y los elementos gráficos pasan a ser analizados como elementos aparte; es decir, medios secundarios, a ser protagonistas en sí mismos de la representación, de ser escenario a ser actores. Por ejemplo, en la obra del Guernica (1937) de Picasso (citado en Pignatti, 1981:92) vemos que el autor utiliza con frecuencia la representación simultánea de varios planos en los rostros, como si los viésemos a la vez de frente y de perfil, de ahí un ojo diferente del otro, produciendo una visión globalizadora. Técnicamente el Guernica tiene rasgos cubistas pero también emplea el expresionismo en los gestos extremos de los personajes y sobre todo una gran pureza y definición de líneas protagónicas dentro de la obra.



Figura 2.9  
Guernica (1937). 7.76 x 3.49 mts. Óleo sobre lienzo.  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

Por la naturaleza frágil y básica de los elementos gráficos, el dibujo ha tenido la tendencia siempre a ocultar menos la superficie, a evidenciarla y por lo tanto también la abstracción que ésta supone. Al evidenciarla se crea un “ir y venir entre significante y significado. Lo gráfico ahora está siempre atado a la **costura superficial del dibujo producida por esta madeja, este entrecruzamiento inevitable de significados**” (Del Valle, 2001: 26) [Negritas son nuestras].

Ahora encontramos que es la idea de la representación la que define la convención, y la representación de esa idea se concibe como afuera de ella; su relación con el aspecto gráfico nos dice Del Valle, parece que es ante todo teórica en lugar de constituyente. Por ejemplo, en la figura 2.10 presentamos un ejercicio experimental de lo anterior. Ahí vemos que la representación de una Virgen, lo es porque así lo indicamos, no porque constituyentemente se pueda apreciar que lo es. Su representación es teórica, es la idea de una virgen, sobre un piso por muchos transitado.



Figura 2.10  
La pérdida.  
Patricia Narváez, 2009.  
Dibujo y pintura sobre el piso,  
figuras de yeso y resina  
incrustadas en el piso.  
Medidas aproximadas  
120x90 cm.

Detalle



¿Se debe dejar a un lado la preocupación técnica gráfica del dibujo y volcarse más en la intención del mismo? Algunos piensan que sí. Y si la idea de la representación se aleja del aspecto gráfico, entonces el dibujo se extiende más hacia la descripción verbal del mismo y se aleja de su libertad poética al incursionar y depender cada vez más del discurso lingüístico.

Lo que queda son cuestiones como las maneras de abordar la imagen y la forma que adquiere el trazo o la mancha, poniendo en tela de juicio el aspecto casi destructivo, de negación (como lo hecho al dibujo de Kooning mencionado en el primer capítulo), que a menudo comunican los dibujos actuales. Destrucción y negación que Cencillo (2000) analiza como características de nuestra época actual.

La reconsideración crítica del papel mimético del arte significó una ruptura desde las vanguardias y su alejamiento abismal de las formas mecánicas que se utilizaban. “Ningún trabajo gráfico ni no gráfico puede ya interpretarse desde las pautas que hubieran podido regir un dibujo antes de las vanguardias consecuencia del fin de la preocupación mimética” (Del Valle, 2001:27). Vacío de propuestas. Fin de la enseñanza académica. Posible comienzo del distanciamiento entre el público y el arte en general. En palabras de Heidegger (respecto a las vanguardias) “como si afiláramos continuamente un lápiz con el que nadie sabe escribir una sola palabra.”(1958:45).

Y no sabemos escribir ni una sola palabra porque ¿no conocemos las letras o porque no tenemos nada que expresar?; es decir, tenemos un lápiz afilado y ¿no interesa utilizar lo gráfico, la forma de emplear el dibujo, o no sabemos qué expresar ni cómo?

Del Valle (2001:67) ofrece algunas respuestas al señalar que ahora lo gráfico se convierte en lo más evidente y aparente porque es lo más exterior y porque aparece separado de su significado. Esto no causa sorpresa en una época del triunfo de la estética. Como si habláramos de dos cosas distintas. “Ahora lo gráfico se presenta más como una señalización que se relaciona con

el signo. Es más una marca que señala la dirección del significado que una forma de hacer. Son meras señalizaciones en el mapa artístico”.

La idea se convierte en una máquina de hacer arte. Este arte es intuitivo, tiene que ver con todos los procesos mentales y no tiene objetivo. Generalmente es libre de la dependencia de la destreza técnica del artista y se apoya mucho en la ocurrencia o novedad aparente. Estos son objetivos del artista involucrado en el arte conceptual, lo que hace a su obra “intelectualmente interesante al espectador y por lo tanto generalmente quiere que sea emocionalmente fría (...). Esta afirmación nos condiciona para considerar que veamos lo que veamos, la factura no nos indicará más que un detalle sobre *la idea*” (Del Valle, 2001:30) [ya sea expresionista, realista, abstracto o cualquier otro].

¿Por qué lo intelectualmente interesante se manifiesta como emocionalmente frío? No es coincidencia que la imagen escogida para mostrar esa inteligencia sea precisamente la máquina. ¿Es casualidad que lo emocional se identifique de forma directa con el aspecto manual? ¿En dónde queda el homenaje a la mano tan importante para el dibujo y cuáles son las consecuencias de hacerla a un lado?





Figura 3.1 Dejar fluir.  
Patricia Narváez. 2009.  
Tinta china y pastel sobre cartulina.  
60x30 cm.

## Capítulo III ASPECTOS DIDÁCTICOS.



Figura 3.2  
Imagen del lápiz ruso  
(en Kovatz, 2007:4)

Es común que las clases de dibujo puedan caer en el peligroso recetario para resolver problemas. Acha (1999) opina que la razón es porque:

*Los artistas plásticos aún andan presos de los empirismos recetarios y todo lo reducen a la actividad manual.* Juan Acha (1999:59)

Esos empirismos recetarios nos siguen acechando a los dibujantes impidiendo nuestra completa libertad expresiva porque como expresa Maturana: “El individuo no está realmente formado hasta que llega a expresar las fuerzas vitales que le vienen de su interior y hasta que consigue la libertad” (1991:79).

Esa libertad al dibujar entre otras cosas nos la da la mano, pero ¿cómo liberarla?

Se está de acuerdo con lo que sostiene Sánchez Vázquez (1967:68) al decir que existe

una vinculación de la mano con la conciencia, de su valor propiamente espiritual. Se habla de esa plasticidad que permite imprimir su forma a un objeto y también dejarse formar, en cierta manera, por el objeto sostenido por ella y los lápices, plumas, pinceles o cualquier material de la preferencia del creador; prolongaciones de ese instrumento originario que es la mano.

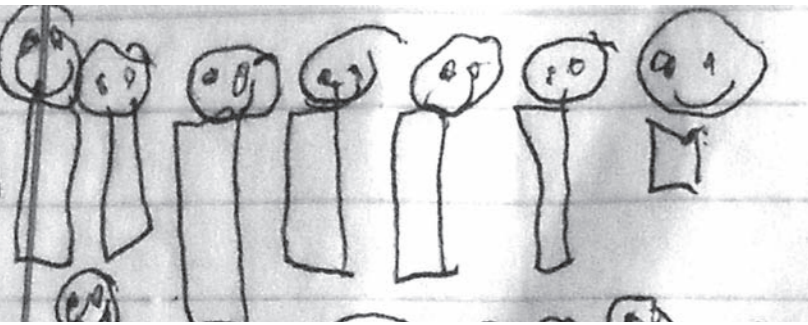
Cuando la NASA empezó a enviar astronautas al espacio se dieron cuenta que el bolígrafo no escribía a gravedad cero. Una inversión de un millón de dólares y después de dos años de pruebas resultó que la solución era un bolígrafo que pudiera usarse en el espacio, de cabeza, en cualquier superficie y a cualquier temperatura. Cuando los rusos enfrentaron el mismo problema, utilizaron el lápiz. Éste ofreció a los soviéticos el camino más sencillo en una expedición espacial ahorrándose millones de dólares (Kovatz, 2007). A veces de la misma manera, lápiz en mano, el hombre se abre camino entre las ideas que se van gestando.

Un dibujo señala lo que los sueños han excavado; son visiones y posibilidades de lo que pudiera haber. Es la herramienta en el espacio exterior del universo personal; se realiza el primer dibujo, el trazo, la sombra, un acto de amor o de duelo – un intento de arreglar un momento en el tiempo puntuado usando una marca, fuente de luz y sombra. Son las llaves para desentrañar el acto de dibujar, un acto inmediato, un trazo quinético, el concepto del contorno, un acto de medir espacio distancia y emoción, reconocimiento del fracaso o del éxito.

Casi la mayoría de nosotros experimentamos la compulsión de dejar una marca en algún lado. Basta entrar al baño público de alguna gasolinera para observar todos esos dibujos y recados dejados en las puertas. A pesar de que la gente diga: “¡no sé dibujar!”, dibujamos de un modo u otro. Serge Tisseron (citado en Kovatz, 2007:7) afirma “toda escritura es dibujo”. Pero cuando las nociones que se poseen son limitadas de lo que es un dibujo afectan su práctica. El ser humano carga ideas preconcebidas que le restringen.



El acto de dejar una marca ocurre a los 18 meses de edad. A esta edad el ojo sigue la mano pero sin mucho control. A los 24 meses el ojo guía a la mano. Esto sugiere que el acto de dibujar la marca que va y viene, que se aleja y se acerca del cuerpo del niño, “describe la distancia física y psíquica entre el cuerpo del niño y la madre” (Wilson y Hurwitz, 2004:8). Así que se puede afirmar que sin importar la edad, dibujar sigue describiendo no sólo la distancia física y psíquica entre el cuerpo y la madre, sino también la distancia física y psíquica entre nuestro cuerpo y del objeto que dibujamos, y ¿por qué no?, así como la distancia entre nosotros y la tierra misma; es decir nuestros orígenes.



Se sabe que el tacto al igual que la vista, es un factor determinante para el dibujante. De esta manera, Wilson y Hurwitz (2004:28), sitúan el dibujo como parte de nuestra historia psíquica colectiva: “lo que dibujamos en nuestras primeras etapas de vida no son guiados

por una exploración visual de espacio sino por una exploración del movimiento. En sus orígenes, la expresión gráfica es ciega.” No es coincidencia que los ejercicios de contorno, en que la vista no se desprende del objeto estudiado y se dibuja sin ver el papel, sirvan como ejercicios para desarrollar la capacidad de observar. Es decir para aprender a ver.

Este límite borroso entre la escritura y el dibujo es otro recordatorio de las actividades marcas cursivas en las que habitualmente nos involucramos. El dibujo es uno de los medios más accesibles y versátiles. Por ello optamos en algunas obras de nuestra producción por dejar el trazo escrito de alguna idea. Con la pintura sucede igual. Es un acto catártico y una manera de engancharnos directamente con los impulsos internos y externos necesarios para la creación.

Acto de la creación, tan primario como respirar. Algunos escultores y pintores entienden el dibujo como el acto de construcción más que de visualización.

El acto de dibujar está asociado con el acto de observar, pero ambas acciones no son lo mismo, las cosas no se ven como un dibujo. Tenemos que imaginar o traducir esas sombras en líneas. Es en esa traducción donde radica la riqueza inagotable del lenguaje del dibujo. Los dibujos son su propia realidad visual y tenemos la capacidad de observarlos gracias a la facultad de crear analogías en el cerebro.

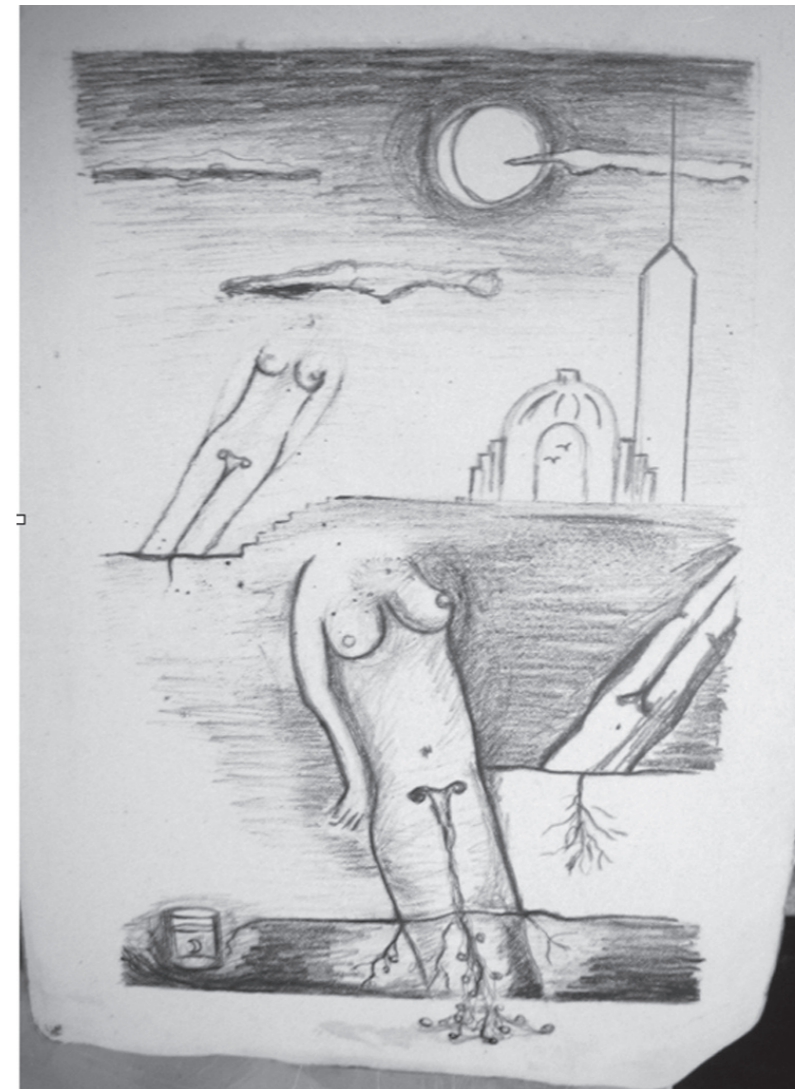


Figura 3.3  
Noche en el DF  
Patricia Narváez. 2008.  
Lápiz litográfico  
sobre piedra litográfica  
30x35 cm.

La capacidad de reconocer forma y darle un nombre apropiado es lo que hace nuestra experiencia comunicable; esta es la base de la comprensión y del lenguaje. Es esa misma facultad la que nos permite entender una línea dibujada en una hoja de papel o reconocer la escritura de algún conocido.

Dibujar es comúnmente una actividad privada. Muchos dibujos no se hacen para compartir, con carga erótica o para exorcizar los “demonios” internos. Por su cualidad directa, experiencias o pensamientos pueden ser rescatados del umbral de lo desconocido. Al dibujar nos abstraemos del mundo exterior; así dibujar significa extraer, sacar desde muy dentro.

Los dibujos pueden ser o secos o húmedos; las opciones infinitas con las cuales hacer un dibujo caen en alguna de estas dos categorías. El líquido vital del universo es agua, ¿acaso un dibujo húmedo nos acerca más a ello que uno seco? Es el dibujo líquido nunca estable en esta modernidad líquida. Sin embargo al quedar plasmado en la hoja, adquiere una estabilidad dentro del marco de su tiempo. “Las imágenes propician un movimiento interno; la lectura atenta deliberada de los elementos en una imagen. Al ver una imagen, el espectador transforma la imagen estática hacia una experiencia intelectual activa”. (Harry Robin en Franquesca, 2004:73).

Las manos también tocan, exploran y por este contacto las cosas cobran una significación humana. Por ello cuando dibujamos se dice que tocamos eso que observamos. El lápiz, siendo una extensión de la mano, materializa en un tiempo suspendido (hoja en blanco) aquello que observamos. Las manos también establecen una relación particular entre los seres mismos. Acarician o acercan a los hombres en el apretón de manos. Éstas expresan de un modo sensible relaciones humanas que pueden ser captadas por la línea que cada uno produce en su dibujo. Y esta capacidad de la mano de transmitir los sentimientos más opuestos tiene por base su estrecha vinculación con la conciencia. Aunado a todo lo anterior, es en las manos, igual que en los pies donde se encuentran la mayor cantidad de terminaciones nerviosas, receptoras. Geor-

ges Navel (citado en Sánchez, 1967:325) concibe: “El hombre vive con sus manos (...) la vida es lo que se toca”.

En consecuencia, las manos que trabajan maquinalmente, vacías de espíritu, son manos sin vida, porque en ellas no alienta la inteligencia del trabajador. Al abolir todo intento de intervención consciente, reflexivo, con la finalidad de convertirse en una simple extensión de la máquina, se excluye todo elemento creador. La consciencia se vuelve superflua, hasta se puede convertir en un obstáculo.

La mano liberada del trabajo en cadena, enfocada al dibujo, podrá elevar a los niveles más altos la cultura de la mano que obedece a la conciencia.

Las consecuencias que se están viviendo al negar la mano, se originan por la división del trabajo en las condiciones peculiares de la producción capitalista de la actualidad y, fundamentalmente, las que conducen a la división del hombre mismo; es decir, a perpetuar en cada uno la división entre lo físico y lo espiritual al convertir al hombre en un apéndice de la máquina (añádase ahora el teléfono celular y los demás aparatos de comunicación, que incrementan de manera notoria, nuestro aislamiento y alienación). La automatización es un proceso irreversible que entraña no sólo un supuesto progreso técnico basado en la división social del trabajo sino que exige a los hombres una actividad especializada, estrecha, siempre sujetos a ella, impidiéndonos así el desarrollo universal y armónico de una personalidad. Esto engendra lo que Marx llamaba el “**idiotismo profesional**” (en Sánchez, 1967:321); es decir, una mutilación del hombre mismo.

La producción maquinizada por consecuencia conduce a un trabajo mecánico, impersonal e inconsciente. Se trata entonces de no pensar para mitigar el tiempo presente o para que pase lo más rápido posible. El cuerpo está presente, la mente no. Significa la destrucción de la conciencia y de la mano que una vez desespiritualizada su capacidad de formar o de adaptarse a un uso in-



Figura 3.4  
La sombra es siempre más larga.  
Antonio Cano. 2008. bolígrafo/papel  
14x10.5 cm.

definidamente variado se reduce al mínimo. “La mano es privada de su espiritualidad para poder convertirse en un apéndice de la máquina” (Sánchez, 1967:322).

Al separar la mano de la conciencia, el trabajo en serie no hace sino encadenar la mano, esclavizarla y alterar radicalmente su destino como lazo de unión entre el hombre y las cosas, entre la conciencia y la materia. El dibujo puede ser una manera de liberación, pero entendemos por qué se ha convertido en una práctica escurridiza, y en ocasiones hasta un obstáculo líquido y vulnerable frente a esta época enajenante.

Anzures enfatiza (2008:181), que “en el taller de dibujo del maestro Aceves Navarro, se recomienda tener un gusto por la práctica, paciencia, disciplina y una fe inaudita en sí mismos”. Esa clase de fe, sabemos que es constantemente puesta a prueba en el

mundo laboral. Por ejemplo Antonio Cano, colega pintor, por un tiempo estuvo trabajando -como muchos de nosotros los creadores-, en un empleo que nada tenía que ver con el arte. Sin embargo Cano dibujaba mientras hacía su trabajo. Gracias a esa práctica, Cano pudo liberarse de ese trabajo automatizado y seguir los deseos de libertad que la mano le permitía. Obsérvese la figura 3.4. En ese dibujo podríamos imaginar que su cuerpo estaba presente con los audífonos puestos, pero a diferencia de sus compañeros de trabajo, su mente se liberaba a través del dibujo revirtiendo esa esclavitud. Su mente presente en el blanco del papel, el lápiz extensión de su mano, como tierra abonada para el florecimiento de la imaginación.

Los dibujos de Cano también pueden ser una prueba del constante esfuerzo de supervivencia artística en un medio poco propicio. Ello tiene un efecto preponderante en el factor tiempo. Si éste, para la creación es limitado, entonces el dibujo se convierte en una práctica lejana para el pintor que mejor opta por utilizar algún proyector, para así poder dedicar el poco tiempo con el que cuenta, a pintar, en lugar de dibujar. [Hay que recordar que la utilización del proyector por cierto, produce una imagen “perfecta” pero acartonada. Y obedece a las necesidades de cada artista].

Tal vez dividamos nuestro tiempo en empleos no relacionados con lo artístico. Pero las imágenes de Cano comprueban que es posible realizar algún dibujo en donde se pueda volcar la imaginación. Pero si sentimos que no encontramos ningún aliciente al dibujar, tampoco recurriríamos a su práctica.



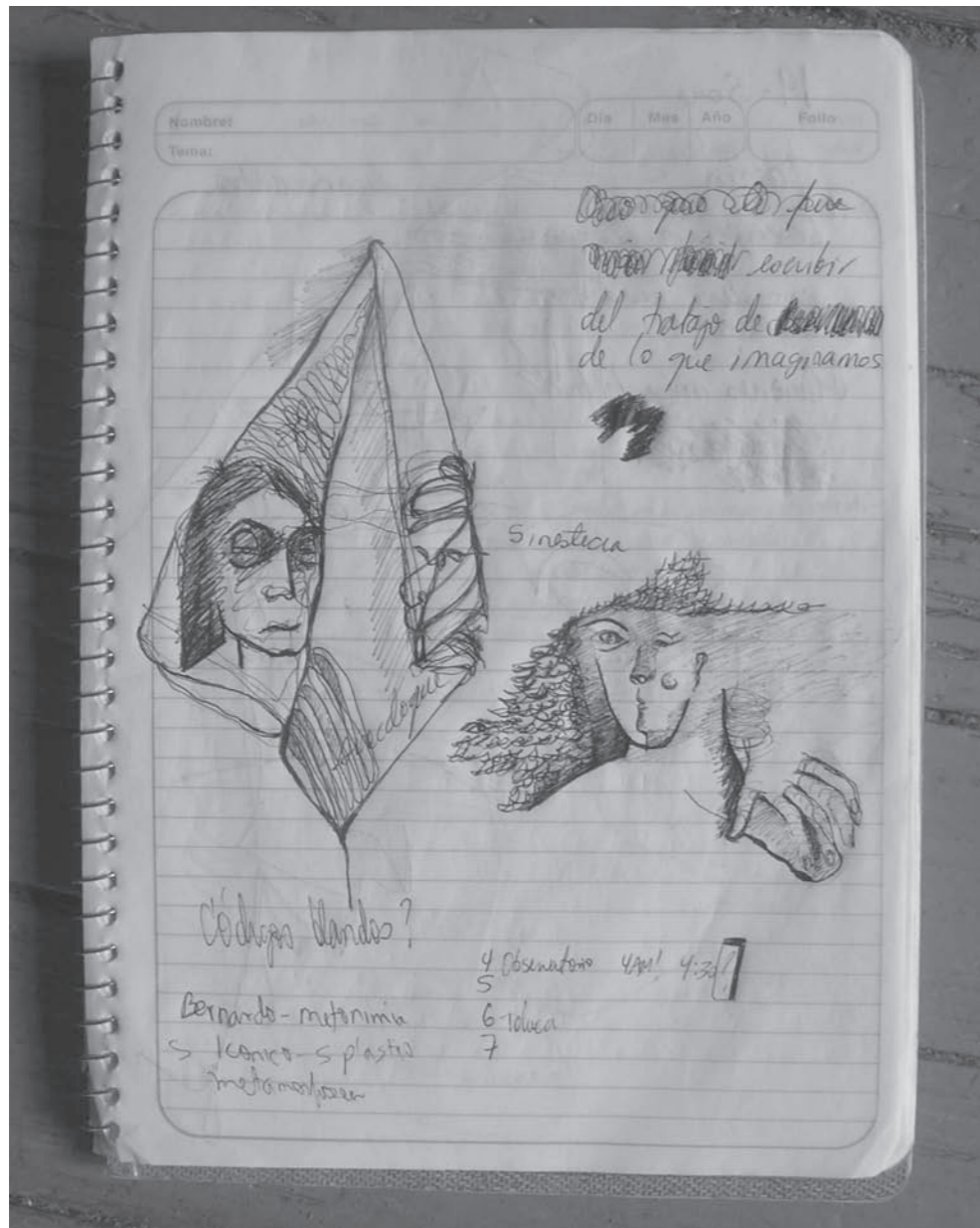


Figura 3.4  
Apunte con bolígrafo en las páginas matutinas, 15x20cm.  
Patricia Narváez. 2009



### 3.1 La escritura también es dibujo.

Si no se tuviera la motivación para dibujar entonces uno podría escribir. Es una práctica hermana. En el tratado para aprender a dibujar de Betty Edwards (1989:228), se aborda la cuestión del dominio manual junto con la expresión de la personalidad y el estilo. En ese contexto se hace referencia a la escritura al considerarla como una forma de dibujo expresivo. Por ejemplo, respecto a la firma, la autora menciona:

La firma no sólo identifica a la persona. También la expresa, como expresa su individualidad y creatividad. Su firma le es fiel a cada individuo. En ese sentido cada quien ya emplea el elemento básico del dibujo, que es la línea, de una manera expresiva, muy individual.

Aunados a la destreza y voluntad en los resultados y al igual que existe la posibilidad de mejorar la letra, Edwards (1989:229) concluye: “Dibujar, esbozar, escribir: todo es lo mismo”.

Es necesario resaltar que Johannes Itten en la Bauhaus (en Gómez, 1999:182) utilizaba la escritura para descubrir lo que él llamaba “formas rítmicas”. Explicaba que un ritmo se puede expresar por un grafismo al imprimirle una regularidad característica; ascendente o descendente, fuerte o débil, largo o corto. En consecuencia se puede expresar un ritmo a través de un movimiento libre y fluido. De ahí que la música también nos ayude a canalizar algún ritmo, uno muy interno.



### 3.1.1 La sangre, tinta del cuerpo.

Retomando el tema de la escritura, Julia Cameron (1992:228), recomienda una herramienta que obligadamente hay que mencionar por su aportación al desarrollo de la creatividad. Las páginas matutinas consisten en escribir a mano y como primera cosa al levantarse, tres páginas de escritura automática en un cuaderno de tamaño carta y a mano, no en la computadora (paralelamente como no es lo mismo un dibujo de formato pequeño o grande a otro asistido por computadora). Cameron explica que un tamaño menor constriñe y no deja fluir el pensamiento. Eso mismo puede aplicarse al dibujar en un cuaderno pequeño o uno grande. Pero ¿Por qué no en computadora?, preguntarán algunos. Porque no sería lo mismo. Las emociones que caligráficamente quedan plasmadas en el papel, se pierden. Los ritmos con los que experimentaba Itten se perderían. Buscamos también lo pulsátil. La conexión entre la mano y la consciencia que empieza a despertar.

No hay diferencia alguna en dibujar automáticamente y la manera en que se escriben esas páginas matutinas. Las páginas son un acceso a otros niveles de conciencia, mientras que los dibujos nos proveen de diferentes niveles de imágenes, ligados íntimamente a lo que se pueda escribir en esas páginas matutinas. La utilización de ambas cosas como parte del proceso creativo en el caso de la autora se ha convertido en esencial. Sirven para llevarnos al otro lado de nuestros miedos, censuras y preocupaciones. Al igual que la medita-

ción, las páginas matutinas y el dibujo tienen la habilidad de transportarnos del pensamiento lógico al creativo, de lo rápido a lo pausado, de lo superficial a lo profundo. Las tres cosas, reducen los niveles de tensión; Cameron defiende que “personas creativas reconocen que han tenido acceso a niveles de creatividad más altos, una especie de contacto interno con una fuente creativa.” (Cameron: 1992:96).

Dibujar nos puede llevar a descubrir nuestra propia identidad. Todos hemos experimentado cómo el dibujar de manera constante nos provee de una luz interna y de la fuerza para llevar a cabo un cambio expansivo, lento. Entramos en contacto con una fuerza interior inesperada; es el camino hacia un sentido fortalecido de identidad y conocimiento de lo que uno es realmente. Dibujar y las páginas matutinas conforman el mapa de nuestro ser interior. Cameron es firme defensora de que sin las páginas matutinas, nuestros sueños, nuestras imágenes personales quedarían en un territorio desconocido, de la misma manera que ocurre cuando abandonamos dibujar.

*Pintar es simplemente otra manera de llevar un diario.*

Picasso.

*(Picasso en Minotauro. 2001:65).*

De lo anterior es rescatable la importancia de hacer las cosas con las manos, no a través de la máquina.

Hemos escuchado decir especialmente de los diseñadores gráficos que: “un dibujo hecho en la computadora también es dibujo.” Cierto, pero hay que tener en cuenta que la computadora es una herramienta de trabajo, no para pensar. ¿Por qué preferir el contacto directo de la mano? Utilizamos la misma explicación que da Cameron cuando le preguntan acerca de las páginas matutinas.

Cameron (1996: 102) explica que en el pasado la gente se picaba con un alfiler el dedo para firmar con sangre. Era un juramento para decir la verdad. En un cuarto oscuro nos tocamos los dedos, y cuando nos separamos podemos ver saltar partículas de electricidad. Hay una energía en la mano, en la sangre, energía de verdad y conocimiento que es más profunda que la piel. La sangre es la tinta (el grafito o el óleo) del cuerpo. Escribimos nuestra vida con ella. La sangre recuerda lo que la mente olvida, y cuando la sangre recuerda, le dicta a la mano.

La escritura comparte con el dibujo algunas cuestiones comunes. La caligrafía (etimológicamente “bella escritura”), también es “la huella de la acción física de cada individuo al dibujar, reconociéndose como lo más propio e irreproducible, así como la manifestación del orden subjetivo de la persona; la grafología pretende atender ese aspecto de la escritura.” (Gómez et al, 2001: 420). El dibujo al igual que la escritura a mano no es simple escritura sino es enderezar. Si seguimos nuestra mano, la cual “al mismo tiempo **guía y sigue nuestros pensamientos, esa mano nos guiará hacia el camino.**” (Cameron 1992:14, las negritas son de nosotros). Y como somos peregrinos en la vida, esto es importante. Todo camino creativo es un viaje. La escritura manual es semejante a llegar marchando hacia algún destino, en lugar de hacerlo vertiginosamente en un vehículo automotor. Vemos las huellas. Dibujar no es otra cosa que dejar huella. Retenemos un sentido de dirección. El dibujo y la escritura manual nos mostrarán el norte verdadero y las falsas direcciones y retrocesos que se han tenido, los atajos que no ahorraron nada y no nos llevaron a ninguna parte.

Recordemos que la mano lleva un mapa en la palma; los dedos, sosteniendo una pluma o lápiz, se convierten en las herramientas de medición de un cartógrafo. Escribimos, y mientras lo hacemos, visualizamos los lineamientos indicados de nuestra vida. Cada dibujo, cada palabra es un nuevo arribo, un lugar donde colocarnos, como una nota musical.

Alguien puede pensar: “Pero, ¿para qué dibujar si soy capaz de crear una imagen mucho más rápido si tomo una fotografía? ¡Dibujar lleva mucho tiempo y es tardado! Pero como dijo la artista Gay Kraeger (en Gregory, 2004:39) “dibujar es más lento que una cámara, pero también es más divertido.”

Da la impresión que a veces el dibujo se convierte en un obstáculo cuando sentimos que tenemos que recurrir a la utilización de la cámara o de los proyectores para obtener “la imagen perfecta” en poco tiempo.

La velocidad aunque es rasgo distintivo de esta modernidad líquida, no siempre es deseable. Lo que se busca es el proceso que permita profundidad y distancia, no solamente velocidad. Por ello el dibujo actúa como parachoques de esa velocidad esquizoide. La utilización de la cámara fotográfica brindará la oportunidad de acumular imágenes, pero dudamos que esas imágenes acumulen profundidad.

Dibujar nos permite examinar con mayor detenimiento el viaje creativo que estamos realizando. Dibujamos o escribimos nuestros puntos de vista de manera literal. Podemos ver cómo nos sentimos. “Podemos ver nuestra vida por la manera en que ponemos dedo en ella. Los que leen la mano te dirán que tu vida está escrita en tu palma de la mano”. (Cameron, 1992:16). Los expertos en escritura dirán que las curvas y los orificios de una personalidad están en la escritura. Afirma Cameron (1992:127): “Diría que ayudas a determinar tu vida a través de tu mano, dibujando y escribiendo. Línea por línea, a mano, somos capaces de construir una vida, manualmente”.

A veces los mecanismos más austeros dan las respuestas tan buscadas y necesarias en esta época compleja.



### 3.2 Los bocetos



Figura 3.5  
Boceto a pluma sobre papel.  
Patricia Narváez. 2009  
20x30cm

Entonces si dibujar, esbozar, escribir: todo es lo mismo (Edwards: 1986:228), nuestro concepto de dibujo puede comenzar a expandirse, al valorar los bocetos que realizamos. Los bocetos aparecen como idea previa y como imágenes plenamente autónomas, de carácter abierto. El dibujo siempre ha tenido el status de verdadero arte, independientemente de que adelantara ideas para ser desarrolladas con posterioridad. El boceto con anterioridad se utilizaba como antecedente de la obra. Pero ahora es posible que el apunte se transforme en obra terminada, congelada. Es en ese campo de pruebas donde el dibujo manifiesta su estado máximo de líquido y maleable, permanentemente activo, inacabado, como rastro de experimentos en proceso, como pensamiento vivo. Se convierte en instrumento para especulación y experimentación, como proceso de pensamiento,

como intuición materializada. Comprendemos que es primordial la recuperación de la enseñanza de la función reflexiva del dibujo sobre el entorno; es decir, lo que ahora es esencial enseñar en las clases de dibujo es la función interpretativa de la realidad circundante, no en un afán único de la aplicación de modelos; sí utilizar éstos, pero para desarrollar la percepción que motive a buscar una manera de dibujar propia. Es nuestra experiencia que los modelos sirven como punto de partida para alejarnos de lo que comúnmente se considera aceptado.

Ese afán de desarrollar actitudes de atención, sensibilización y conocimiento ayuda a permitir la apertura o despliegue de posibilidades de sentido diferentes. Los apuntes, los esbozos de ideas transcritos casi de manera taquigráfica, al hilo de los pensamientos, tienen ahora la nueva responsabilidad de mostrar el verdadero pensamiento, porque se muestran como imágenes en potencia, como la potencia de las intuiciones del autor, lo que los diferencia sutilmente de los apuntes en el arte clásico.

Anteriormente el boceto era un medio de pensar sobre el papel. Ahora, en ocasiones tiene que dar a entender el origen total de la obra. Se puede ver que lo que se dibuja altera los términos preestablecidos y fuerza un resultado desconocido. El dibujo se desnuda (como el agua clara, líquido transparente) y se muestra en lo que antes era terreno privado, no necesariamente “digno” de ser mostrado.

Es necesario reconocer que en ese descubrirse cambia el acto del dibujo. En palabras de Hofmann W:

Todo indicio dibujístico es capaz de formular un enunciado o mensaje en la medida que desempeñe su propio papel dentro de la concepción total: este valor relativo es independiente del esfuerzo gráfico-manuscrito que se aplique (...) esa autonomía se haya subordinada al proyecto total de un arte que quisiera superar el arte de las obras de arte (citado en Del Valle, 2001:50).

### Dibujo líquido, tiempos líquidos



Figura 3.6  
Dibujo con carboncillo  
y bolígrafo.  
Patricia Narváez.  
2007.  
15X20 cm.

Y ¿cómo se logra esa autonomía subordinada al proyecto total de un arte que quisiera superar el arte de las obras de arte? Negándolo y vaporizándolo, haciéndolo efímero. Es la negación o burla del arte mismo.

En el arte clásico el momento digno de ser representado fue la eternidad del momento, y en la modernidad líquida se convierte en el presente, en lo fugaz que no se apoya en ningún pasado ni se dirige a ningún futuro, paralelamente esto es lo que ocurre con la nueva importancia del apunte. En ese sentido el dibujo ejemplifica esa actividad experimental que prevalece en la obra artística en su conjunto y la representa. Lo etéreo del momento presente. En el último capítulo se encuentra un apartado dedicado para el estudio del boceto y el garabato.





### 3.3 Mirada estética y origen.

El dibujo aparece escondido desde atrás para perturbar esa zona de la razón. Desde la ahora incómoda sencillez de su naturaleza sigue recordando la posibilidad de lo directamente humano en el arte, lo que desde los primeros rastros de cultura expresara su pensamiento y evidencia lo crítico del momento actual en cuanto a renovación de sí mismo del arte. “El dibujo tiene la peculiar característica de hablar con una voz débil pero muy profunda, con una rara naturalidad, **atravesando aún la compleja coraza de la sofisticación tecnológica.**” (Del Valle, 2001:52, [las negritas son nuestras].

El dibujo manual ahora altera, perturba, trastorna. Manifiesta la impronta de lo directo, el rastro de la mano, el registro del pensamiento desnudo mantenido por su obstinada simplicidad aparente.



Figura 3.7  
Vincent Van Gogh  
Un par de zapatos, 1885.  
Oleo sobre tela  
(14-3/4 x 17-3/4 pulgadas)  
Museo Van Gogh en Amsterdam.

Así pues, la didáctica del dibujo puede estar enfocada en la idea. Donde el dibujante persigue los huidizos pensamientos registrándolos en el papel, cazados por una individualidad que es dueña absoluta de ese reino. “El artista no sólo construye su propio mundo sino que **debe inventar la convención** que le dará acceso a él.” (Del Valle, 2001:53, las negritas son nuestras).

Esa convención esta directamente ligada a la mirada estética propia del artista. Por ejemplo Van Gogh pudo inventar a través del uso de su distintiva pincelada y trazo, una convención que le dio acceso directo a sensaciones que ha dejado plasmadas en sus obras, en donde solamente Van Gogh era dueño absoluto de ese reino. No es coincidencia que Heidegger (1985) utilizara una de sus obras para explicar la mirada estética, es decir, esa peculiar visión de los objetos que el “creador” o “imitador de la naturaleza” lanza sobre las cosas con el fin de dignificarlas y extraer de ellas todo su valor como formas.

Heidegger describe la dignificación del objeto que lleva a cabo el artista a partir de verter sobre él su mirada estética; una mirada que combinada con la técnica empleada por el pintor, el escultor, el fotógrafo, el cineasta o el poeta llega a resultar una obra de arte.

Un ejemplo brindado por Heidegger (figura 3.7) a propósito de esta reflexión es el cuadro impresionista de Vincent Van Gogh, en el que el motivo representado no es precisamente un ejemplar de algo que pueda considerarse como bello, al menos en principio: un par de botas viejas, desgastadas, casi rotas.

En palabras de Heidegger (1985:72):

En el cuadro de Van Gogh ni siquiera podemos decir dónde están estos zapatos. En torno a este par de zapatos de labriego no hay nada a lo que pudieran pertenecer o corresponder, sólo un espacio indeterminado. Ni siquiera hay adheridos a ellos terrones del terruño o del camino, lo que al menos podía indicar su empleo. Un par de zapatos de labriego y nada más. Y sin embargo...

En la oscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos. En la cruda pesantez del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha a través de los largos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla un ronco viento. En el cuero está todo lo que tiene de húmedo y graso el suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad del camino que va a través de la tarde que cae. En el zapato vibra la tácita llamada de la tierra, su reposado ofrendar el trigo que madura y su enigmático rehusarse en el yermo campo en baldío del invierno. Por este útil cruza el mudo temer por la seguridad del pan, la callada alegría de volver a salir de la miseria, el palpitar ante la llegada del hijo y el temblar ante la inminencia de la muerte en torno.

Así el objeto de experiencia estética sólo llega a ser tal cuando el artista que lo plasma o el observador que lo contempla lo hace de un modo especial, considerándolo como algo más interesante de lo que pudiera parecer a simple vista. De este modo un objeto que en principio podía presumirse como carente de cualquier valor estético, como es el caso de un par de botas viejas, una vez es explorado por la mirada de un artista como Van Gogh y explicado por un filósofo como Heidegger adquiere el valor de objeto digno de despertar una experiencia estética en aquel observador que se acerca a la obra con una postura receptiva.

El problema ahora radica en que como la figuración no parte ya de ningún sistema estable (como el utilizado en la elaboración de un par de zapatos de Van Gogh) sino del conglomerado informativo existente, la problemática se traslada a los sistemas de relación entre esas informaciones o trozos de información y abandona el terreno de la figuración, que para cumplir con su función ahora “recurre a convenciones tanto primitivistas como ineducadas en ninguna disciplina” [el azar, la ocurrencia] (Del Valle, 2001:60). Es de esta manera que el observador se ve en la penosa tarea de querer acercarse a la obra con una postura receptiva, tan solo para fracasar cuando lo que tiene enfrente son trozos de información que hay que saber unir de alguna forma. La

postura receptiva del observador se transforma en defensiva. Se trata de la experiencia [¿estética?] del vacío, vacío que ha venido a llenar la tecnología.

Las convenciones ineducadas a las que hace mención Del Valle, repercuten en la gestación o aborto de las imágenes y en algunos casos en el paulatino abandono del dibujo cuando el dibujante no tiene interés en participar de esas prácticas ineducadas basadas en ninguna disciplina, haciendo inaccesible ese origen al que nos acerca el dibujo.

Al respecto Heidegger (1985:64), menciona que el arte no tiene origen, sino que es origen: el arte es en su esencia origen y nada más. Del Valle (2001:182) por su parte menciona: “Sólo el origen del arte es una alternativa radical a la muerte del arte, porque arte y origen son sinónimos, porque no existe arte que no sea origen, salto, instauración del presente”.

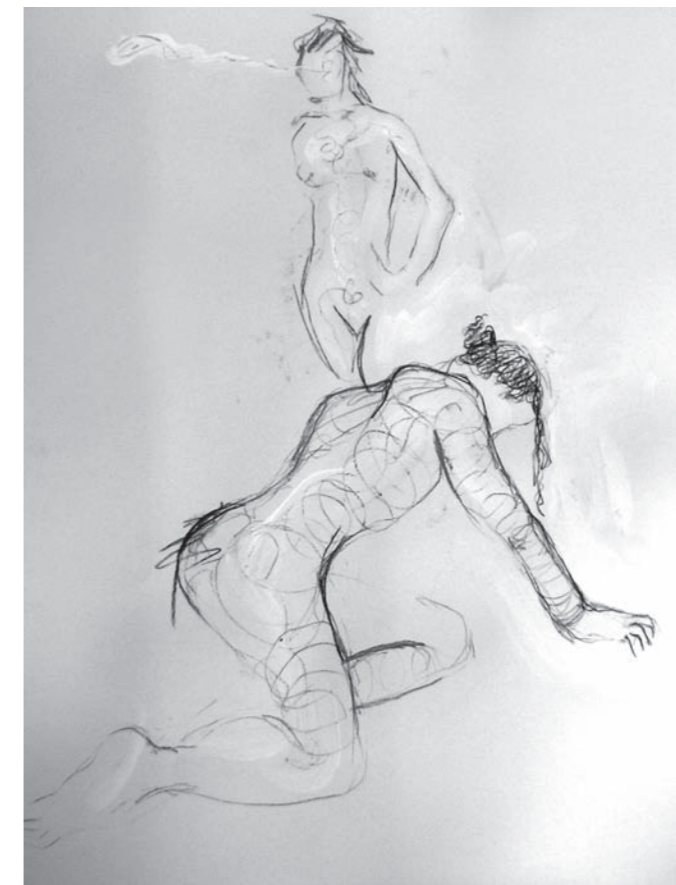


Figura 3.8  
Patricia Narváez  
Sin título, 2009.  
Carboncillo  
y acrílico sobre  
cartulina  
20X35 cm.



Patricia Narváez 2009  
Patio central a la entrada  
de la Academia de San Carlos,  
México, D. F.



### 3.4 La Academia de San Carlos en la época de la post-academia.

Quizá la crítica más severa hacia el sistema tradicional de dibujo es que “propone un método lineal de ver el mundo (...) lo que vemos esta pre condicionado por lo que vimos en el pasado, por lo que el conocimiento de los nombres de las cosas nos previene de ver cosas nuevas.” (Slain, citado en Del Valle, 2001:57).

Reconocemos que si nos previene de ver cosas nuevas es como dibujar lo mismo siempre. Pero nos debatimos entre romper lo poco aprendido del sistema tradicional, y una melancolía artística que como dice Vilchis “parece sobrevivirse a sí misma en el reciclado o *remake*, sinónimos de la reapropiación cuasi lúdica de formas y acciones del pasado cercano, lejano o contemporáneo” (2008:183).

Una vía alterna es reconociendo que cualquier método es una mera aproximación. Es convenciéndonos y conociendo las maneras distintas en que los diferentes dibujantes han optado por hacer poesía lo que permite que cada quien encuentre su propia voz. De hecho el conocimiento mismo de esos sistemas puede dar origen a crear sobre ellos o con ellos algo nuevo.

¿Es la transmisión educativa del dibujo pertinente o no dentro de la enseñanza superior del arte específicamente dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México, siendo la Academia de San Carlos heredera de las antiguas academias? Para algunos creadores parece que el arte cambió y nadie les avisó.

Programas de arte como el del posgrado en Artes Visuales de San Carlos luchan por actualizarse y al mismo tiempo convivir con una herencia que al estar inscrita en el marco de la UNAM, es la heredera directa de las antiguas academias, y de su idea de transmisión educativa del arte, aun con todas las metamorfosis a las que ha sido sometida a lo largo de su historia, principalmente en el curso del siglo XX.

Observamos, por ejemplo, cómo debido a esas metamorfosis el dibujo ha sido relegado. En la Maestría de Artes Visuales en la Academia de San Carlos no existe la especialidad tan necesaria en Dibujo. El tiempo dedicado al dibujo en la E.N.A.P. para un alumno de licenciatura de tercer semestre, se reduce a seis horas a la semana. Y observando las tendencias neoliberales del gobierno federal actual, todo parece indicar que los recortes tanto de presupuesto (hacia las Universidades públicas) como de horas clase seguirán siendo cada vez más severos.

En la Maestría de Artes Visuales en San Carlos, por ejemplo la materia de dibujo es optativa y solamente se puede cursar una sola vez. Estas acciones envían el aviso de que el dibujo ya no es necesario, o lo que se utilizó en licenciatura es investigación suficiente del mismo. Los alumnos del último año de la carrera en Artes de la E.N.A.P. ya no llevan la materia de dibujo.

Con este tipo de tendencias nos dirigimos irremediabilmente hacia lo que Jorge Juanes (2002:12-13) indica:

“El arte del siglo XXI tendrá poco que ver con el arte antecedente, y a lo más, reciclará algunas propuestas que se han quedado a medio camino

(...) por si fuera poco, las llamadas artes paradigmáticas empiezan a **girar en el círculo vicioso de la rutina, el plagio y la inercia hasta el grado de dar surgimiento a una nueva academia**” (las negritas son de la autora).

Es probable que sea la ruptura de ese círculo vicioso, donde radique una propuesta. La manera de enseñar del maestro Aceves Navarro va encaminada hacia romper esas inercias y rutinas que a veces nos acompañan :

“(su método) se entiende como una interminable búsqueda de la forma que despeja todas aquellas direcciones que impiden el acceso a ese carácter íntimo de la praxis del dibujo: conformarse con la tosca presencia de las cosas, materializaciones previas de las ideas que ya están anquilosadas [constreñidas](...) La transgresión de los preceptos y cánones en la enseñanza del dibujo es un gesto diferente, una alternativa de participar en el juego contra el estereotipo, contra lo estático y contra lo que se considera definitivamente explicado (Vilchis, 2010: 59).

No podemos negar que “El resultado es que estamos atrapados entre las heridas invisibles de la clase de la modernidad sólida y la corrosión del carácter de la modernidad líquida.” (Bauman, 2007b:124) Corrosión y heridas en que yacemos en medio, en una especie de sándwich procesual que pudiera entenderse como una transición que nos lleva a auto descubrir nuestra propia manera de hacer las cosas.

Por otro lado se nos acusa de necios a quienes nos aferramos a la pintura y al dibujo como medios de expresión. Quizá dentro de las más contundentes críticas encontramos:

El asunto es grave. Buena muestra es la proliferación de mala pintura y de peor escultura, sin faltar el retorno de formas caducas, o mejor, la falsa resurrección del arte del pasado. Ni que decir de la autocomplacencia

de los artistas “rústicos”, “protorrenacentistas”, “neo manieristas”, “pos barrocos”, “primitivos”, “naifes” y otras hierbas por el estilo. Formas retrógradas donde **la creación brilla por su ausencia; como si los artistas hubieran sido presa de una parálisis mental que se propaga a diestra y siniestra contribuyendo a que el arte muera por inanición. Resulta urgente reevaluar el pensar y devolverle al arte su carácter experimental.** (Juanes, 2002:41, las negritas son de la autora).

Dentro del proceso creativo es común sentir esa parálisis mental que menciona Juanes; son muchos los factores dentro del medio consumista que así lo propicia. Se buscan ciudadanos cada vez menos pensantes y menos críticos, porque son de esa manera presa fácil de la mercadotecnia. Pero como creadores no podemos permitirlo. En lo que respecta al proceso creativo, cuando surgen estancamientos, queremos pensar que no es una parálisis permanente sino transitoria. Ciertamente que cada quien al producir bajo los efectos congelantes de esa parálisis contribuye a que proliferen la mala pintura o el pésimo dibujo [según los juicios de valor del mismo Juanes]. Y esa es la razón primordial por la cual creemos que la solución radica en la investigación del propio proceso creativo. Si el arte muere de agotamiento es porque los creadores no nos estamos nutriendo intelectual ni emocionalmente como para volcarlo en nuestra obra.

En todo lo demás que no hemos puesto en negritas, consideramos que se equivoca Juanes y vamos a defendernos.

Quiénes practicamos “expresiones del arte del pasado” utilizamos la solidez que nos dejó el arte antecedente porque nos ancla. Es una ancla que permite dirigirnos hacia la incierta aventura del arte de la modernidad líquida, en que nos subimos, no a un barco que se hunde sino a una tabla para deslizarse [o surfear, anglicismo] en que la velocidad es la constante pero sin dirección aparente. Es esa velocidad la causa de que se esté produciendo tanta “mala pintura” de la que habla Juanes, pero es de la misma manera que también se produce arte conceptual malo.

Esto probablemente sucede porque no nos estamos dando el suficiente tiempo de incubación que requiere una pieza con mayores cualidades visuales y conceptuales. Esa velocidad vertiginosa también da la sensación de perder dirección. A veces nos perdemos. A veces extraviar el rumbo es sólo en apariencia, porque cada uno tiene una dirección en el sentido creativo que es muy personal.

Y si en todo caso recurrimos a “un falso resurgimiento”, solamente lo hacemos en el sentido experimental y, sobre todo, por la necesidad de revivir la poética romántica de lo sublime. Coincidimos con lo que dice Susan Sontag (1996:37): “La nuestra es una cultura basada en el exceso, en la superproducción; **el resultado es la constante declinación de la agudeza de nuestra experiencia sensorial**” (las negritas son nuestras).

Entonces lo que nos interesa es recuperar los sentidos y su agudeza, afinar nuestra mirada estética, para reducir el contenido y ver al objeto, hacer sentir al espectador, seducirlo diría Sontag (1996).

¿Por qué practicar un arte en otro tiempo “eterno”?

Porque estamos inconformes hacia donde se está perfilando el arte de hoy. Las tendencias efímeras actuales, la mayoría -no todas- las percibimos como charlatanería “artística” que flota en este océano de arte líquido. Debajo de lo que flota, estamos los que nos resistimos a un arte producto del consumismo global, porque aún creemos en la trascendencia y la experiencia sensorial.

En cuanto a los métodos de instrucción del dibujo artístico, los aspectos didácticos que competen a este capítulo, parece imposible formular sistemas porque ahora son un laberinto en un mar infinito de filosofías, metodologías y posturas, consecuencia de la disolución de las convenciones artísticas. Todos los intentos en este sentido, son experimentos parciales, que instruyen sobre determinada habilidad o sensibilización, pero siempre sobrevalorando sobre

un terreno de nada, y la nada paraliza. Sin embargo el terreno de la sensibilización ofrece una opción firme para sembrar experiencias.

Podemos ser conscientes o no de carecer de método para valorar lo artístico en su globalidad. Los intentos parciales -dice Del Valle (2001:183)-, “actúan como parches, como fragmentos de instrucción, a menudo temerosos de cuestionarse su propia necesidad, por no tener nada con qué sustituirla”. Sin embargo, ese vacío que existe, esa falta de sustitución, está siendo llenado con una mezcla de recursos, que tiene como resultado un proceso híbrido en la enseñanza para el aprendizaje del dibujo, y por lo tanto de la creación de imágenes. Buscando lo que pueda haber debajo del parche encontramos una libertad pero también extravíos; un ambiente enrarecido y viciado, contaminado el momento de dibujar, principalmente por pensamientos del cómo “debería ser”. Una rara pugna entre exigencia del resultado y “un dejar fluir lo que tiene que suceder”.

Los defensores de ambas posturas parecen no ponerse de acuerdo. Unos salvaguardando, tradiciones dibujísticas apegadas a la re-presentación, y otros en el extremo opuesto dejando que todo fluya sin importar el resultado. Para nosotros la riqueza radica en la complementación de ambas, no la imposición de una sobre la otra; un equilibrio entre ambas, una convivencia.

Señala por ejemplo Chávez (2009) que “hoy en día está satanizado el dibujo de representación fidedigna, se piensa que el virtuosismo castra la creatividad (...) se ha privilegiado el dibujo pseudo-expresionista **en aras de suplir las carencias técnicas con expresividad.**”

Ese es uno de los puntos clave que continúan el debate. En nuestra opinión, si existen carencias técnicas en el dibujante, entonces es necesario que las clases de dibujo proporcionen alternativas híbridas y lo suficientemente flexibles para ofrecer una gama de recursos tanto técnicos como expresivos que respondan a las necesidades creativas de cada dibujante. Hay que tener en cuenta que no se puede imponer un criterio como norma. Se vuelve ineludible

por lo tanto, una revaloración a este escenario líquido para la conformación de un ambiente nutricional y que dé fortalecimiento al proceso creativo en que el artista sustenta y recobra la conexión entre la mano y la consciencia. Es un ambiente que además brinda la seguridad de que no se recurre a pseudo-expresionismos porque se quiera ocultar alguna carencia técnica.

La situación del arte en la enseñanza influye recíprocamente en los procesos de la expresión artística. Se entiende que la ruptura de los antiguos métodos de enseñanza del dibujo y el arte constituía una liberación que significaba a su vez un rechazo hacia aquellos modos y sistemas de dibujo. Explica Arnheim (1993:57,58) por ejemplo, que tradicionalmente la función del profesor de arte se limitaba a desarrollar la destreza manual y visual de los alumnos que aprendían a dibujar formas precisas y a copiar correctamente el aspecto de vaciados en yeso o frutas o paisajes. De esta insistencia en un producto sin defectos, la pedagogía pasó en el siglo XX al polo radical opuesto. En los cursos elementales el trabajo del profesor consistía en estimular el impulso natural que ronda todas las mentes jóvenes, el deseo de hacer cosas, de manipular materiales. Y luego puntualiza:

**“En contra de la tradición, se pensaba entonces que el resultado del trabajo era menos importante [punto de quiebre fundamental]. No había normas de corrección o excelencia que observar ni reglas que obedecer.** En cuanto se desvanecía el impulso creador inicial, se alentaba a la persona a abandonar el producto independientemente de la fase en que éste se encontrase” (Arnheim 1993:57,58, las negritas son de la autora).

No de manera distinta en el siglo XXI el dibujo caduca en cuanto se termina de hacer, ejemplificando lo que se dijo en el capítulo dos respecto al tiempo puntuado y de la caducidad del momento presente en cuanto se vive, expresándose de esa manera fielmente como una característica de nuestros tiempos. Aceves Navarro (citado en Martínez, 1999:227-228), es consciente de ello y así lo manifiesta en su enseñanza, una enseñanza líquida de constante cambio:

Dénle a cada punto la misma importancia que tiene cada acontecimiento en su vida, de su historia de vida (...). La vida se da así, se da por fragmentos, detalle por detalle; es un recorrido que se da punto por punto. El punto en el que estás es tu momento presente. El anterior permanece pero ya no existe, como tampoco existe el futuro; es decir, el futuro es la expectativa de vivir todo ese tiempo que te va a tocar, pero para poder llegar ahí tienes que ir punto por punto. En el dibujo es igual, (...) pero aceptando que va a cambiar siempre.

Esa aceptación de cambio es la del arte líquido en la tesis de Bauman (2007). Al inicio de esta investigación, la autora no encontraba mucho placer en dibujar a pesar de querer hacerlo. Acarreaba muchas ideas equivocadas. Es importante señalar que fue el dibujo mimético lo que nos ancló y marco un punto de partida hacia la experimentación porque nos ha dado la libertad de elección en nuestra expresión. ¿Por qué esa limitante en la propia habilidad?, ¿Fue

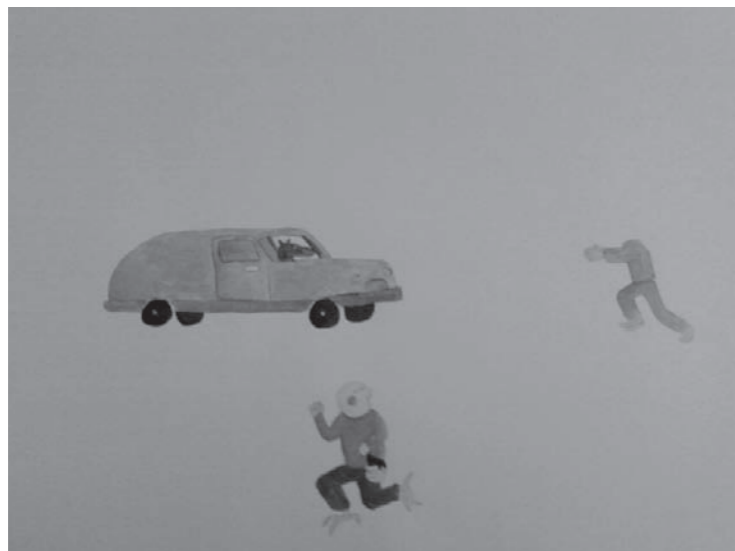


Figura 3.9 Sin título.  
Gabriel Rojas. 2009. Lápices de colores sobre papel. 40x25cm.  
[com/23/albums/18/76](http://com/23/albums/18/76)  
[consulta del 8-08-09]

educativa, epistemológica o cuestión de actitud? Pensamos que una combinación de las tres.

¿A qué se refiere toda esa experimentación realizada en algunos talleres de dibujo en que un modelo posa por tres, dos minutos o hasta por 30 segundos?, ¿Por qué los sentíamos como extravíos? Porque como lo menciona Anzures (2008:3) una metodología mal entendida como ha sucedido con las malas adaptaciones o copias de la metodología de Aceves Navarro, provoca un sinsentido.

En el otro extremo aún existen los talleres en que el modelo tiene que sostener la misma pose por tres horas. Uno es procesual y apuesta al cambio interno y de actitud. El otro está enfocado al resultado en el papel. Dos abordajes distintos que buscan resultados diferentes; su constante pugna y falta de alianza crean a parecer de la autora el concepto de dibujo zombi.





### 3.5 Dibujo Zombi.

La idea de fluidez de Bauman (2007a:69), es que nada acaba solidificándose; sostiene que “**conceptos tradicionales** como pauta, estructura o red, familia, clase, vecindario, comunidad son ahora conceptos-zombi; ni están muertos ni están vivos”.

Aquí entra el sistema clásico del dibujo: un dibujo-zombi. No ha muerto en su totalidad, ni tampoco está vivo. Está medio muerto porque ya casi no se enseña. Medio vivo porque aun se quiere aprender. Arnheim (1993:58), lo quisiera muerto:

Esta nueva libertad hizo que el aprendizaje pasase de ser un objeto mecánico a convertirse en el desarrollo de los más justos anhelos de la mente del joven, ofreciéndole la oportunidad de funcionar por caminos compatibles con sus propias inclinaciones. Después de esta revolución, la enseñanza del arte nunca ha vuelto a ser igual, y esperamos que jamás vuelva a la copia mecánica de objetos practicada con tanta asiduidad en el pasado.

Pero Arnheim (1993) no menciona aquí los problemas derivados de ese polo opuesto a donde se llevó la enseñanza del arte. Es un polo opuesto cierto



Figura 3.10 Estudio para el retrato de Madame Moitessier.  
Jean Auguste Dominique Ingres. 1957. Galería Nacional de Londres.

de mucha libertad, pero que niega en la mayoría de los casos el acceso al desarrollo de la destreza mimética. Como consecuencia el dibujo se vuelve un obstáculo no una herramienta en el desarrollo de la creación de imágenes con intenciones imitativas o miméticas.

Si la liberación del sistema clásico del dibujo cobró tanta importancia, recordemos que fue gracias a que el énfasis de ese impulso natural creativo estaba totalmente desligado de los resultados que se conseguían en el papel. Todo un sistema de interpretación de lo visible que ignoraba la parte creativa del dibujante y toda su emotividad interna, fue abandonado para ser sustituido por su interpretación psicológica. Son los dos extremos del navegar líquido.

Y para Bauman (2007b:69), la cuestión no es si algunos de estos conceptos pueden renacer, sino “en qué medida hemos de darles un funeral digno y definitivo.” Es decir: ¿en qué medida podríamos darle al sistema clásico de dibujo un funeral digno y definitivo? O probablemente la pregunta sea ¿en qué medida podríamos celebrar un funeral digno y definitivo para el sistema de dibujo en general?



Si lo hiciéramos como algunos lo han intentado, el resultado será como lo hemos visto y como nos estaba sucediendo antes de esta investigación: un abandono paulatino de la práctica del dibujo. Si seguimos la lógica de Bauman y no logramos que renazca el sistema (clásico o no) del dibujo, entonces habría que enterrarlo dignamente y seguir algún camino de experimentación bajo el abrigo de lo incierto y de la nada; seguramente con la mano sobre el ratón de la computadora.

Sin embargo la autora no cree que estemos listos ni que podamos enterrar el sistema del dibujo como tal. Han sido siglos de la utilización del sistema tradicional del dibujo implantado en el inconsciente cultural, tanto de espectadores como de los creadores respecto a la idea generalizada de que el desarrollo completo de un pintor radica en proporción directa a su pericia al



Figura 3.11  
Dibujos de la muestra retrospectiva del maestro Gerardo Portillo.  
Academia de San Carlos, México D.F., 2009

dibujar. Está ligada a la confianza. Esta disciplina es percibida, buscada y el espectador la agradece. Lo recordamos en palabras de Barnes (citado en Gómez, 2001:146), cuando apunta:

Confiamos mucho más en el que nos confunde cuando sabemos que está tratando deliberadamente de no ser lúcido. Confiamos en Picasso desde el primer hasta el último momento porque sabemos que está tratando deliberadamente de no ser lúdico. Confiamos en Picasso desde el primer hasta el último momento porque sabemos que era capaz de dibujar como Ingres.

La misma formación en la Academia de San Carlos o en las escuelas de arte, fomenta una silenciosa admiración por esta habilidad cada vez más en peligro de extinción. Si bien no nos regimos por intereses impuestos, la autora como muchos de sus colegas artistas, tiene el propósito de ser capaz de dibujar cualquier cosa, ya sea mimética o no (además de la generación de su propio lenguaje gráfico). Esta habilidad para algunos, sigue formando parte del eje central de la identidad de un pintor completo y que entendemos es esencial para poder incursionar en la investigación del desarrollo de la expresión creativa y el desarrollo de un lenguaje propio en el dibujo. Veamos la figura 3.11 la versatilidad en los dibujos de Gerardo Portillo. Podemos observar una incesante búsqueda de expresión propia. La libertad del trazo y de expresión convive de manera que como espectadores percibimos un dramatismo en el trazo y color.

Adaptando la tesis de Bauman (2007) al sistema de dibujo clásico representa una cierta solidez, de la que después podemos alejarnos hacia lo líquido, ampliar el concepto de dibujo con el convencimiento y facilidad de que en cualquier momento podemos regresar a esa “solidez histórica”, si bien conscientes de que es transitoria; como si descansáramos en un témpano de hielo en el Antártico que poco a poco se acerca a aguas más cálidas, y que brinda un respiro de entre los escombros del arte de desecho y desperdicios actuales.

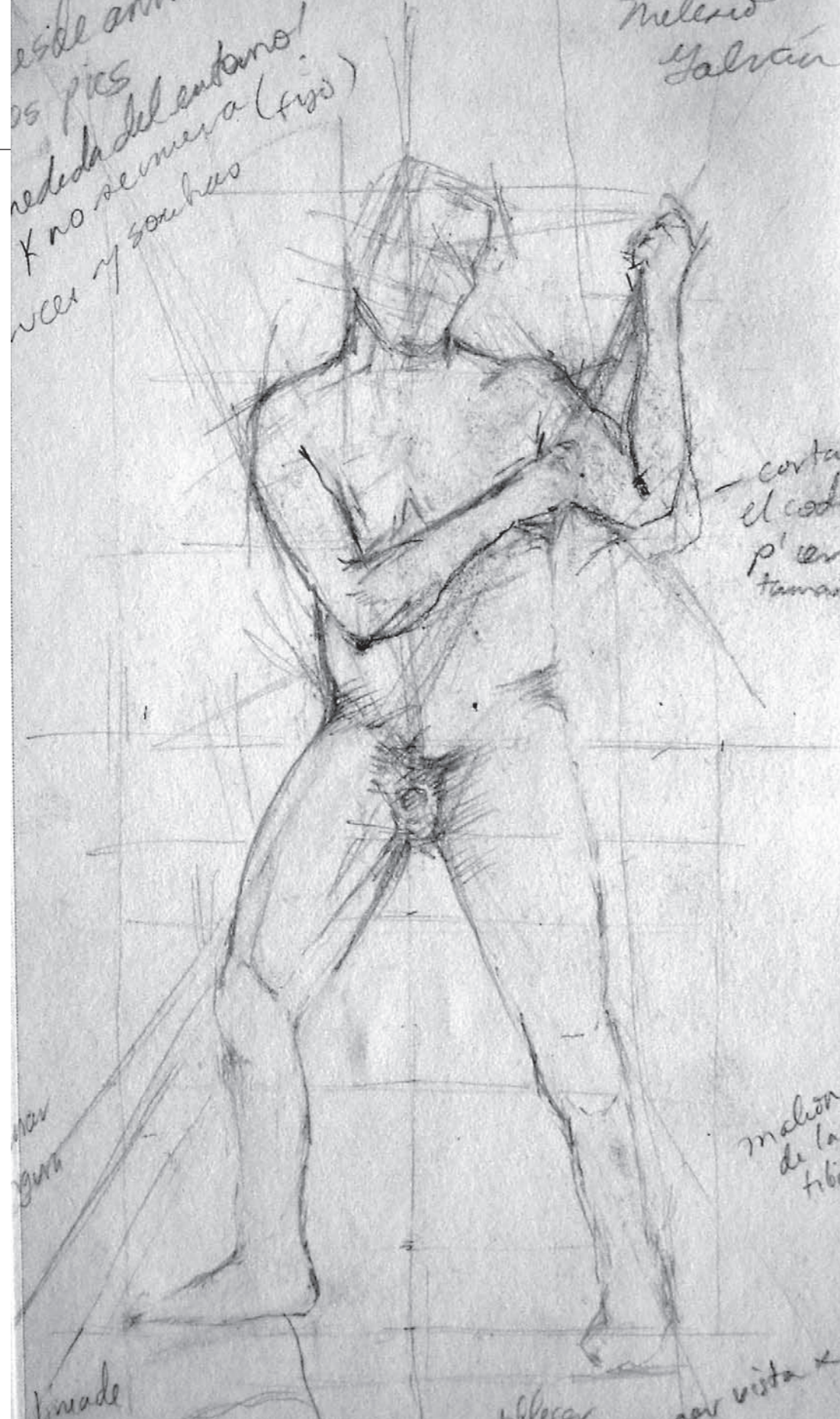
### 3.6 ¿Cómo enseñar a dibujar?

Ante este concepto de modernidad líquida en que nada solidifica... ¿Cómo enseñar una clase de dibujo si no hay EL MANUAL ni UN SOLO MANUAL del dibujo?

La formación y desarrollo del pensamiento crítico y creativo en los estudiantes solo puede formarse eficientemente logrando que utilicen sus manos, ojos, sentimientos y mentalidades incondicionalmente (Vilchis, 2010:58)

Anzures (2008) colaborador cercano del maestro Aceves Navarro en los años setenta, reconoce que es imposible redactar el proceso de enseñanza del maestro Aceves Navarro en forma de un manual porque las dinámicas dependen de cada sesión de trabajo y de las características específicas del grupo. Las describe más cercanas a un ritual. Sabemos que existen en ocasiones malas imitaciones de este tipo de enseñanza, por lo que aquí señalamos los lineamientos fundamentales (2008: 79,80,84):

- Lo más importante en una clase de Aceves Navarro es la atmósfera de trabajo que él establece.
- Se puede centrar en un solo problema, o muchos puntos del programa de trabajo
- Ningún ejercicio se repite porque aunque son los mismos (básicos) cada día, son realizados de forma diferente.
- Se busca que sea sorprendentemente nuevo
- Es importante transmitir pasión por el dibujo
- Se requieren de tres a cuatro horas por un año escolar para que eventualmente los estudiantes se encaminen a la práctica de sus propias inquietudes, todo esto contra la tendencia de dar una respuesta gráfica. No se enseña a dibujar.



- Crear las condiciones necesarias para lograr la disposición y preparación elementales para dibujar para crear esa forma grafica individual como parte de su estructura mental y de acuerdo con su sensibilidad e inteligencia
- Desarrollar tres principios fundamentales de nuestros sentidos: La observación, el sentido del tacto y la expresión.
- Desarrollar la concentración.
- Los resultados en el papel son registros gráficos que aportan cualidades inherentes al dibujante: a su sensibilidad, expresividad y orden mental propio de cada sujeto.

Entonces el mejor manual es el que permite que el alumno vaya desarrollando sus capacidades creativas hasta generar él mismo con su experiencia e interioridad su propia manera de hacer las cosas. Gómez Molina (2001:376) establece claramente su postura frente a los manuales diciendo: “Los pequeños y despreciables manuales son ese eco desagradable de ondas sobre las que se asientan las convenciones comúnmente aceptadas”.

Sin embargo percibimos que esas concepciones comúnmente aceptadas, al rechazarlas no permiten al dibujante tener un punto de partida. Es comprensible que utilice la palabra despreciable al referirse a los manuales. Porque según entendemos, Gómez percibe a los manuales como un patrón que se supone debemos seguir al dibujar, quitándonos la libertad de expresión al querer seguir ese eco de ondas de prestigio de dibujantes que existieron en otra época diferente a la nuestra. Pero lo que estamos defendiendo aquí no es su utilización para quedarnos ahí, sino su utilización para tener un punto de partida que dé origen paulatinamente a una espontaneidad. Así entendida la utilización de los manuales, estamos de acuerdo con el maestro Aceves (citado en Martínez, 1999:224), en ese sentido cuando puntualiza que:

La espontaneidad es un estado inútil cuando se convierte en algo falso, así es pesadísima. Tenemos que pensar en que **nada es obligatorio, ni nada tiene una fórmula secreta que nos dé “la solución”**: “Hago las cosas así y así me quedan muy bien”, guáchalas. Una vez que asumes ese supuesto, pues ya todo te sale bien, y entonces ¿Qué chiste tiene? Ser perfecto no sirve para un carajo.

El taller de dibujo se convierte en un conocer y destruir posturas de maneras de hacer las cosas; en un continuo viaje, siempre con pasajes creativos pero sin un punto final de arribo. De la misma manera ocurría en el taller de dibujo del maestro Aceves Navarro. Anzures comenta que “la finalidad del taller es 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” (2008:81) .

Probablemente lo más difícil de superar del sistema de dibujo clásico es que de alguna manera impone en la mente del dibujante la idea de “deber ser”, cuando sabemos que no hay tal cosa. Gómez Molina (2001:27) explica que dentro de la enseñanza los manuales establecen una serie de citas y palabras que nombran los dibujos. Esa gramática, señala, es muy limitada respecto a lo que es posible decir de las obras realizadas. Es decir, de aquello que es posible expresar de un lenguaje que paradójicamente es muy sencillo pero ambiguo a la vez.

Desarrollar esa gramática equivale a ampliar el concepto de dibujo. Es esa limitación de comprensión la que organiza nuestra mirada, la que garantiza los recursos disponibles con los que se puede transgredir su pureza y definir nuestra rebeldía. Cada nueva propuesta de realización se legaliza sobre una base concreta de repeticiones reconocibles de aquello que entendíamos como su rareza y de esta manera los límites de la trasgresión se vuelven a expandir. “La precisión de sus signos se articula siempre en la capacidad que tenemos de establecer sus referencias” (Gómez et al 2001:29).

Aquí llegamos a otro punto delicado; la libre expresión. Ésta es contradictoria con un sistema que exige calificación e incluso valoración del exterior de los resultados trabajados. Gómez (2001:34) critica el método de dibujo de la autora norteamericana Betty Edwards (1989). Su argumento lo basa en que la sustitución de los antiguos métodos de enseñanza del dibujo por sistemas que facilitan la traducción al plano de las imágenes no constituyen ninguna solución en este sentido puesto que “la valoración del resultado se remite a su parecido a un realismo de tipo fotográfico que únicamente resulta útil para desarrollar la capacidad de relacionar las formas en el plano pero no da ninguna pista más allá de esto en relación a su valoración plástica.” (Gómez *et al*, 2001:34)

Explica Gómez que se podría tener una serie de dibujos que se muestran como ejemplos de torpeza antes de ser corregidos por el método en cuestión y que pierden esa cualidad al adquirir una supuesta mayor calidad. Y Gómez finaliza con el eterno dilema: ¿acaso no se le acusaba al tradicional sistema académico de carecer de **expresión al basarse en una normativa estrecha y mecánica?** (las negritas son de la autora).

Esta es una de las contradicciones de las muchas que se pueden encontrar en los métodos actuales y en donde se tiene que enfatizar el estado líquido del dibujo en que, mientras más esfuerzos se hacen para definir o solidificar algún concepto, más escurridizo se vuelve.

Así que dentro de todo este océano incierto nos quedamos con la reorganización e interiorización de la que se habla aquí: “En los manuales programáticos de las primeras vanguardias, la mayor parte de ellos lo que hacen es visualizar los problemas a través de soluciones que reorganizan técnicas de dibujo ya resueltas, por las que el aprendiz debe interiorizar sus intenciones.” (Gómez *et al*, 1999:29) Porque si no hay una interiorización, el dibujo es una simple copia de algo ya existente. “Guáchalas” diría Aceves Navarro.

A nuestro entender lo complejo son las soluciones de los dibujos por cada artista, los materiales con los que están hechos son un repertorio relativa-

mente sencillo. El proyecto es sin nombre, pero cualquier obra realizada se convierte en una fuente de recursos que es posible nombrar. Cuando hacemos el esfuerzo por entender un dibujo y toda su complejidad de soluciones, tenemos enfrente un cúmulo de coincidencias líquidas que una vez establecidas, sus recursos son como referencias en taquigrafía. Todo esfuerzo de comprensión es limitado. Esa limitación de comprensión es la que “organiza nuestra mirada y que garantiza los recursos disponibles con los que transgredir su ortodoxia y dirigir nuestra rebeldía.” (Gómez *et al*, 2001:17).

Es claro que persisten estos problemas principales de la enseñanza del dibujo:

“El empirismo que constriñe la educación artística al trabajo simple, esto es, a las actividades sensoriales o técnicas con los materiales, herramientas y procedimientos específicos (del dibujo)...” (Acha, 2006:7).

El puerilismo (infantilismo) cromático y el dibujo gestual o grafológico se ponen de moda. La subjetividad impera en las actividades educativas.” (Acha, 2006:17).

La improvisación de las clases aunada a esa subjetividad educativa, confundiendo el estado líquido del dibujo con desinformación e ignorancia respecto al tema.

Los tres problemas anteriores tienen una repercusión directa en la motivación para continuar o no con la práctica del dibujo.



### 3.6.1 Cómo aprendemos.

Señala Ausbel (en Araujo et al, 1993:118), que la mejor manera de enseñar a un estudiante no motivado es ignorar su estado motivacional por un cierto tiempo y concentrarse en enseñar con la mayor eficacia posible. Un cierto aprendizaje tendrá lugar a pesar de la falta de motivación. Y, a partir de la satisfacción inicial por haber aprendido en el caso de la autora a dibujar, es de esperarse que se desarrolle la motivación para aprender más; es decir, estamos de acuerdo con él al sostener que el aprendizaje es motivación. Aprender a dibujar es en sí motivante y divertido. Pero si aun no lo fuera, Ausbel se aproxima a Gagnee (en Araujo et al, 1993:119), cuando éste explora el tema del aprendizaje incidental, según el cual un individuo puede aprender algo, incluso sin haber tenido la intención o la motivación de hacerlo; únicamente por haber estado expuesto a cierta situación, [en el caso de la autora un modelo vivo, por ejemplo]. Ausbel no se aleja mucho de las nociones tradicionales (de sentido común) sobre la motivación. Según esta teoría por lo tanto:

La motivación es, tanto causa como efecto del aprendizaje; no es necesario esperar que la motivación se desarrolle para empezar a enseñar algo.

El objetivo del aprendizaje, debe ser lo más explícito posible. Los objetivos más remotos se deben relacionar con trabajos inmediatos, en función de los conocimientos y capacidades intelectuales; se deben aprovechar los

intereses y motivaciones que los alumnos traen consigo, pero sin restringirse a ellos.

Se debe incrementar la necesidad o motivación cognitiva a través del aumento de la curiosidad intelectual, usando materiales que capten la atención de los alumnos y programando las lecciones necesarias para asegurar el éxito del aprendizaje.

Hay que establecer trabajos apropiados al nivel de las habilidades de cada estudiante; nada confunde más que una racha constante de fracasos y frustraciones. Tratándose de dibujo, siempre habrá un rango de habilidades dispares entre los alumnos. Se puede plantear una tarea en parejas de dibujo diario, en que éstos posen mutuamente, propiciando así una convivencia extra clase aunado a la práctica. Cumplido el mes se asignan parejas diferentes para el ejercicio. De esta manera si hay fracasos o frustraciones se cuenta con el apoyo de los compañeros, no solamente del profesor.

Es muy importante ayudar a los alumnos a establecer metas realistas y a evaluar su progreso con relación a ellas, proporcionándoles retroalimentación e informaciones constantemente, no solamente cuando se evalúa. Ese es un error muy común; se deja al último la retroalimentación, siendo que podrían convertirse en oportunidades de crecimiento a lo largo del trayecto.

Se aconseja tomar en cuenta los cambios debido al desarrollo y a las diferencias individuales (edad, acontecimientos sociales, época del año, etc.) en los patrones de motivación.

Se sugiere hacer un uso juicioso de la motivación extrínseca –que incluso puede ser aversiva como cuando delante del grupo el profesor exclama “¡que excelente dibujo!”- es motivante para quien recibe el comentario, pero no lo es para el resto de la clase. Esto provoca un sentido de competencia, difícil de eliminar una vez creado.



### 3.6.2 La evaluación.

La evaluación académica del producto-proceso artístico desde la investigación sobre creatividad y el desarrollo expresivo arroja puntos de referencia claves a la hora de juzgar el posible impacto evaluativo de la productividad artística, en este caso, del dibujo. Los resultados de autores manejados por Domínguez Toscano (2006:201), son heterogéneos en la utilización de los instrumentos que han medido la creatividad en diversas investigaciones. Helson (en Dominguez Toscano, 2006:202), por ejemplo, encontró relaciones positivas entre aptitud creativa y rendimiento académico, mientras otros observan lo contrario. El desarrollo de la creatividad tiene que ver con nuestra historia personal de aprendizaje desde la infancia, aunado al desarrollo de la creatividad que tiene que ver con entrar en contacto con “el niño interior”, como lo afirman algunos autores como Julia Cameron (1992:36).

Sabemos que dentro de una Institución educativa la evaluación se resiste en desaparecer. De ahí que estemos de acuerdo con que lo que debería tomarse en cuenta a la hora de evaluar el dibujo sean las maneras gráficas de responder aunado a las vivencias y la actitud al respecto. Así expresado por Anzures (2008:81):

Los resultados de un proceso como este [refiriéndose a las clases de dibujo de Aceves Navarro] no son valorados en términos mesurables con

criterios cuantitativos. Los resultados del aprendizaje se dan en forma paulatina. Se va observando una **modificación de sus formas de responder gráficamente a sus vivencias y esa actitud es la que se evalúa** (las negritas son de la autora).

Sin embargo la autora no es la única a favor de un cambio en la manera de evaluar. Torrance (citado en Domínguez Toscano, 2006:165) ha enfatizado sobre **los efectos inhibitorios y hasta devastadores que el sistema escolar inflige en la creatividad** [las negritas son mías].

De ahí que a la autora le parezca arbitrario e inútil la asignación de un número a un trabajo desempeñado por un alumno en una clase de dibujo artístico especialmente tratándose de las artes en que trabajamos tanto para liberarnos de juicios externos o parámetros ajenos a la creación como lo es una calificación. Un ejemplo de su efecto nocivo en la producción es lo que dice el artista visual Peter Arkle: “solía importarme el aspecto de mis cuadernos de dibujo cuando estudiaba arte, porque mis maestros se sentaban a verlos y me calificaban de acuerdo a lo que veían. En la vida real esto no sucede así” (Peter Arkle en Gregory 2008:14)

Jiménez Huerta dice que la asignación de una calificación es el grado de aceptación y amor que recibe el alumno por parte del maestro. En ese sentido la autora coincide con Humberto Maturana (1991:104) cuando afirma:

En la educación se trata de llegar a ‘lo natural’ del hombre, a lo cotidiano, al punto de partida y de llegada, a la zona misma de la razón, de la confianza, estímulo, fe, libertad, alegría, calidez, espontaneidad (...) es necesario hallar los espacios y los tiempos diferentes de cada persona, lograr el respeto y el auto respeto, reformular nuestra postura frente al mundo [las negritas son mías].

Por lo tanto es labor de cada artista, autoevaluar cómo fue su desarrollo educativo dentro del sistema escolar para que no interfiera en su propio de-

sarrollo creativo y profesional. Hemos sostenido que la práctica del dibujo, es decir, la continuación de su uso fuera del aula de clases, tiene una relación directa con el placer que pueda experimentar el dibujante. Hay que conjuntar esa motivación intrínseca, que es la fuerza que alimenta el dibujar. Alimentar la fe en uno mismo de la que habla Aceves (en Anzures, 2008:83), y aunado a una especie de necesidad creativa que es a la que se refiere el artista visual Peter Cusack (en Gregory, 2008:51): “al hacer un dibujo en mi cuaderno me aferro a él y no cambio de página hasta que lo que he plasmado es de mi entera satisfacción.”

Amabile (en Domínguez Toscano, 2006:172) confirma que la obra o idea original, sólo puede surgir en un **clima de libertad psicológica**. Ese clima con estas características puede generarse y fortalecerse si se promueve la creación de “un círculo sagrado”, idea desarrollada por Julia Cameron (1996:103).



Apunte. Lápiz sobre papel. 10X8 cm. 2008. Patricia Narváz.



### 3.7 El círculo sagrado.

Estamos de acuerdo con Julia Cameron (1996), en el sentido de que el arte es un acto del alma, no del intelecto. Entiéndase alma con una acepción espiritual, no religiosa. Coincidimos con Cameron (1996), porque creemos que cuando se trata de nuestros sueños –nuestras visiones- estamos en una zona de lo sagrado; hasta cierto punto vulnerable. Estamos involucrados en una transacción sagrada de la cual solo sabemos poco: la sombra, no la forma. Y en este sentido es muy similar a cuando empezamos un dibujo y no tenemos la menor idea de cómo lo terminaremos.

La sombra, al igual que nuestros sueños, se va aclarando poco a poco y a su debido tiempo. Y si es posible tener compañía confiable, el camino se vuelve más gozoso.

Quando tomen apuntes del natural o quieran dibujar algo, les recomiendo lo hagan acompañados. Háganlo con alguien que también esté dibujando, porque de esa manera es más sencillo concentrarse en dibujar. Jane Lafazio (Gregory, 2008:146).

Según explica Cameron es de vital importancia que cualquier reunión de artistas sea en el espíritu de una confianza sagrada. Invocamos al Creador -y se refiere a la idea de un Ser Superior como cada quien lo conciba- cuando lla-

mamos a nuestra propia creatividad, y esa fuerza generadora tiene el poder de dar respuesta a nuestros sueños. Nos agrada su metáfora de que como artistas, pertenecemos a una tribu sagrada y antigua. Cuando convivimos entre nosotros, no sólo lo hacemos con nuestras personalidades sino también con esa parte invisible pero siempre presente en oleadas de ideas, visiones, historias, poemas, canciones, esculturas, que habitan en el templo de la consciencia que esperan su turno para nacer.

Cameron utiliza una metáfora convincente cuando expresa que somos parteros (as) de los sueños del uno para el otro. Nos dice que no podemos tomar el lugar de otro para dar a luz, pero podemos brindar apoyo en el nacimiento de lo que cada uno tiene que emprender para que su arte salga de la oscuridad y cultivarlo hasta que madure.

¿Qué es el círculo sagrado? La formación de un círculo sagrado es de vital importancia en cualquier lugar de creación. Es una especie de anillo de protección; es la frontera del alma que nos anima a mostrar nuestro más alto nivel de expresión artística. Al trazar y reconocer el círculo sagrado, antepone los principios a las personalidades. Cameron explica que invitamos a un espíritu de servicio al más alto grado de fe y lo bueno en el logro de nuestro propio bien en medio de nuestros compañeros.

En un círculo sagrado –y bien puede estar formado por dos personas- no puede tener cabida la envidia, la hipocresía, la crítica destructiva, ni tampoco la explosión de los temperamentos enfermizos, la hostilidad, los sarcasmos, comentarios venenosos. Tampoco el ego inflado ni los complejos de superioridad. Estas actitudes podrán existir en el mundo pero podríamos crecer mucho más si las erradicáramos de entre nosotros, en nuestros talleres y escuelas.

“Me preguntas por qué compro arroz y flores;  
compro arroz para vivir y flores para tener porque vivir”.  
Confucio (en Kovatz, 2007:112).



Profundizando en el pensamiento de Cameron (1996), comenta que trazar un círculo sagrado nos ayuda porque crea una esfera de protección y un centro de atracción para nuestro bien. Al llenar esta forma con fe, atraemos hacia nosotros lo mejor: la gente que necesitamos y los regalos o virtudes que mejor podríamos emplear.

El círculo sagrado es construido con base en la confianza y el respeto. La imagen que ella propone es la de un jardín en el cual cada planta tiene su nombre y su lugar. No hay ninguna flor que cancele la necesidad de la otra. Cada florecer tiene su belleza única e irremplazable en el jardín de la creación. En un jardín no puede haber prisas. La existencia de un jardín contrarresta la velocidad de la modernidad líquida y nos brinda un motivo fuerte de la razón de nuestra existencia. Luego dice Cameron (1996:99)

“(…) que nuestras manos jardineras sean gentiles. Protejamos las raíces de nuestras ideas en germinación hasta que florezcan. Tengamos la paciencia para permitir el proceso de crecimiento, hibernación, procesos cíclicos, cosecha y replantado. No nos permitamos la prisa por juzgar, en nuestra locura inconsciente por forzar un crecimiento antinatural.

Hay una sabiduría implícita en esta filosofía. Cuando la autora dice que siempre haya un espacio para el artista que empieza a “gatear”, a que lo intente, fracasar, intentarlo de nuevo, nos habla de una confianza total en el proceso de ensayo y error.

Recordemos que en la naturaleza cada pérdida tiene su razón de ser. Lo mismo se aplica al ser humano. Sabiendo aprender, un “fracaso” creativo puede llegar a ser la composta que nos nutra la próxima estación de florecimientos creativos. Y en sus palabras encontramos la respuesta a esta incierta modernidad líquida cuando nos dice que recordemos que estamos en esto por la cosecha a largo plazo y la maduración, no el arreglo inmediato.



Figura 3.12  
Apunte  
Patricia Narváez.  
Lápiz sobre papel. 20x30 cm.  
2009



### 3.7.1 El espejo creativo.

Es importante romper el aislamiento.

“El hombre de la prehistoria intentaba salir de su tremendo aislamiento en un mundo hostil e incomprensible. El lado del motivo antropológico afloraba de esta forma, irrefrenable, el poético” (Pignatti, 1981:7). Nuestro mundo actual parece ser igual de hostil e incomprensible.

De ahí que el factor que origina la producción sostenida de un artista, contrariamente a lo que pudiera pensarse no es “la soledad” o “un ingreso independiente”, para nosotros igual que para Cameron (1996), lo más importante es “un espejo que crea en ti”.

Ese espejo explica Cameron (1996:86) es un amigo que confía plenamente en nosotros y en nuestra creatividad. Los artistas podemos crear conscientemente un círculo sagrado de espejos creyentes para potencializar el crecimiento de cada uno que refleje un “sí” respecto a la creatividad de cada uno. Podemos beneficiarnos enormemente por el apoyo de otros que comparten nuestro sueño de vivir una vida más plena.

Es necesario recordar que vivimos en una sociedad que es tóxica para el arte, y para el desprestigio de la profesión. Los artistas cuando nos ayudamos, cosas muy poderosas suceden, y tal parece que no lo hacemos con la suficiente frecuencia.

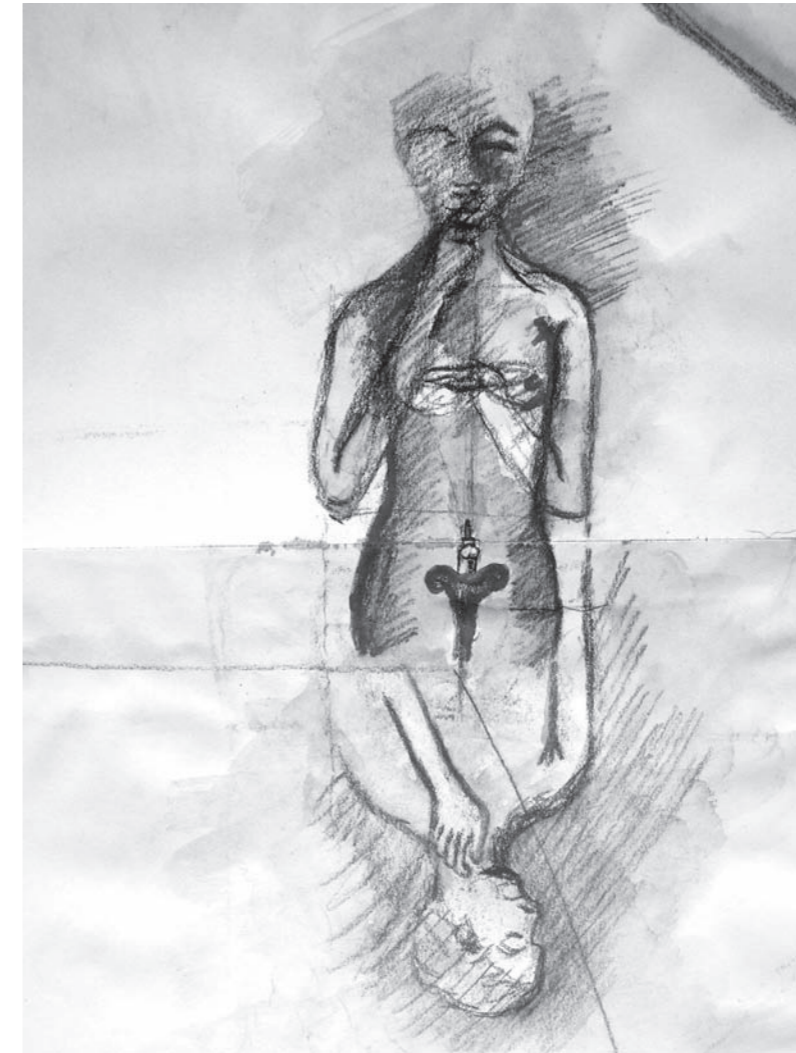


Figura 3.12  
Espejismos  
Patricia  
Narváez.  
Carbón y  
acuarela  
sobre  
papel  
20x30 cm.  
2009

Hay que encontrar a aquellos que confían en nosotros y en los que podemos confiar, y agruparnos para apoyarnos, motivarnos y protegernos; movernos a través de momentos de duda. Esa también es la razón primordial para fomentar un trabajo e inventar o llevar a la práctica ejercicios de dibujo en equipo o en parejas.



### 3.8 Actitudes del dibujante.

En este apartado se mencionan algunos autores representativos que coinciden respecto a la importancia de la actitud. Itten (1973) reconoce que la tarea más difícil para un maestro es la liberación y la profundización de las posibilidades expresivas del alumno. La actitud del dibujante es esencial. Las ideas preconcebidas de lo que “se debe” dibujar es en inicio una postura errónea pero muy común. En ese sentido Aceves Navarro (citado en Martínez, 1999:182), comenta:

(...) para no estar pensando obligadamente: “tengo que lograr lo que la gente dice que está bien”. ¿Quién dice que los dibujos tienen que ser como tal o cual cosa?, ¡eso lo dicen los pendejos!: “este dibujo me gusta porque está “bien bonito””. No, el dibujo es como es...como salió, y una vez que se permiten que salga con esa libertad pueden afirmar: ¡Qué chingón dibujo!”.

En esta estrategia, se ve que para poder expresar un sentimiento auténtico con una línea o superficie, ésta debe retener el mismo sentimiento con que se trabaja. El brazo, la mano, un dedo, y el cuerpo, deberían estar animados por este sentimiento. Tal actitud por parte del creador para con el trabajo exige una gran capacidad de concentración.

Por ejemplo, uno de los ejercicios de Itten (1973: 125) consistía en dictar una frase. Luego hizo escribir la frase mucho más rápidamente, finalmente tan rápido como fuera posible. Se observa que nacen formas extrañas que se desarrollaban más allá del movimiento de la escritura dirigida por la voluntad y que demostraban una apariencia rítmica indiscutible. Luego se añade un objeto simple; el ritmo individual de la escritura se prosigue a esta forma. La forma parece pertenecer a la escritura.

Itten se refiere al trazado simultáneo con ambas manos de una misma forma, en donde el resultado es una figura simétrica.

En consecuencia, Itten menciona la importancia de la relajación y concentración (1973:133): “El dibujo con pincel no hubiera alcanzado jamás el



Figura 3.13  
Cristo a dos manos. Patricia Narváez. 200x145cm.  
2009, dibujo sobre tela, carboncillo, tinta china y pasteles.

nivel que mostramos aquí si los alumnos no se hubieran preparado por medio de ejercicios de respiración, concentración y atención”. [La contemplación interior y el dejarse influir por lo que nos es dado, o sea ese sentimiento íntimo que permita expresarse bajo la apariencia de formas como dice uno de los principios del pintor de acuarelas chino: “el corazón y la mano deben ser uno solo” (en Betti, Sale 1997:94)].

Por teorización de las prácticas se entiende conocer y dar a conocer las intimidades sensitivas y mentales de las actividades sensoriales (manuales y corporales) para que el dibujante pueda tomar conciencia de lo que está sucediendo en su interior cuando hace algo con las manos y sea capaz de influir sobre ellas, liberándolas del azar y de los caprichos de la irracionalidad.

La formación integral incluye no sólo el trabajo de las manos sino a la totalidad compleja que las respalda: la sensibilidad, la mente y la fantasía. En el caso específico del dibujo hay que “agotar” cada una de las posibilidades expresivas que éste pueda ofrecer, y en proporción directa con el riesgo que el dibujante está dispuesto a tomar, que son la cantidad de posibilidades a las que se refiere Acha (2006) en lo siguiente: “Estamos obligados a centrar la educación artística profesional en el aprendizaje de la mayor cantidad de posibilidades por paso de sus actividades sensoriales, orientadas hacia determinados temas, efectos estéticos y artísticos, animados por intenciones creativas.” (Acha, 2006: 84)

En el momento en que se deja de buscar la mayor cantidad de posibilidades es cuando el trabajo empieza a estancarse y nuestras intenciones creativas disminuyen. Anzures (2008:81) menciona que en el taller de Aceves Navarro la práctica de dibujar es una vivencia que permite a cada alumno tener su propio ritmo de aprendizaje, que se da en forma paulatina de manera que entra en un proceso en el que se va percibiendo en el alumno la modificación de sus formas de responder gráficamente a sus vivencias

Al respecto, Jorge Chuey (2009) plantea que los desafíos en el arte no sólo se encuentran en la actividad creadora, sino en la educación y en la cues-

ción académica. “Antepongo el concepto de educación porque es lo que no tenemos los que nos dedicamos a las artes. De hecho todo se va en manejo de materiales y creo que la verdadera educación es humana totalmente y no en el sentido de la estética, sino porque el arte se da dentro del ser humano de manera natural. La búsqueda última del artista se encuentra en su corazón” (Chuey: 2009).

En cuanto al dibujo artístico, el contexto es esencial en la germinación de la semilla de expresión, en ese “buscar dentro del corazón” que menciona Chuey (2009) donde radica esa vinculación de lo que sucede dentro del dibujante respecto a su mundo circundante; ahí está la clave de la gestación de un arte que pueda representar una experiencia significativa para el espectador. Morín (2001:31) por ejemplo, en la idea anterior argumenta que el conocimiento de las informaciones o elementos aislados no son suficientes, sino que hay que ubicar las informaciones y los elementos en su contexto para que adquieran sentido.

Claude Bastien (citado en Morin, 2001:36), por su parte, afirma que “la evolución cognitiva no se dirige hacia la elaboración de conocimientos cada vez más abstractos, sino hacia su contextualización” la cual determina las condiciones de su aplicación y los límites de su validez. Este autor señala que es esencial la contextualización porque es una condición esencial de la eficacia del conocimiento cognitivo. Un término muy de usanza, lo global, no sólo se refiere al contexto, sino al conjunto que incluye partes diversas ligadas de manera interretroactiva u organizacional. De esa manera, una sociedad es más que un contexto, es un todo organizador del cual somos parte todos los individuos. “El todo tiene cualidades o propiedades que no se encontrarían en las partes si éstas se separaran entre sí y ciertas cualidades o propiedades de las partes pueden ser inhibidas por las fuerzas que salen del todo”. Marcel Mauss (citado en Morín, 2001:92), decía: “Hay que recomponer el todo” para conocer las partes. De ahí viene la virtud cognitiva del principio de Pascal en el cual deberá, según Morín, inspirarse la educación del futuro:

“Todas las cosas siendo causadas y causantes, ayudadas y ayudantes, mediatas e inmediatas y todas sostenidas por una unión natural e insensible que liga las más alejadas y las más diferentes, creo imposible conocer las partes sin conocer el todo y tampoco conocer el todo sin conocer particularmente las partes”(Morín, 2001:83).

Esa visión es la que nos entrena al dibujar cuando planeamos el primer trazo en la hoja en blanco, medimos y calculamos proporciones y direcciones. Conocemos lo que dibujamos al conocer las partes y el todo por las partes.

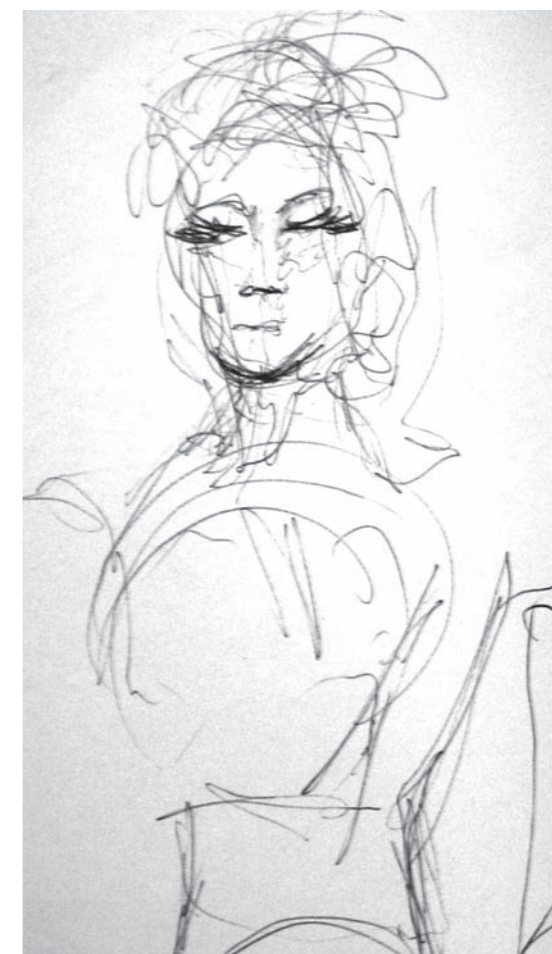
Morín continúa explicando que las unidades complejas, como el ser humano o la sociedad son multidimensionales; el ser humano [el dibujante para nuestro estudio] es a la vez biológico, síquico, social, afectivo, racional. La sociedad [igual que la enseñanza del dibujo], se desenvuelve en dimensiones históricas, económicas, sociológicas y religiosas. El conocimiento pertinente debe identificar esta multidimensionalidad e insertar allí sus informaciones; se podría no solamente aislar una parte del todo sino las partes unas de otras (Morín, 2001:162).

Se sabe que la elaboración de imágenes proviene de un complejo tejido de saberes y habilidades que se forjan en la particularidad individualidad del artista.

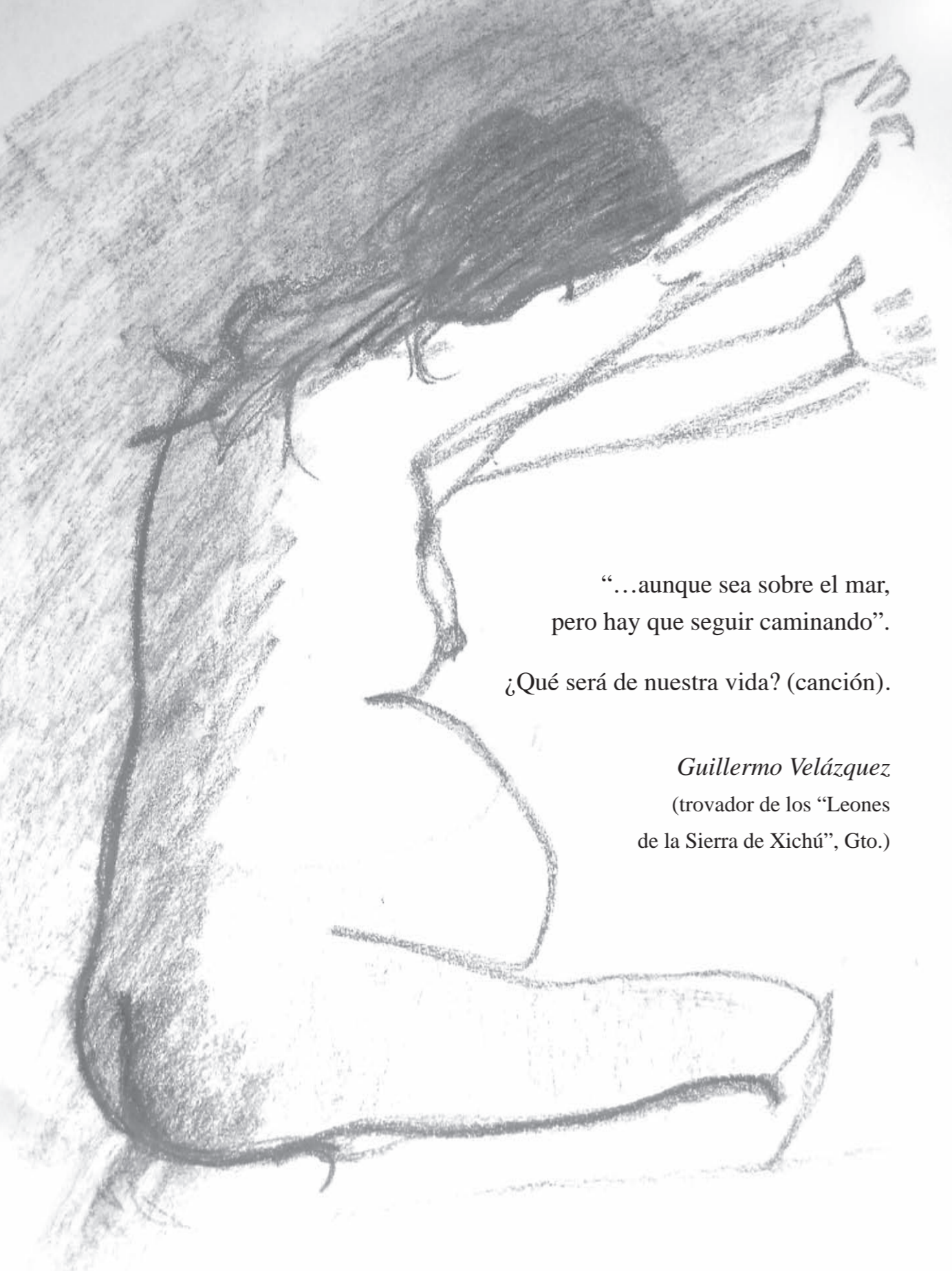
Complexus significa lo que está tejido junto; en efecto hay complejidad cuando los diferentes elementos constituyen un todo; son inseparables y existe un tejido interdependiente, interactivo e inter retroactivo entre el objeto de conocimiento y su contexto, las partes y el todo, el todo y las partes, las partes entre ellas. Por ello, la complejidad es la unión entre la unidad y la multiplicidad. En consecuencia, como expresó Vázquez (2008:99), la educación “debe promover una inteligencia general apta para referirse, de manera multidimensional, a lo complejo, al contexto en una concepción global.” Esto tiene una repercusión directa en la educación artística ya que como product-

res de objetos culturales, necesitamos que nuestras propuestas abarquen una multidimensional abarcando lo complejo de nuestro tiempo.

Para aquel que incursiona en la enseñanza y en especial del dibujo artístico, es conveniente apuntar que enseñar a vivir tiene más que ver con enseñar a decidir y comprender, que con enseñar soluciones gloriosas y entendimientos geniales (Morin:2001,102). Quizá ese constituye de los retos más grandes para la educación, especialmente si tomamos en cuenta que las tendencias educativas actuales quieren seguir propagando una conducta automática y lo que buscan es acostumbrar a la gente a que entre ellos y sus necesidades esta siempre una mercancía; a que para ser socialmente útiles deben seguir una carrera rentable y adquirir un título. (Vilchis, 2008:182).



Apunte  
Bolígrafo  
sobre papel  
10X18 cm.  
2008  
Patricia Narváez



“...aunque sea sobre el mar,  
pero hay que seguir caminando”.

¿Qué será de nuestra vida? (canción).

*Guillermo Velázquez*  
(trovador de los “Leones  
de la Sierra de Xichú”, Gto.)

## Capítulo IV

# DEL NAVEGAR EN LO LÍQUIDO SIN AHOGARSE EN EL INTENTO.

En el capítulo anterior se vio que la enseñanza y utilización del dibujo se encuentran en un estado líquido en constante cambio. Corresponde a los dibujantes la búsqueda de un cambio que propicie ver con ojos nuevos los problemas ya conocidos para encontrar soluciones nuevas y personales en las expresiones gráficas. Si explicamos las características de la modernidad líquida, hay entonces que prepararnos con una o más balsas de navegación, de preferencia aprender a nadar.

¿Cómo? preguntaran algunos.

Dibujando, produciendo, haciendo.

Pero, ¿cómo lograr seguir dibujando de manera sostenida que permita llegar a ese punto en que se es capaz de crear una expresión propia?, ¿Cómo lograr dibujar a pesar de cualquier cosa?, ¿cómo se hace para seguir caminando aunque sea sobre el mar?

Así como el maestro Aceves Navarro tiene una filosofía muy personal a la hora de impartir sus clases-rituales, de la misma manera, uno como creador, puede ir formándose una filosofía de vida respecto de las cosas que pueden mantenerlo creando. Así que en este capítulo compartimos algunas ideas que pueden servir como una especie de balsa para este navegar en lo líquido de nuestra época con el propósito de motivar esa actitud de no comodidad, para

el desarrollo de la propia creatividad. Lo que deseamos es que alimente no sólo la invención del lenguaje personal gráfico sino también nuestras vidas creativas.

Sabemos que cada quien lleva un “morril del dibujante” en que va almacenando esas pequeñas cosas que lo mantiene produciendo, especialmente cuando ya no se participa ni tiene acceso a un taller de dibujo en el cual apoyarnos.

Coincidimos hasta este punto con el maestro Aceves Navarro, cuando en sus cursos se propone que sea la espontaneidad 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 (Anzures:2008,114). Ya vimos que la creatividad en nuestra producción visual puede estancarse cuando por ejemplo nos aferramos a un método, cualquiera que éste sea; por ejemplo el académico que aún en la actualidad se sigue postulando como un modelo a seguir, donde se establecen valores de armonía y proporción determinados de antemano y que conducen a una sola solución gráfica en el dibujo. Si lo que se quiere es mostrar una sola solución gráfica, adelante. Pero sabemos que tenemos una responsabilidad para cultivar nuestra mirada estética, (ese modo peculiar de ver las cosas) y expresarlas a través de un lenguaje individual.



#### 4.1 Balsa numero uno: Desarrollo del estilo

Algunas veces queremos intencionadamente alejarnos del hábito de dibujar las cosas tal como las vemos; deseamos “inventar” pero no sabemos cómo hacerlo. El pintor Robert Geen, (2009; pag.web) piensa que esa sola inquietud son buenas noticias dentro de nuestro proceso creativo porque cuando nos movemos de las cosas como son a como necesitamos que sean, también nos movemos hacia un nivel más alto de autorrealización. Puede ser que dibujar la realidad visual tal cual, sea persistente y las interpretaciones personales se logren con mucho esfuerzo, pero como dice Rosselini (2001:47) “para dejar de ser un esclavo hay que llegar a ser un Maestro”.

Cuando desarrollas tu seguridad, te puedes divertir mucho. Y cuando te diviertes, puedes realizar cosas sorprendentes.

Joe Namath. (citado en Kovatz, 2007:62)

Y así el estilo empieza a apoderarse de uno. Es la combinación del trabajo interno de la mente inconsciente y el adoptar aquellos elementos favoritos del ojo selectivo del artista. Esto requiere mucha paciencia y la aplicación regular de hábitos de experimentación. Hay que relajarse. Como dijo la artista visual Linda Saccoccio (en Gregory, 2008:89) “no necesitamos imponer un estilo, sólo necesitamos seguir trabajando y estar presente para atestiguar su desarrollo”. La maduración del estilo es un proceso personal que se desarrolla por



sí mismo, produciendo. Así también lo afirma Jane Lafazio maestra y artista visual: “siempre me sorprendo de que mi estilo es muy mi estilo. Creo que la manera en que uno dibuja, es como lo haces, único a como es tu escritura” (en Gregory, 2008:145).

El desarrollo de un nuevo estilo comienza con el entendimiento de que el arte no es necesariamente lo que se ve sino lo que está por verse. Todas las piezas de arte están formadas por pasajes. Un pasaje es un tema o proceso que requiere nuestra total atención y el desarrollo de varias piezas bajo esos términos.

Cuando encontremos uno hay que preguntarse cómo podemos divertirnos con ese pasaje. Esto puede llevar a deshacer hábitos enraizados y procedimientos aprendidos. Hay que tener valor y audacia para atreverse a hacerlo.

Los problemas básicos a los que nos seguimos enfrentando al dibujar son los generados por el paso de la visión tridimensional al plano bidimensional del soporte, los conflictos que se establecen entre la visión-percepción y la representación-convención.

Frente a la demostración tradicional de destreza o habilidad de algunas propuestas tradicionales, el dibujo contemporáneo según Gentz del Valle (2001: 73), se propone, como un territorio “inútil” para hablar de una realidad que *“se niega a precisar en forma de discurso comprensible, reforzando su visión en la torpeza de su ejecución”*.

A muchos nos queda claro que tal torpeza se debe en la mayoría de los casos a la falta de práctica del dibujo. Entonces estamos en medio de un dilema: porque por un lado se trata de llegar a un estado en que el gusto por el dibujo sea el motor que nos impulse a encontrar una expresión propia. Y si negamos la utilización de las soluciones propuestas por los manuales por ser soluciones ya digeridas, entonces puede suceder que si somos lo suficientemente necios persistamos en el intento, pero hay un alto riesgo de que se abandone si de



entrada no se tienen los cimientos que nos conduzcan hacia un placer en la práctica (falta de una motivación intrínseca).

Ejemplo: si lo abandonamos porque pensamos que dibujamos “mal”, entonces se trata de una falla en nuestra actitud o en nuestra formación artística. Entonces como es una idea generalizada el “dibujar bien”, se puede solucionar propiciando dibujar “mal” para que la mente ya no esté pensando obligadamente.

## 4.2 Balsa número dos: ¡Dibujar mal por favor!

Señala Jiménez Huertas (en Wilson et al, 2004:49) que cuando los niños visitan el Museo de Miró en España, ellos entienden y se sonríen con las obras. A los adultos, sin embargo, les parece un artista extraño que no entienden, y necesitan el audio guía que explica lo que están viendo. Es como si al crecer, perdiéramos esa capacidad de asombro o de percepción al cual antes teníamos fácil acceso. Dibujar mal puede llegar a ser un experimento liberador que nos hace tener consciencia de las cualidades que apreciamos

en un dibujo. Dibujar mal intencionadamente logra que uno se cuestione qué es dibujar bien. Al darnos cuenta de lo absurdo de la premisa, la reflexión acarrea una liberación en el acto de dibujar. En el caso de ser utilizado en una clase de dibujo, la posibilidad de obtener una nota buena dibujando mal desvanece la preocupación por la mimesis y nutre el espíritu de experimentación.



La búsqueda  
Acuarela  
sobre papel  
10X15 cm.  
2007  
Patricia  
Narváez

Coincidimos con Maturana (1991) en que el individuo no está realmente formado hasta que llega a expresar las fuerzas vitales que le vienen de su interior y hasta que consigue la libertad. Cuando se dibuja, hay que aprovechar las relaciones entre los movimientos del cuerpo y los del alma, entre las sensaciones, sentimientos y las emociones. Inventar un dibujo que sea una verdadera gimnasia rítmica: lograr convertirnos en un instrumento del arte. Es entonces cuando lo importante de la educación es suprimir en el ser humano, todas las resistencias de orden intelectual y físico que pudieran impedir que nos manifestemos según nuestro ritmo individual. Hay que despertar por lo tanto la personalidad y la armonía interior.

Ya nos advierte Morín (2001:54):

“Los innovadores entre nosotros no solamente notarán primero las mejoras en el mundo, sino que serán de los líderes.” Lo que se relaciona con: “Aquellos que no utilizan nuevas soluciones deben esperar nuevos demonios; porque el tiempo es el más grande de los innovadores.” Sir Francis Bacon (citado en Gombrich: 2003). Entonces, ¿cómo llegar a ese estado creativo para innovar?

Una parte esencial para innovar es la tendencia a equivocarse. Una de las habilidades máspreciadas es la de valorar y adoptar ciertos errores y la eliminación de otros. Este talento, ya sea empleado por intuición o haya sido aprendido, es la clave de donde proviene nuestra característica única, estilo personal y progreso creativo.

“A veces cuando estamos creando nos equivocamos, lo mejor es admitir esos errores rápidamente y continuar mejorando las otras innovaciones” Steve Jobs. (en Gregory: 2008,220). Es decir, innovar está relacionado con explorar, pero nuestra actitud de permanecer en la zona de comodidad, nos impide nuestro crecimiento.

“Ya lo he dicho: caminos desconocidos te llevan a lugares desconocidos. Hay que ser inaudito. Atrévete a hacer cosas que nunca hayas hecho: a enfrentarte a situaciones que te hagan experimentar lo que nunca hayas sentido, haz algo que te sorprenda profundamente. Inventar, juega. **Modifique usted su actitud compañero pintor**” (las negritas son mías).

Gilberto Aceves Navarro. (Martínez Fernández, 1999: 113)

En los hombres se nos ha instaurado una mentalidad profundamente predisuelta al conflicto, alimentada por la soberbia, envidias, vanidades, orgullos, codicias cada vez mayores y marcan todos nuestros actos y hábitos de vida.

El mundo del arte que se supone una actividad “humanista,” está colmado de actitudes que entorpecen el crecimiento personal y por consecuencia artístico.



### 4.3 Balsa numero tres: Copiar-crear, copiar-reinventar.

El copiar puede abordarse como un ejercicio de observación que pueda activar el deseo por dibujar. El ser una herramienta autodidacta brinda otra ventaja además de que sabemos de su uso por grandes artistas. Es interesante ver que la máxima de Giacometti (en Wilson et al 2004:129) era “copiar para ver mejor”. De todas formas en esta época copiamos y mezclamos un poco de todo, por ello queremos ver las ventajas que ofrece el copiar, pero cambiando, reinventando o hasta agrediendo lo copiado.

Giacometti copiaba arte azteca o egipcio, copiaba de obras de Durero, Rembrandt, Van Gogh o sus contemporáneos Matisse, Picasso o Mondrian.

Veamos primero el ejercicio sobre la “elección de maestros antiguos/modernos/actuales para amar”, propuesta del maestro R. Kaupelis. (1974:71) en su tratado “*Experimental Drawing*” que aún se antoja vigente. De manera paralela el tratado *Dibujar con los grandes maestros* el pintor *David Hockney* (en Gómez, 2001:426) afirma:

“La copia es un método de primera para aprender a ver porque obliga a mirar a través de los ojos de otro y a fijarse en la forma en que ese otro ha visto algo y lo ha puesto en el papel. Al copiar se copia su técnica del trazo y sus sentimientos; que es un buen método de aprendizaje lo prueba la enorme cantidad de copias que han realizado artistas extraordinarios”.

Algunas veces como artistas visuales negamos el hecho de estar copiando o imitando un estilo en específico cuando sabemos que todos nos influenciarnos mutuamente. A nuestro entender podemos sacar mayor experiencia de aprendizaje si copiamos con la intención de estudiar la obra de determinado autor, para después agregar algo propio, destruyendo o reinventando una sección. Nos parecen de gran utilidad algunas de las ideas que plantea el profesor R. Kaupelis (1974:83) que a pesar de reconocer que es imposible establecer un criterio generalizado para escoger un maestro actual, moderno o antiguo para poder aprender, apunta estos dos conceptos:

Elegir un único maestro y trabajar en profundidad todos los temas que se propone.

Elegir un maestro diferente para cada personalidad y cada tipo de dibujo, utilizándolo para descubrir en toda su amplitud los significados expresivos y artísticos de la obra estudiada.

Por otro lado Bernard Chaet (Citado en Gómez et al, 2001:427) advierte respecto a las copias de dibujos:

Tal como hemos dado a entender, no se adquiere una grafía personal emulando a un maestro. El objetivo del dibujante al hacer una copia no es la duplicación sino la comprensión, con la esperanza de que la perspicacia ayudará a desarrollar una grafía y disposición personal.



Figura 4.1  
Copia de "Sin título"  
de Francisco Corzas (1963)  
Patricia Narváez. 2009.  
Lápiz sobre papel.  
14x20cm

Esa comprensión puede lograrse al contestar las siguientes preguntas de análisis sugeridos también por Kaupelis (1974:68):

“¿Cómo se inició la obra?

¿Están realizados los trazos iniciales con la misma técnica que los trazos definitivos?

¿Se muestran los trazos equivocados de los primeros tanteos o han sido borrados para dejar sólo las formas correctas?

¿Dónde están mal situados los primeros trazos y dónde forman parte del dibujo acabado? ¿Sería igual el dibujo sin aquéllos?

¿En dónde los trazos son rápidos, lentos, indecisos, o una combinación de todos ellos? ¿Se puede decir cuál es cuál?

¿Existen trazos superfluos ajenos a la concreción de la obra, o líneas que, en caso de eliminarse, no influirían en el resultado final?

¿Con cuánta presión se ha utilizado el instrumento de dibujo en algunas partes de la obra?

¿Se realizó la obra en un papel liso, rugoso, absorbente o no absorbente?

¿Qué tamaño tiene el original en comparación con la reproducción estudiada?

¿Qué efecto produce el cambio de escala en los trazos estudiados y qué sucedería en caso de duplicar su tamaño?

¿Por qué se utilizan simultáneamente las líneas y el sombreado en una zona del dibujo y sólo uno de los elementos en otra?

¿El proceso conceptual de ideación es igual que el proceso seguido al realizar el dibujo?

¿Se puede conocer, por algunos indicios, cuál era el estado de ánimo del autor en el momento de realizar el dibujo?

Ahora crea tu propio tema y realízalo “a la manera” de un maestro particular utilizando sus recursos compositivos, trazos, texturas, etc.”

[A lo que agregamos: ¿Puedo hacer todo lo contrario de la obra original y crear algo nuevo utilizando la copia solamente como pretexto?, ¿Cuántas variables puedo modificar? ¿Cómo me puedo alejar cada vez más del original y descubrir o inventar mis propios trazos?]

Kaupelis (1974:108) advierte que el problema de la copia no sólo es imposible de resolver por completo, si no que también puede resultar ofensivo para algunos puristas de las artes visuales creyendo que la forma debe seguir siempre a la función y, de este modo, el uso de materiales en concreto debe limitarse a los procesos más adecuados para ellos.



#### 4.3.1. Buscar las imperfecciones en la copia.

Es imposible meter una brocha a una cubeta de pegamento sin que se adhiera un poco de pegamento en la brocha; de la misma manera, al copiar dibujos de autores que nos inspiran, se nos adhieren algunas ideas brillantes, algunos trazos o líneas que hacemos nuestros. Especialmente en momentos en que no tenemos idea del qué dibujar, copiar sirve para desarrollar el poder de captación. Es una manera de viajar en el tiempo porque podemos ir al pasado y adentrarnos en otros programas.

“Nos enriquecemos con el simulacro. Se aprende imitando, simulando aquello que se admira o aquello que los demás admiran. Es un proceso camaleónico en el que el acercamiento al modelo ejemplar se contamina con las imperfecciones en las que el estudiante poco a poco se distancia de la obra propuesta” (Gómez, 1999:302).

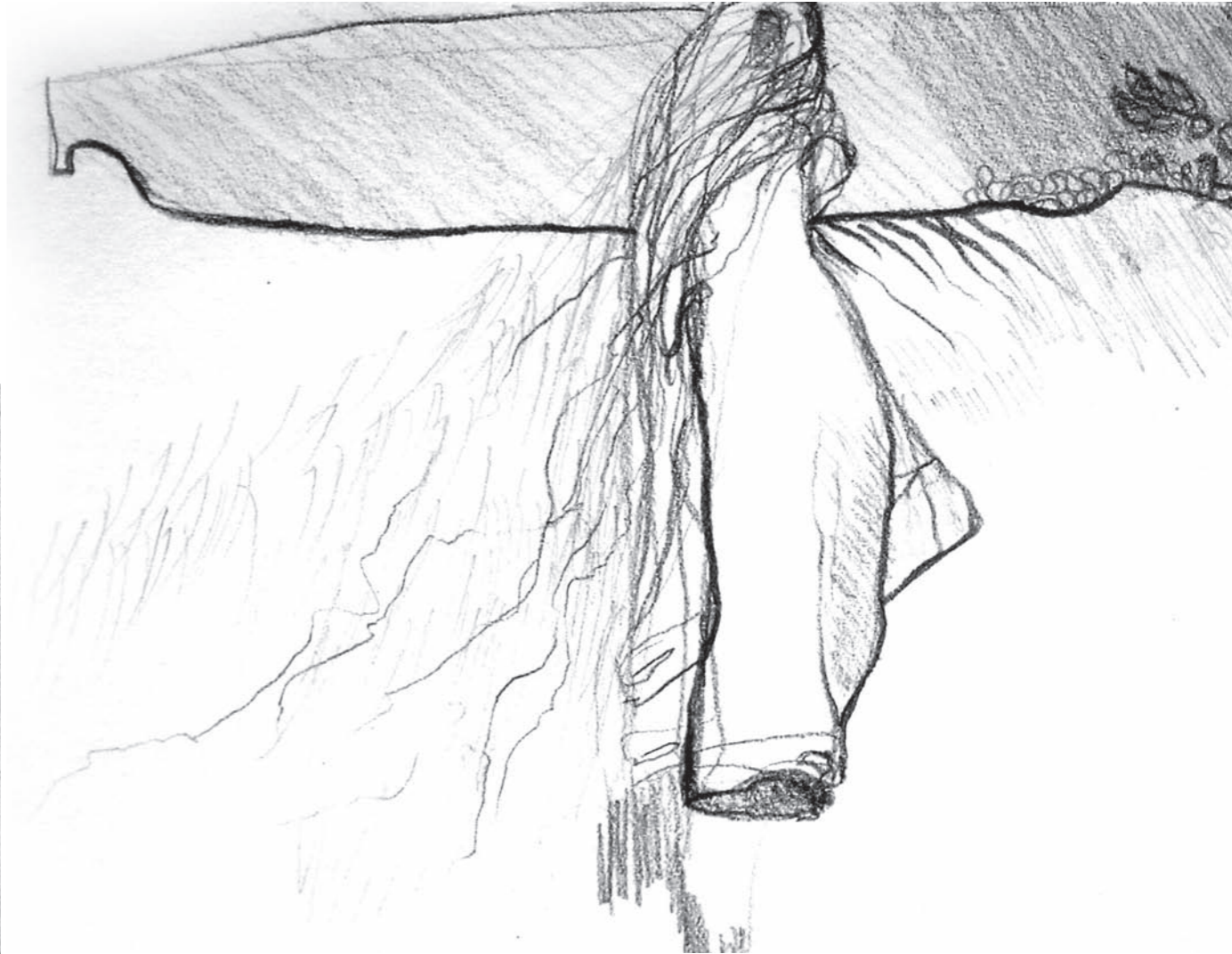
En realidad esas “imperfecciones” son las que estamos buscando porque son las que contribuirán a que dibujemos diferente de los demás. A veces la incapacidad de reproducir aquello que admiramos, va organizado, como en un espejo deformado, la imagen de nuestra propia esencia; la distancia con el modelo es siempre la que determina esa diferencia fundamental que es el dibujo de uno mismo.

Gómez (2001:425) también provee una solución a ese navegar líquido en donde abunda un universo de manuales en las estanterías de las librerías: si los manuales son “como una onda deformada que produce la piedra lanzada al centro del lago, los manuales también recogen el eco de los problemas “materiales” del dibujo, las “técnicas” que reorganizan los posibles sentidos”.

Se pueden provocar “imperfecciones” cuando nos cuestionamos al copiar: ¿Cómo está realizado? ¿Cuál fue el orden con el que se organizó el dibujo? ¿Cómo se pudo conseguir la intensidad del trazo? ¿Cómo la transparencia? ¿Cómo el soporte?



Figura 4.2  
Estudio de “Sin título” 1969 de Francisco Corzas.  
Patricia Narváz, 2009. 20x12 cm.





### 4.3.2 La importancia del garabato.

Es fácil mostrar que los garabatos suelen ser grandes acreedores del estilo y las convenciones de su tiempo y la influencia que ha tenido el juego de los garabatos sobre el arte de los maestros. El garabato representa hasta cierto punto una relajación de las costumbres y es cuando la práctica artística se vuelve permeable a ese libre juego de la pluma que llamamos garabatear. Leonardo Da Vinci es el ejemplo por excelencia. Recordemos que urgía al pintor a que buscara el estímulo de formas casuales como manchas en la pared o brasas incandescentes para realzar su poder de invención. Sus cuadernos demuestran lo mucho que él mismo daba rienda suelta a garabatear. “Dime si algo se ha hecho ya” es una frase que se encuentra en los cuadernos de Leonardo de manera compulsiva. “Los manuscritos revelan que estaba absorto y que el garabatear lo relajaba y le ayudaban a descubrir leyes geométricas.” (Gombrich, 2003:216).

En su Tratado de pintura señaló que, “al dibujar, el artista debería **evitar un acabado cuidadoso** para no dificultar el flujo de su imaginación. Lo que él denominaba un “componiendo inculto”, un boceto desaliñado, era preferible para estimular la mente”. (Leonardo, 2006:343). Por encima de todo Leonardo se entregaba libremente al impulso de garabatear siluetas graciosas mientras trabajaba en otros proyectos, y a veces las desarrollaba posteriormente para convertirlas en bustos grotescos.

Sólo cuando la destreza manual pasó a considerarse menos esencial en el concepto del arte que la originalidad y la creatividad, el garabato pudo fusionarse con las corrientes de artes vigentes contribuyendo a su característica líquida actual. El clímax de esta evolución se alcanzó con el surrealismo después de que André Bretón hubiera abogado por la escritura y el dibujo automáticos.

Paul Klee (citado en Gombrich, 2003:217), por ejemplo en una de sus conferencias expuestas en la Bauhaus explicaba hasta qué punto disminuía su control consciente en la creación de sus fantasías visuales. Lejos de comenzar con una intención firme, él permitía que las formas crecieran bajo su puño siguiéndolas a dondequiera que le condujeran. Se basaba en la retroalimentación tanto como suele hacerlo el garabateo ocioso, aplaudiendo lo que emergiera si le parecía aceptable. Hay Esto es porque la mano que dibuja “crea” de forma autónoma; las líneas o los pasos van sugiriendo los pasos subsiguientes. Las fantasías y pensamientos ocultos “en los garabatos son aquellos de los que el garabateador quiere librarse, no fuera ser que perturbaran su proceso de concentración” (Gombrich, 2003; 222).

Termina el autor explicando que esa descarga de tensión o lo que los psicólogos llaman una actividad de reemplazo. Esa actividad de reemplazo es parte de lo que se realiza al crear una obra, como si una emoción reprimida estuviera buscando una salida alternativa, un escape y que nos corresponde a los creadores encontrar la manera de canalizar.



### 4.3.3 La concentración al garabatear.

A nosotros nos deleita garabatear en cuadernos, servilletas, hojas sueltas, etc. Desde el punto de vista psicológico el garabato puede servir para multitud de funciones. “*El misterio de la atención es una facultad humana de la que aún sabemos muy poco*”. (Gombrich, 2003:224).

Sabemos que cualquier logro constructivo exige la máxima concentración mental. Pero es complicado concentrarse por un período largo de tiempo en una tarea monótona; tarde o temprano nuestra mente empieza a divagar y la calidad del trabajo lo resiente. La experiencia demuestra que este peligro a divagar disminuye si la mente se mantiene ligeramente ocupada en otra labor durante la ejecución de una tarea casi mecánica. Se dice que Rubens mientras pintaba hacia que le leyeran los clásicos, y Mozart mientras copiaba una melodía hacía que su mujer le leyera. Quizá ese otro canal alternativo de impresiones sensibles esté evitando que la mente se disperse y que esto mejore indirectamente la ejecución de la tarea. Podríamos imaginar así que garabatear cumpliría una función similar. Casi por definición no exige ninguna concentración y mantiene la mente ocupada y entretenida.

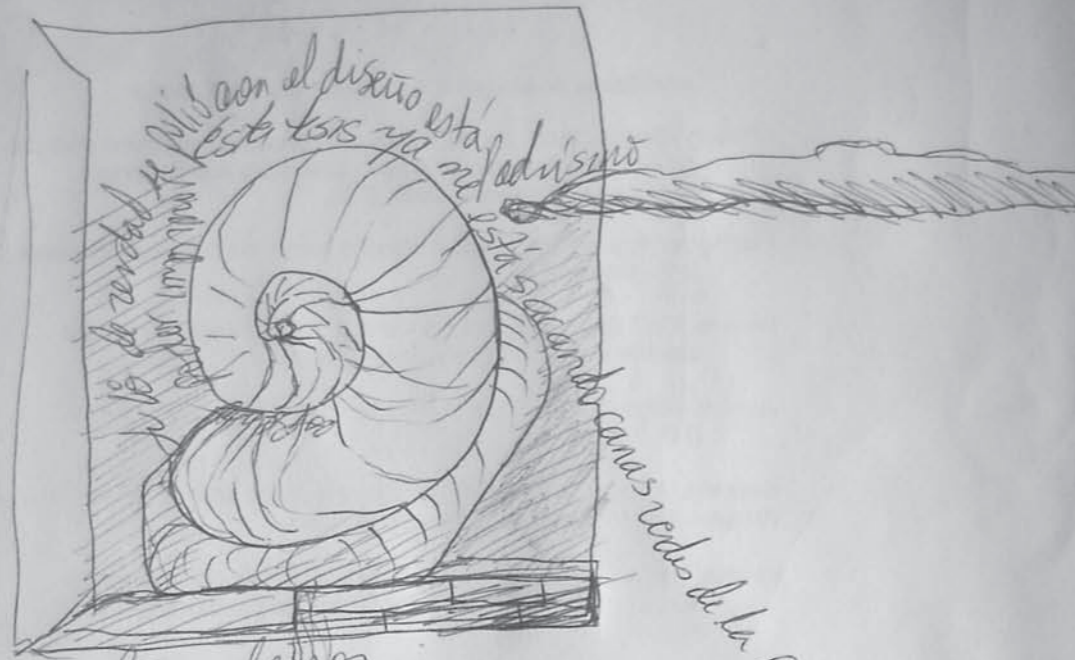
La familiaridad con la libertad que goza el arte contemporáneo ha favorecido que hoy día muchos garabateadores lleven mucho más allá las sugerencias de sus soñadoras mentes de lo que era acostumbrado, y tienen un estilo propio. (Gombrich, 2003:224).

El garabato es fruto de la oportunidad; el garabato normalmente desea mantener su privacidad. La construcción poética de las imágenes se encuentra a medio camino de las correspondencias racionales e intuitivas así como de las inconscientes cuyos significados escapan hacia las arenas movedizas de la concreción de lo hablado. Esto se debe a que su formación muestra procesos de conocimiento que escapan a la plena comprensión de sólo una de las formas de discernimiento y manifiesta con claridad las características del sistema de pensamiento visual que interpreta y construye la realidad.

Al exteriorizar las intuiciones por medio del ejercicio del dibujo se pueden revelar facetas no vislumbradas de la realidad a las que se refiere a través de la contemplación.

Al esbozar una imagen o la sugerencia de ella, su significado excede a sí misma desde la claridad del centro de su territorio hacia las difusas fronteras de las alusiones y asociaciones que ella misma libera. En cuanto a la idea del dibujo como intérprete de un tipo de pensamiento global, mágico, totalizante proveniente de diferentes zonas, incluida la imaginación.





¿Por qué no tengo deseos  
de ir al D.F.? Será  
la decisión de cenar  
ese capítulo? 2700 x 60  
maletas de 25 kgs. que  
shit! y si los libros  
lo mando x correo  
Certificado? O Durca  
x servicios fotosínicos  
una parte? Ojalá si se queda  
depende de si Corandria me  
ayuda con eso y si no pes unta  
una pinchi camioneta ingu su/  
Otras buenas quizás... veremos que  
me contestan x internet



#### 4.4 Aguas turbulentas (o el dedo en la llaga).

Una de las herramientas que la autora ha utilizado en momentos en que no tenía la menor idea de qué dibujar ha sido la copia de obras de autores que de alguna manera le atraen, como es el caso de Corzas (figura 4.4). Pero ¿por qué se ha abandonado la copia de dibujos?

Jeffrey Camp (citado en Gombrich, 2003:84) en su manual *Dibujar con los grandes maestros* señaló en 1982:

Hace unos veinte años que en muchos países se abandonó por completo la idea de la copia en la formación artística. Por alguna razón, la pintura y el dibujo se convirtieron en medios de expresión personal con un carácter casi terapéutico que quizá **se aventuraron demasiado hacia el mundo interior a costa de perder la sensibilidad para las cosas cotidianas** (las negritas son de la autora).

Palabras que en nuestra práctica artística son peligrosamente ciertas. Creemos que es necesario hablar de esa pérdida de la sensibilidad de las cosas cotidianas porque mucho se nos critica de ello. Hay que proponer una solución o la forma de evitar caer en esos terrenos.

Por ejemplo ya Duchamp (citado en Juanes, 2002:40) censuraba en su época algo que puede ser aplicable en la actualidad. Se quejaba de que si el

arte es como es, la razón es porque los creadores no tenemos **espíritu de rebeldía**. Que no tenemos ideas nuevas y nos acusa de pretender lo mismo que nuestros predecesores si bien intentando superarlos.

En ese punto coincidimos con las ideas de Juanes (2002:46) cuando éste apunta:

Según nuestros interlocutores las discusiones “actuales” sobre el arte están viciadas, orientadas hacia la recreación de una historia del arte resuelta de antemano, cuando lo que debería hacerse es profundizar el análisis de los cambios que éste ha sufrido. Detectan así la decadencia de la teoría y el consiguiente vacío que ello produce; por ejemplo seguir pintando o esculpiendo, **como si dichas artes no se encontraran empantanadas en clichés esterilizantes, es, a su entender, un signo preocupante y, al mismo tiempo, un síntoma de inercia dominante entre los seguidores de la tradición** (las negritas son de la autora).

Luego Duchamp señala que en el Arte la perfección no existe, lo cual nos parece importante recordar si hemos de cultivar nuestra creatividad. Duchamp expresa que siempre se produce una pausa artística cuando los creadores nos conformamos con reanudar el trabajo de un predecesor en el punto donde éste lo ha abandonado, y cuando intentamos proseguir lo que hacía. Después Duchamp (citado en Olivares, 1978:97) nos da un poco de luz cuando dice que cuando elegimos algo que pertenece a un período anterior y lo adapta a su propio trabajo, **“esta línea puede resultar creadora. No es nuevo el resultado; aunque sí es nuevo en la medida en que procede de una línea original”**. En parte se refiere al fluctuar entre la praxis burocratizada y la creadora, deseando el predominio de la parte creadora.

Retomando el pensamiento de Jeffrey Camp (citado en Gombrich, 2003:85) respecto a aventurarse demasiado en el mundo interior a costa de perder la sensibilidad para las cosas cotidianas, la autora no comparte esa opinión. Para un creador es igual o quizá un poco más riesgoso aventurarse hacia el mundo



Figura 4.3  
Poema encarnado.  
(Inspirado en la obra de Miguel Cabrera).  
Patricia Narváez.  
2008, óleo sobre tela. 145x200 cm.

interior que permanecer en la superficie de las cosas cotidianas. Esa división en la observación no arroja muchas ventajas, porque uno igualmente puede realizar un dibujo de la observación sensible de las cosas cotidianas, inspirando así una reacción interna igualmente dibujable. Además, no consideramos que se haya perdido del todo el interés por dibujar cosas cotidianas; obsérvese dentro de una clase o seminario, cuántos de nosotros optamos por dibujar nuestro mundo circundante simplemente porque nos ayuda a concentrarnos mejor. Pero entendemos que el autor trata de convencernos a retomar el dibujo descriptivo, con lo que estamos de acuerdo porque agudiza la capacidad de observación.

Pero, ¿qué hay de los clichés y de la inercia de los que habla Juanes? ¿Cómo podemos defendernos ante tales reclamos? La respuesta se encuentra continuando un poco más con el pensamiento de J. Camp (citado en Gómez et al, 1999:427):

(...) aunque naturalmente todos copiamos. Casi todos los estudiantes de arte que trabajan en la actualidad copian, aunque sea de forma indirecta, por lo que **parece más honrado reconocerlo** [ejemplo figura 4.3]. Copian formas de trazar que ya usaron otros artistas, copian formas de aplicar la pintura, copian formas de trazar líneas pero sin saberlo. Si se sabe lo que se hace, puede aprenderse más sobre ello. **Hay que perder el miedo a ser influido**. Si se ve influido por algo que le llama la atención y empieza a trabajarlo, sacará al cabo algo en limpio. Pero si se empeña en evitar las influencias o en afirmar que no existen, perderá el tiempo, porque siempre están presentes” (las negritas son mías).

De esa manera comprendemos que realmente lo que propone J. Camp es que a través de un honesto análisis de la praxis que cada quien ejerce, nos acerquemos a estudiar esas influencias que de una u otra manera habrán siempre de existir en nuestras imágenes. Algo aún de mayor beneficio podría ser el que existiera un equilibrio de posturas entre la expresión del mundo interior con el exterior; así no se atrofiaría ninguna de las dos sensibilidades.



#### 4.5 El pinchazo en la balsa: los siete miedos primarios que impiden nuestra expansión.



Figura 4.4 Infancia fragmentada.  
Patricia Narváez. 2009  
Lápiz sobre papel. 20x30

Hoy además de jugar, les estoy pidiendo que sean niños. Pórtense como niños, no es tan importante lo que estamos haciendo, nada es tan importante, lo único importante es que nacimos y que nos vamos a morir. Vamos con los pinches psiquiatras, analistas, ¿para qué? **Para poder ser**, porque no queremos ser lo que somos. Y luego vemos los dibujos y juras; “puta, este es un dibujo de locos”, y ¿Cómo estamos?, pues relocos, pero no lo ejercemos. No nos atrevemos. Nos da miedo.

Gilberto Aceves Navarro.  
(citado en Martínez Fernández, 1999:182,  
las negritas son mías).

El miedo del que habla Aceves Navarro influye siempre en nuestro comportamiento orillándonos a negar aquello que somos, provocando una identidad dividida como se explicó en el capítulo dos. Mucho del acto creativo se realiza lúdicamente. Pero tenemos un espíritu competitivo que arruina el juego. Es un espíritu de rivalidad que va más allá del deseo de superación y

genera enfrentamientos ásperos. Esto también es parte de los escombros del navegar en lo líquido, para lo cual conviene aprender a nadar.

Aceves Navarro, continúa diciendo:

Jugando podemos ver el resultado de nuestras acciones, así, sin un propósito convencional sancionado, entonces, como nos sentimos fuera de control, reaccionamos y volvemos a la realidad, la que pensamos como real. Consideramos que conocer las cosas es lo importante pero ¡no tenemos ni la menor idea de lo que es el conocimiento!, pero ahí estamos, forzándolas. Nietzsche hablaba del conocimiento, decía que era la pugna entre la risa y el odio”. (citado en Martínez Fernández, 1999:182).

Hay que desterrar esos miedos ocultos en lo que podría considerarse casi como un acto de exorcismo intelectual. Aplicamos al proceso creativo los miedos que compartimos los seres humanos en general, que indica De Martini (2008:69) consisten en:

1. “Romper las éticas morales de alguna autoridad superior [otra diferente al propio espíritu]. Somos normalmente o muy humildes para aceptar nuestra grandeza o muy ególatras [y pensamos que sólo nuestro trabajo es el valioso].

Sostiene De Martini que todo tiene su opuesto, debido a que responde a una ley de equilibrio. Por ejemplo:

Amor - resentimiento  
Triunfo - frustración  
Energía - pasividad  
Creatividad - repetitivos  
Extrovertidos - introvertidos

Vilchis también menciona dicotomías cuando explica el concepto de la forma y la manera de enseñar de Aceves Navarro (Vilchis, 2010:59) entre las

que mencionaremos:

**Hapticidad - imaginación**

Es la búsqueda activa de información relevante realizada fundamentalmente por las manos y los ojos.

**Desorden - entropía**

Se refiere a propiciar series de dibujos que no permiten más que la experiencia instantánea inmersa en un sistema inestable, o de la entropía entendida como categoría del desorden que se aleja de preceptos establecidos.

2. “El miedo a no ser lo suficientemente inteligentes (lo suficientemente creativos, imaginativos, etc.) Es curiosamente en el área del dibujo donde más se manifiestan los temores, probablemente por su desnudez y economía. Afirma Gay Kraeger (en Gregory, 2008:139):

Lo más difícil que tenemos que enseñar es superar el miedo a dibujar y el miedo a cometer un error (y añade respecto a los cuadernos de bocetos)...tengo que recordarme que lo que haga no tiene que ser perfecto.

3. “Miedo al fracaso. Solemos mentirnos ante la adversidad y pensar: “realmente este sueño mío de vivir del arte no es tan importante” cuando en realidad sí lo es. Al analizar los diálogos internos se pueden sustituir por otros e incluso utilizar como material creativo.

Indica Chávez (2009): “Es necesario eliminar las barreras personales para que te relaciones con los materiales, y saltar al vacío (...) la función del maestro [de Dibujo o Pintura] es poner la red y la del alumno saltar al vacío. Es necesario hacer las paces con la incertidumbre, la no certeza.” Perder el miedo a equivocarse.

4. “Miedo a nunca tener el suficiente dinero o a perderlo.

Aún parece flotar en la sociedad el fantasma trágico de Van Gogh o Basquiat, fortalecido por los medios de comunicación, la mentira de que los ver-

daderos artistas nunca tienen dinero, o son drogadictos o ambas cosas. Nada más dañino en el camino creativo que un pensamiento de este tipo. “Realizo esta acción el día de hoy o algo mayor (o mejor). Cada vez que me encuentro con una idea inspiradora, sano mi vida. Cada vez que siento entusiasmo y vitalidad es la retroalimentación de que me estoy acercando a mi objetivo”. (De Martini 2008:54).

5. “Pérdida de respeto de los que amo, preocupación de lo que puedan pensar de mi vida. Este es uno de los miedos más comunes cuando uno dibuja; “si enseñó esto que tracé se van a dar cuenta que realmente no se dibujar y que soy un fraude”. En cambio si nos permitimos ser, este miedo se esfuma.

6. “Miedo al rechazo.

Uno de los factores que como artistas visuales debemos ejercitar, es la tolerancia a la frustración. El creador tiene el compromiso de seguir trabajando a pesar de que a veces su trabajo no sea seleccionado en concursos, locales o internacionales. ¿Cómo enfrentar y superar esos pasajes de frustración?

García Martínez (2007:59) afirma:

La diferencia de responder positiva o negativamente ante estímulos adversos depende de la madurez, la inteligencia emocional y la personalidad de cada quien.

Es vital, para cualquier artista, nutrir y proteger aquello que hace que su visión sea única. Utilizar cualquier impulso interno o externo como combustible para la creación.

Una de las verdades básicas del Arte es que si existiera alguna regla sería cultivar el diálogo con la voz interna y escuchar las claves que nuestras propias imágenes ofrecen. Si lo reflexionamos viene a nuestra mente cuestionarnos qué tanto necesitamos realmente del comentario externo. Genn (2010:3) sostiene que el acto artístico se fortalece cuando la interacción sucede entre el

artista y su trabajo, fuera del mundo de la crítica de arte y dentro del mundo del conocimiento interno.

Genn pide que comparemos cada esfuerzo creativo con el ascenso a una montaña en que el camino es empinado, con muchas curvas, sinuoso y fracturado: solamente una energía determinante nos lleva a la cima. Lo cito textualmente: “ni un guía turístico, ni una desgracia descomunal puede arruinarnos el viaje –ni alabanzas gratuitas ni éxito comercial- El Arte simplemente es. Cada trabajo artístico es su propia montaña, su propia belleza y recompensa”.

7. “Miedo a no ser suficiente.

Cuando alguien expresa no tener talento y es algo que se escucha con demasiada frecuencia en las clases de dibujo, similar al “yo no sé dibujar o esto no se me da”, dice Heather C. Williams (2002:73), que hay dolor debajo de esa expresión. El dolor y el miedo a no tener el talento suficiente para realizar el proyecto deseado. Añade que esto es producto de las expectativas poco realistas que tienden a paralizar creativamente a la gente. Con lo que una vez más se confirma la importancia de detectar nuestras actitudes. El dibujo es una de esas disciplinas que uno nunca termina por atrapar. Esa condición resbaladiza provee una de sus máximas bellezas, pero al mismo tiempo nos enfrenta a un miedo que cuestiona siempre la destreza y capacidad propia para dibujar. “Hay que fomentar que el dibujo es un medio para conocer la realidad, nuestra función como dibujantes no es realizar un *dibujo bonito*” (Chávez, 2009).

El proceso creativo se revela como la vida misma. Algunas cosas mientras se están haciendo esconden su significado, su finalidad, su sentido; parecen absurdas o inútiles, y cuando están terminadas muestran toda su grandeza, la causa, la razón de ser. Es necesario recordar las palabras de Isak Dinesen cuando expresa: “El aprieto en que me encuentro, el pozo oscuro en que ahora estoy sumida, ¿Qué regalo esconde?, [¿qué puerta se está abriendo, qué pasaje?] cuando el dibujo de mi vida esté completo ¿veré yo, verá la gente...?” (citada en Franquesa, 2004:87)



Figura 4.5  
La caída.  
Patricia Narváez. 2008.  
140x200 cm.  
Mixta sobre tela.



#### 4.6 Aprender a nadar: Ser irreverente.

En vista de que en una investigación de este tipo se espera que uno hable en algún punto de su producción plástica, en las siguientes páginas lo hacemos. Entonces cambiamos de la tercera persona a la primera, pues consideramos que es el modo discursivo idóneo.

Tal vez algunos se pregunten cuántas horas a la semana dedico a dibujar y hay que decirlo: dibujo mucho más de lo que lo hacía antes de emprender esta investigación. El motor que impulsó este trabajo fue la necesidad personal de reconciliación con el dibujo. Y se ha logrado.

En las páginas matutinas es donde realizo bocetos, aunque también surgen las ganas de dibujar en cualquier papel que haya la mano.

De alguna manera al involucrarse los sentidos facilita la memoria y uno se concentra mayormente. Como dijo la artista visual Jane Lafazio (Gregory, 2008:146) “realmente aprendes a ver algo al dibujarlo, y descubres mucho acerca de ello. Nunca lo olvidas; su aspecto, su olor, y los sonidos al momento que lo dibujaste, como te sentías.” Así que hay que no hay que dibujar aquello que se quiera olvidar.

La experiencia vivida en el taller de experimentación plástica en la Academia de San Carlos, la encaminé hacia el desarrollo de la expresión pictórica teniendo como apoyo el uso del dibujo. No se ha encontrado mucha diferencia entre el dibujo y pintura. La diferencia esencial entre las dos como ya se ha dicho, es que al dibujo lo queremos parco en recursos y hay que dejarlo en paz una vez trazado, mientras que con la pintura se tiene la libertad de trabajar veladuras o empastes y pintar muchas capas sobre la tela.

En la figura 4.8 se muestra la pieza bajo la cual explicaré la aplicación del concepto de “ser irreverente” acuñado por Eric Morris (1992) en *Irreverent Acting*. Este método lo conocí a través del arte dramático, que fue uno de mis primeros acercamientos al arte. Supongo que por años lo traje sin hacer plenamente consciente de que lo estaba aplicando en mi proceso. Fue en el curso *Explorando los Límites de la Percepción Visual* (Rivera, 2009), que hice la asociación y que pensé podría servir para esta investigación. Las técnicas utilizadas en el taller del maestro Rivera fueron diferentes, pero la experiencia vivida ahí hicieron recordar las utilizadas por Morris, con el sustento de la realización de un inventario sensorial.



Figura 4.6  
Maquiavelo encarnado.  
Patricia Narváez.  
2009.  
Lápiz sobre papel.  
30x20 cm.

De hecho también va encaminado a lo que se trabaja en el taller del maestro Aceves Navarro, cuando

*Ser Irreverente* se refiere al hecho de seguir los impulsos naturales internos al momento de estar creando. Uno, nunca crea algo, sino que crea el clima y los estímulos necesarios para permitir que sucedan (Morris, 1992:29).

La curiosidad de cómo producir obra que pueda entrar en diálogo directo con el espectador es constante. Lo que Morris sugiere al actor que es aplicable al artista visual, son una serie de técnicas e interrogatorios mentales como preparación sensible para que le ayuden a estar presente al momento de estar en el escenario (la hoja en blanco o tela en nuestro caso). De la misma manera esos cuestionamientos pueden ayudar a cualquiera que lo desee a estar mayormente presente al momento de la creación, haciendo una conexión con un tema que rebese nuestro círculo de interés personal o narcisista (narcisismo que como vimos en el capítulo dos es característico de nuestros tiempos).

En mi caso resulta mayormente efectiva la elección cuando es una emoción en que está generalmente involucrada la empatía.

Todo ello con la finalidad de que la obra comunique o en el mejor de los casos, “seduzca” al espectador. Los cuestionamientos internos son esenciales.

Por otro lado como afirma Anzures (2008:116) “necesitamos una renovación constante que nos enfrenta en cada momento a preguntar sobre la realidad y sus respuestas posibles (...) **Nuestro lenguaje gráfico tendrá que variar de acuerdo con cada momento porque dibujar es interrogar.**” (las negritas son mías). De esa misma manera, me parece que pintar es interrogar. Interrogarme a mí misma, las circunstancias y al espectador.

Morris explica que este tipo de inventario ayuda a que uno se involucre orgánica y emocionalmente en el momento presente, en este caso con el tema que visualmente se va a plasmar. Con este tipo de técnica también damos respuesta a liberarnos creativamente cuando llegamos a sentir que no tenemos nada que decir a la hora de dibujar o pintar. Las palabras del dramaturgo Rascón Banda confirman el vasto campo de temáticas posibles a abordar:

Como ciudadano de un país con tantos problemas como México, los artistas (escritores, pintores, teatristas) no podemos evadir la realidad. Si bien se dice que el compromiso del creador es con uno mismo, creo que también hay un compromiso con la sociedad. **Lo que pasa en la Ciudad de México, en las zonas marginadas, en la frontera, nos atañe a todos los mexicanos y tenemos que conocerlo y reflexionar sobre ello. En mi caso el contenido de mis obras me invade, me infecta, me conmueve** y es entonces cuando escribo.

*Víctor Hugo Rascón Banda*  
(en Santos, 2008:7e).

Así que lo que estamos buscando es la manera de infectarnos orgánicamente, no sólo intelectualmente, sino empaparnos sensorialmente de aquello que queremos expresar. Aquí una de las maneras de cómo lograrlo:

La explicación esencial respecto al comportamiento humano es que respondemos y nos comportamos como resultado de los impulsos que experimentamos. Si el actor [artista visual en nuestro caso] usa su energía y su técnica para recrear los estímulos, entonces el instrumento [nuestro cuerpo] funciona normalmente de la misma manera que lo hace en una situación de la vida real. Cuando ello ocurre, el comportamiento es tan colorido y multidimensional como lo es en la vida ( Morris, 1992:103).

Ese comportamiento es plasmado al momento de producir la obra. De modo que el trabajo de un artista visual no es diferente al del actor en tanto que también hacemos uso de la memoria visual y también queremos transmitir al espectador una pieza emocionalmente colorida y tridimensional. Como menciona Anzures: “Si las sensaciones nos introducen al mundo de infinitas realidades, **es la emoción la que las captura por medio de impulsos inmediatos**: actividad que refresque constantemente los sentidos” (2008: 108, las negritas son mías).

Aplicando los cuestionamientos de Morris a nuestro quehacer artístico, y para dar un ejemplo específico de la pieza **La caída** (fig. 4.5) tenemos:

-¿Qué es lo que quiero sentir o experimentar en mi dibujo o pintura?  
-Liberación y esperanza (de una solución respecto a la situación política actual).

-¿Qué es lo que me haría sentir de esa manera? (y ¿para qué?)  
-Utilizando los elementos gráficos y pictóricos para expresar mi inconformidad, para lograr una pintura que seduzca primeramente los sentidos además de ofrecer algunas pistas al espectador para que ejercite su imaginación. Provocar una lectura polisémica de la obra.

-¿Cómo lo puedo hacer real para mí?  
-Lo de la elefanta es algo que me conmueve sin ningún esfuerzo. Sólo necesito leer la nota del periódico u obtener diferentes versiones del evento para situarme emocionalmente en ese estado de impotencia, enojo e inconformidad para hacerlo real.

Explica Morris: Lo que quieres sentir o hacer sentir (reflexionar o hacer reflexionar) es la “obligación”. Morris se refiere a obligación con el texto escrito del actor (una obra de teatro por ejemplo). En nuestro caso la obligación es con lo que decidimos que queremos hacer sentir, comunicar o denunciar. Es el mantener una relación honesta y de servicio respecto al tema y defenderlo.



Lo que te haría sentir de esa manera o estimular la experiencia es la “elección.” Mi elección fue la escena casi surrealista de la muerte de la Elefanta Hilda atropellada por un autobús de pasajeros en donde el chofer y la elefanta mueren. La manera en que lo recreas o lo haces realidad es el proceso llamado **abordaje por elección** (Morris:103) La manera es algo que se realiza mientras estamos trabajando en la pieza. Se van tomando decisiones teniendo en mente la elección y la manera de que sea lo más contundente posible. Se van agregando cuestiones técnicas como por ejemplo: “quiero que tenga la fragilidad del dibujo por lo tanto utilizo carboncillos y pasteles, pero también utilizaré óleos para darle un poco de solidez”.

Este proceso va encaminado a la libertad del ser. Al respecto Morris puntualiza:

*Ser* es un estado de experiencia y comportamiento en el cual uno es afectado por estímulos internos y externos y responde expresando sus sentimientos orgánicamente de momento a momento. *Ser* es un estado de vida en el que tenemos acceso como artistas al mayor número de facetas de personalidad (...) para abrirnos y llegar a ser quien realmente somos. (1992:5).

Entre mayor acceso tengamos a las diversas facetas de personalidad, se desarrollará una amplia gama de recursos de expresión.

El concepto *irreverente* de Morris (1992:27) tiene como sinónimos “inconveniente, desfachatado, atrevido, audaz”. Para entender este concepto nos quedamos con atrevido y audaz. Aplicado directamente a nuestro quehacer artístico, esta teoría sostiene que ser irreverente se refiere a respetar los impulsos que van surgiendo en el momento de la creación, por muy desfachatados o atrevidos que pudieran parecerlos. La parte que “juzga” se hace un lado y se sigue el impulso sin importar el resultado, siempre en el marco de la intención primera (“quiero hacer una crítica a la política actual” por ejemplo).

En la obra en cuestión *La caída* (fig. 4.9), las frases que fui escribiendo surgieron en la tela como pensamientos relacionados con el inventario personal que iba haciendo.

Conforme la obra va avanzando y ese inventario personal se va modificando incluso por las pequeñeces cotidianas (estados físicos de cansancio, hambre, sueño, que también se utilizan como impulsos para la obra) y del entorno como son el ruido, pláticas de la gente alrededor, distracciones de cualquier índole, todos se utilizan. Hasta el olor del café que se estaba preparando. Se van buscando maneras diferentes de plasmarlos en la tela. Morris explica que “ser irreverente es aceptarse uno mismo, reconocerse, saber lo que uno siente y la manera en que uno experimenta el mundo” (1992:21-22).

Adaptando estos conceptos teatrales a nuestra práctica artística ya sea dibujo o pintura, su explicación sería que para aquellos que buscamos una respuesta orgánica y sensorial por parte de nuestro espectador, la obra entonces debe realizarse también orgánica y sensorialmente, sobre el cimiento del ser, en que en el momento de la creación respetemos el instinto humano que se está gestando y que tiene como característica lo impredecible. Rascón Banda (en Santos, 2008:7e) habla de dos condiciones, conocer y reflexionar:

(...) lo que pasa en la Ciudad de México, en las zonas marginadas, en la frontera, nos atañe a todos los mexicanos y tenemos que conocerlo y reflexionar sobre ello.

Esos serían los impulsos iniciales. ¿Qué sucedió? Murió una elefanta atropellada por un camión en el cual también perdió la vida el chofer. Reflexión: Es uno de esos signos ominosos en que se deja entrever el deterioro del sistema en que vivimos.

Luego Rascón Banda continúa: “(...) en mi caso el contenido de mis obras me invade, me infecta, me conmueve y es entonces cuando escribo.” Y es entonces cuando dibujo o pinto. Es decir, una vez que nos hemos empapado,

que nos ha generado un impulso interno aquello que elegimos como pretexto para dibujar o pintar, podemos comenzar.

Este inventario se hace antes y durante se está en proceso. El ejemplo que doy es mientras realizaba la pintura. Se corre el peligro de digerir demasiado la obra en cuestión, pero recordemos que la estoy utilizando para ejemplificar la aplicación de ser irreverente.

En el 2008 fue algo así:

“Hay que terminar una pintura en dos semanas para la revisión del taller de experimentación plástica. (el tiempo como limitante agudiza la concentración) ¿Cómo le haré para que mis pinturas sean más contundentes? Voy a utilizar todos mis recursos... para qué escogí este formato tan grande, me intimida un poco, siento que nunca voy a acabar! Pero el tamaño de la elefanta así lo requería. Esta superficie esta padrísima, me dan ganas de escribir cosas en ella (frases: ¡en qué país vivimos! ¡Apenas se puede creer!, etc.”).

“Voy a utilizar el fondo blanco, de todas maneras nunca he hecho nada en que predomine el blanco como cuando uno dibuja. Me recuerda a algo que leí del blanco del papel en el dibujo, debe estar en alguna parte de mi cerebro porque no recuerdo.

“Y que tal si además de óleo utilizara un carboncillo para hacer un dibujo enorme, es buena idea, la fragilidad del trazo pudiera interpretarse como la fragilidad misma de la vida. Voy a utilizar mis pasteles y carboncillos.

“Tengo hambre. Yo creo que esta elefanta vivía con hambre siempre, se ve muy desnutrida. Voy a poner una sombra más marcada en su estómago. Realmente no creo que en el circo tengan las condiciones adecuadas para los animales. Debería ser ambientalista, esas cosas realmente me enfurecen (trazos violentos). Siento mucha frustración que una elefanta haya estado encerrada por tantos años en un circo. El pobre animal casi estaba ciego, ¿cómo le haría

para escapar del circo, correr por la carretera hasta impactarse contra un camión?! (surge una figura rara mitad hombre, mitad elefante, ignoro qué significa, la respeto) No puedo creer que el conductor no la pudiera esquivar, ¿que habrá sentido el chofer? Quizá pueda hacer otra pieza en donde la figura principal sea el chofer, no la elefanta...esta noticia dio la vuelta al mundo en cuestión de segundos (trazos internos que conforman al elefante) ¿por qué suceden estas cosas? (Posteriormente surge la imagen de un cerebro en la parte superior, la conservo).

“Ya es tarde. Me voy a ir caminando. Qué fortuna haber encontrado un departamento por Reforma, la caminata es muy agradable...de lejos hasta puedo ver el monumento a la Revolución, lo voy a incluir (parte superior derecha) De todas maneras ¿Cuál Revolución? Pensar que ya van a ser cien años y las cosas ¡cómo están!...

Se realizó este tipo de inventario durante la planeación y realización de la obra hasta concluirla. Con este tipo de inventario emocional se aprovechan las relaciones entre los movimientos del cuerpo y los del alma, entre las sensaciones, sentimientos y las emociones.

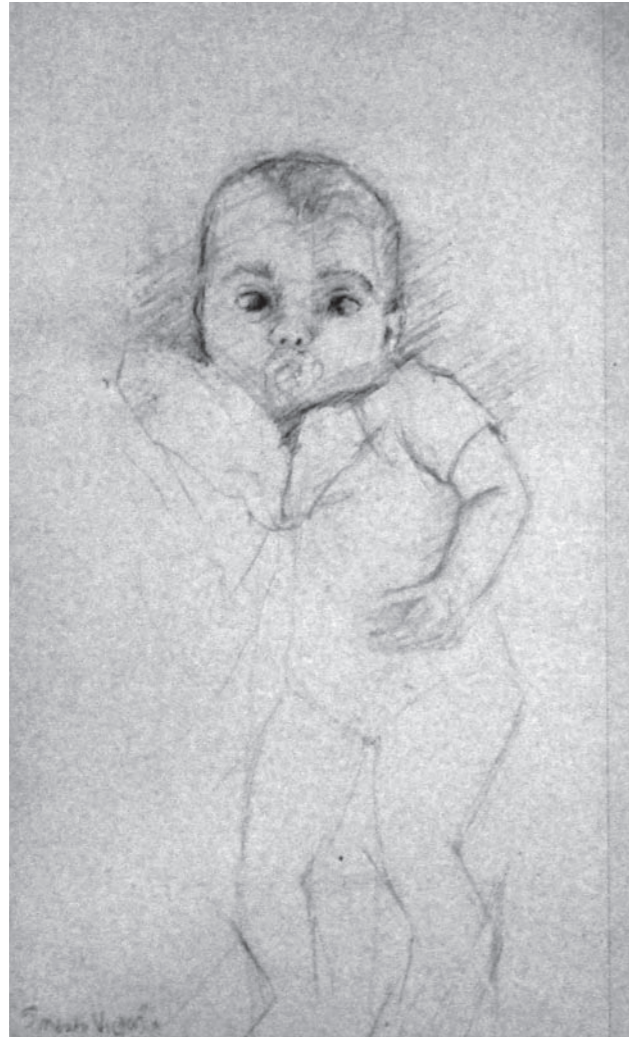
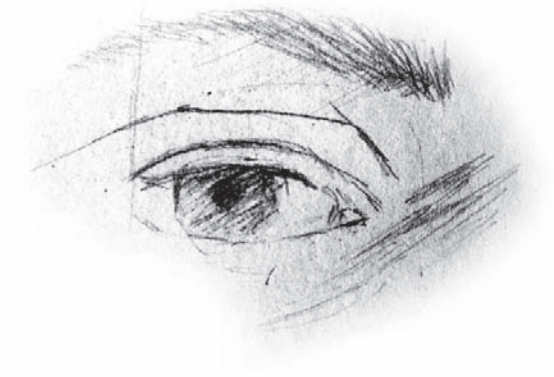
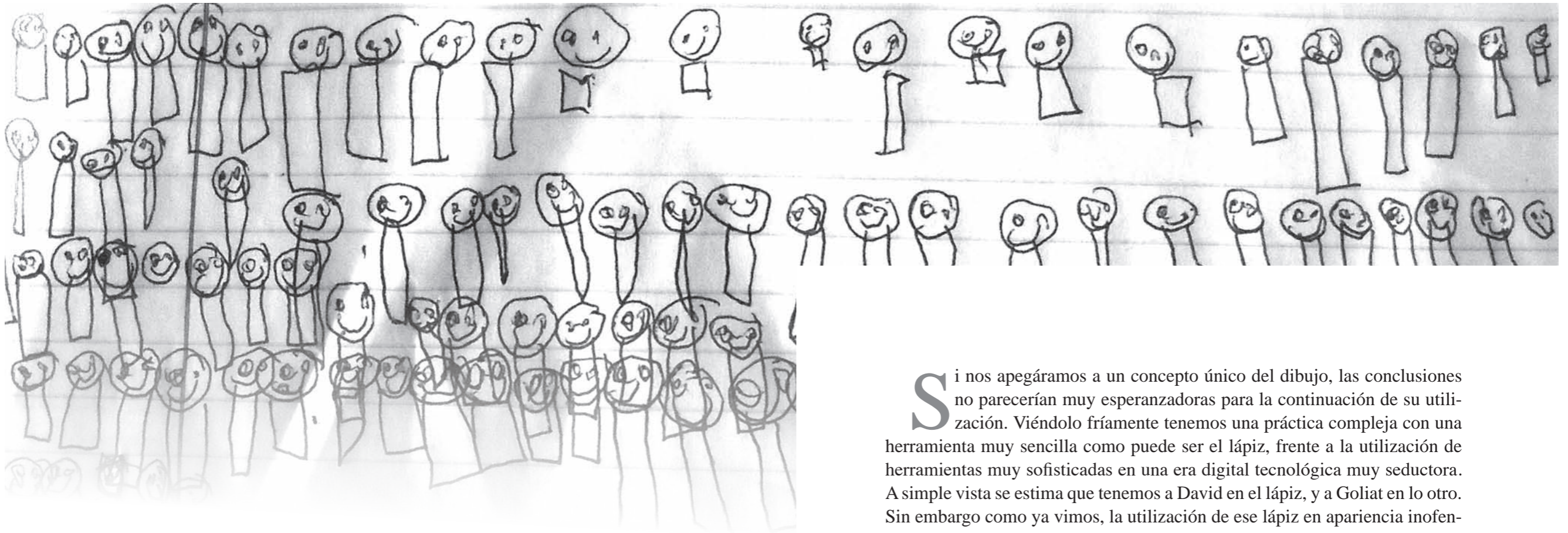


Figura 4.7  
Victoria  
Patricia Narváez.  
2009.  
Lápiz sobre papel.  
20X15 cm.



## CONCLUSIONES



Si nos apegáramos a un concepto único del dibujo, las conclusiones no parecerían muy esperanzadoras para la continuación de su utilización. Viéndolo fríamente tenemos una práctica compleja con una herramienta muy sencilla como puede ser el lápiz, frente a la utilización de herramientas muy sofisticadas en una era digital tecnológica muy seductora. A simple vista se estima que tenemos a David en el lápiz, y a Goliat en lo otro. Sin embargo como ya vimos, la utilización de ese lápiz en apariencia inofensivo, pudo hasta burlar la percepción de unos guardias en una cárcel en Uruguay. El dibujo sigue siendo la herramienta primaria que como rayos equis muestra realidades que para los que nos dedicamos a las artes visuales, tienen un alto valor polisémico de expresión y en el desarrollo de la creatividad.

Pero ahora hemos comprobado que no existe un concepto único del dibujo que pudiéramos asir. Hemos recorrido un camino teórico en que se confirma que mucho del proceso creativo y del dibujar mismo radica en un constante estar en el limbo, en lo desconocido. Lejos de evitarse es el proceder que se quiere adoptar. Cuando continuamos hablando del dibujo entramos en un terreno semejante al caminar sobre arenas movedizas debido a que el lenguaje verbal es incompatible con el lenguaje del dibujo, especialmente al nombrar lo innombrable, lo indescriptible. Sin embargo insistimos en el esfuerzo.

Pero también sentimos esa sensación inestable al abordar aspectos didácticos. Al preguntarnos cómo enseñar una clase de dibujo vimos que no hay un método único ni un consenso al respecto. En ese sentido concluimos que es urgente revalorar la enseñanza del dibujo no solo en la manera de hacer las cosas sino también en los alcances y objetivos que se puedan tener. También la de ampliar su concepto en beneficio de su práctica.

En la enseñanza en general pero con mayor razón en la enseñanza del dibujo, coincidimos con la filosofía de Maturana de que en la educación hay que procurar un entrenamiento holístico. De esta manera se podría beneficiar la formación de cualquiera para evitar así su segmentación. Hay que enfatizar al ser humano integral y a su total funcionalidad psíquica. Conservar la capacidad de asombro, saber convivir con la incertidumbre y respetar el misterio del proceso creativo, sin importar los momentos líquidos por los que atraviesa el arte. En palabras de Albert Einstein (en Lowenfeld, 1977:82) :

El más bello sentimiento que uno puede experimentar es sentir el misterio. Esta es la fuente de todo arte verdadero, de toda verdadera ciencia. Aquel que nunca ha conocido esta emoción, que no posee el don de maravillarse ni de encantarse, más vale que estuviera muerto: sus ojos están cerrados.

Nutrir esa capacidad de ver las cosas con ojos nuevos nos lleva a concluir que constreñir la enseñanza de dibujo únicamente al aspecto mimético o gestual e ignorar la modernidad líquida en la que nos estamos moviendo, conduce a nuestro parecer a la formación de dibujantes incompletos. Es nuestro parecer y experiencia que ambas experiencias dibujísticas se nutren la una de la otra, y proporcionan puntos de vista que pueden generar una motivación intrínseca que lleven al dibujante a continuar la práctica independientemente de que tenga acceso o no a un taller de dibujo. Hay que recordar que el fin último de producir más dibujo es muy parecido al del poeta que escribe poesía; la de la ampliación de continentes de la imaginación a través de nuestro ejército móvil de metáforas. Es decir, nuestros dibujos son ese ejército.

Es posible que este documento diera pie hacia una investigación acerca de la amplia proliferación de artistas que utilizan herramientas tecnológicas para crear animaciones basadas en dibujos hechos a mano, y ello sólo viene a reafirmar que la liquidez del dibujo se perpetúa a un estado indefinido y sin límites de hibridación. Eso lo celebramos porque contribuye a la expansión de su concepto. Pero al mismo tiempo nos obliga a estar continuamente revisando nuestras creencias y actitudes respecto a nuestra práctica artística. Ese auto cuestionarnos es una de las muchas prácticas a las que podemos recurrir al pensar no sólo en el dibujo en la actualidad, sino en el arte en sí.

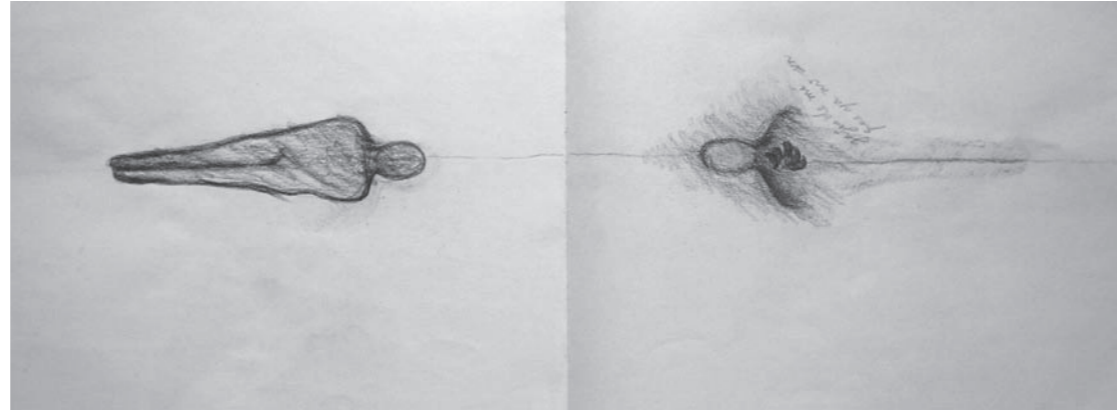
Nos resulta más conveniente concebir que el dibujo es líquido como el agua y no sólido como la tierra. El agua puede solidificarse, evaporarse, y volverse líquida nuevamente. Puede flotar como un témpano de hielo sobre el mar. Y al acercarse a aguas cálidas regresar a su estado líquido. Esa es la definición de dibujo que más nos apetece porque esa flexibilidad e incertidumbre son los cimientos de la experimentación tan característicos del dibujo y de la praxis creadora. Además el agua es el líquido vital del Universo de la misma manera que el dibujo puede llegar a ser el líquido vital de la expresión plástica y de experimentación.

Hicimos una correspondencia del arte efímero con la comida rápida (*Macdonalización*) en que visualmente engullimos rápidamente sin digerir. En esa línea nos inclinamos a pensar que de la misma manera que en algunos países de Europa se ha originado el movimiento “*slow food*” (Honore, 2005) en respuesta a la “*MacDonalización*”, comida rápida o fastfood, en el ámbito artístico nuestro arte lento, es decir las propuestas tradicionales como el Dibujo y la Pintura siguen siendo una manera de reaccionar ante la velocidad del vivir actual globalizante.

Aún es necesario el Dibujo dentro del arte actual, pero hemos visto que su utilización más que abandonarse, se ha transformado hasta el grado en que podemos dibujar con nuestro cuerpo sobre la arena. En ese sentido podemos decir que al cuestionarnos cuál sería nuestra propuesta, antes de realizar la

investigación, especulábamos que radicaría en la implementación de algún método de dibujo. Nos equivocamos en ese sentido debido a que nos enfrentamos a un vacío incierto donde como hemos visto, cualquier método es una aproximación. Incluso Anzures (2008) cuando analiza la manera de trabajar del maestro Aceves Navarro, advierte que en su investigación no es posible nombrarlas como un método debido a que esas clases están sujetas a la personalidad de los alumnos y necesidades de los mismos; cambiantes, es decir algo líquido que no puede asirse.

Después arribamos a un punto polémico y que nombramos “dibujo zombi” para referirnos a ese dilema que aún existe ante la utilización de un sistema clásico de dibujo y que ni termina de morir y que tampoco es posible revivir. Suceso casi fantasmagórico en que el sistema clásico está y no está. Cuestionamos la posibilidad de su funeral tan solo para darnos cuenta que tampoco es posible porque para muchos de nosotros y en especial los que nos dedicamos a la pintura, sigue siendo válida la premisa de Barnes (en Gómez et al 2001) al referirse al trabajo de Picasso y afirmar que confiamos en él desde el primer hasta el último momento porque sabemos que “era capaz de dibujar como Ingres.” Esa habilidad es un arma de dos filos porque el dibujar como Ingres a pesar de ser una idea de antaño, dijimos es una destreza importante en vías de extinción pero que sigue llenándonos de un orgullo por el trabajo manual que cada quien tiene la libertad de perseguir o no. Pero que llevada al extremo puede conducir al dibujante hacia una actitud de soberbia y comodidad al dejar de explorar otras posibilidades de expresión, tan infinitas en el dibujo, construyendo así su creatividad.



Apunte. Lápiz sobre papel. 35X20cm. Patricia Narváez. 2007.

Cuando nos referimos a la materia de dibujo dentro de la Academia de San Carlos de la UNAM, comprendimos cómo ésta tiene una tarea difícil al enfrentarse con el dibujo zombi siendo la heredera por tradición del sistema clásico. Y sin embargo su postura es gris e indefinida debido a que por un lado corta las horas de práctica de dibujo tanto en licenciatura como en maestría; no expande sus horizontes de estudio pudiendo abrir la especialización de investigación en Dibujo tan necesaria en la maestría, pero por

otro lado sigue inculcando una secreta admiración por el sistema clásico del dibujo.

Ante el panorama inestable de la modernidad líquida planteamos que una solución necesaria y viable es el estudio y cuidado del proceso creativo y los factores que contribuyen a éste, para que de ahí, surja la mejor propuesta que cada quien tenga dentro de sí, a sabiendas que puede involucrar o no la utilización del dibujo. Es algo que nunca se puede imponer. Es un deseo que queremos surja de manera natural.

El para qué se dibuja es la pregunta clave si hemos de desarrollar un lenguaje en nuestro dibujo. Pero ese no siempre es el objetivo. Sabemos que también se continúa dibujando por razones tan diversas que van desde las casi terapéuticas hasta las más pragmáticas como el de cumplir con una labor remunerativa. También habremos los que dibujamos por el deseo de realizar una pintura, expresarnos o alegrarnos por expulsar imágenes que sabemos hay por descubrir.

La razón más convincente que encontramos para dibujar es por el dibujo mismo. Por el contacto directo de la mano y el trazo y la historia personal impresa no sólo en nuestra psique sino también en la sangre y que se transmite

quedando plasmada en el soporte cualquiera que éste sea. Esas historias personales que todos tenemos son en especial valiosas al momento de dibujar.

Sostenemos por experiencia personal, que mientras mayores satisfacciones se encuentren en el resultado del uso del dibujo, entonces se le practica con mayor asiduidad y puede llegar al enamoramiento de su utilización. Para ello abordamos brevemente la didáctica, y la conclusión que sacamos es que su éxito depende directamente en qué tanto se logre crear en el dibujante la necesidad de producir más dibujo. Ello está intrínsecamente relacionado con la motivación y para ello mencionamos a varios psicólogos como Ausubel (1993) que nos apoya en la idea de que el trabajo mismo del dibujo es su propia motivación.

En el capítulo tres discutimos la importancia de la necesidad de un círculo sagrado como herramienta para sobrevivir una sociedad tóxica que poco nutre las actividades creativas. Si el hilo conductor de esta investigación ha sido la inquietud de cómo generar más práctica del dibujo, encontramos que un ambiente nutricional es fundamental para ello. Utilizamos la metáfora de un jardín en que todas las flores son necesarias. De esa misma forma todos los dibujos y sus dibujantes son necesarios. La composta del círculo sagrado dijimos es por lo menos una persona que funge como nuestro espejo porque confiamos en ella y ésta confía en nuestros sueños creativos.

Repetidamente mencionamos a lo largo de la investigación las consecuencias negativas de nuestra modernidad líquida y acelerada. Cuando se trata de aspectos creativos el peor enemigo son la velocidad e impaciencia, porque nuestras ideas son como cosechas que hay que cuidar a largo plazo y que necesitan tiempo para madurar, no arreglos inmediatos y acelerados.

Finalmente cuando compartí mi proceso creativo dentro de la pintura en el último capítulo, mencioné detalladamente la aplicación del concepto ser irreverente, en que se lleva a cabo un inventario personal, en que no sólo se aceptan si no que utilizan todos los impulsos internos y externos para volcarlos sobre la superficie. La explicación que dimos fue con la intención de proporcionar una alternativa para esos momentos de bloqueo creativo.

Descubrí y comprobé que mi concepto del Dibujo había sido fuertemente constreñido por mi formación educativa y por ideas equivocadas respecto su práctica. Me llevo conmigo el aprendizaje de que la actitud que tenga uno es tan importante como el conocimiento técnico. El comprobar que no hay un solo camino para abordar el dibujo, ha abierto mi mente hacia una elección híbrida de recursos.

Esa elección ecléctica responde directamente a mi sensibilidad e intereses que como creadora son únicos a mi persona. Mi contribución en el dibujo como proyecto de vida serán mis propios dibujos. Mi obligación, si es que existe una, es la atractiva pero difícil tarea de generar alternativas para reintegrar al dibujo su dignidad cognoscitiva y epistemológica.

Pero lo mejor de esta investigación es que no sólo me ha reconciliado con el dibujo, sino que he comenzado a enamorarme de su práctica, lo que es posible conlleva hacia una depuración y desarrollo en mi propio lenguaje gráfico.

Patricia Narváz Gameros,

México D.F. marzo, 2010

## REFERENCIAS

### BIBLIOGRAFÍA.

- Abraham, David. (2000). *La magia de los sentidos*. Kairos. Barcelona, España.
- Acha, Juan. (1999). *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*. Coyoacán. D F., México.
- Acha, Juan. (2003). *Las Actividades básicas de las artes plásticas*. Coyoacán. D F., México.
- Acha, Juan. (2006). *Educación artística escolar y profesional*. Trillas. D F., México.
- Arnheim, Rudolf. (1992). *Ensayos para rescatar el Arte*. Cátedra. Madrid, España.
- Arnheim, Rudolf. (1993). *Consideraciones sobre la Educación Artística*. Paidós. Barcelona, España.
- Báez Macías, Eduardo. (2005). *Una mirada al pasado: La enseñanza del Arte en la Academia de San Carlos siglos XVIII y XIX*. Banco Santander Serfín. D F., México.
- Bauman, Zygmunt. (2007). *Arte, ¿Líquido? Sequitur*. Madrid, España.
- Bauman, Zygmunt. (2007). *La sociedad sitiada*. Fondo de Cultura Económica. D F., México.

- Beuchot, Mauricio. (1997). *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un Nuevo modelo de interpretación*. Universidad Nacional Autónoma de México y editorial Ítaca.
- Betti, Claudia y Sale, Teel. (1997). *Drawing: A contemporary approach*. Harcourt Brace College Publishers. Orlando, Florida, EUA.
- Birtchnell, John. (1987). *La terapia artística como forma de psicoterapia, dentro de El arte como terapia*. Herder. Barcelona, España.
- Bordes, Juan, Cabezas, Lino y Gómez Molina, Juan José. (1999). *Las lecciones de dibujo*. Cátedra, Madrid, España
- Bordes, Juan, Cabezas, Lino y Gómez Molina, Juan José. (2001). *El manual del dibujo: estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Cátedra. Madrid, España.
- Burke, Peter. (2001). *Iconografía e iconología*. Crítica. Barcelona, España.
- Cameron, Julia. (1992). *The Artist's Way. A Spiritual path to higher creativity*. Jeremy P. Tarcher & Putnam's sons. New York. EUA.
- Cameron Julia. (1996). *The Vein of gold*. Tarcher & Putnam. New York, EUA.
- Cencillo, Luis. (2000). *Creatividad, arte y tiempo. Antropología del arte*, tomo II. Syntagma, Madrid, España.
- Carrere, Alberto y Saborit, José. (2000). *Retórica de la pintura*. Cátedra. Madrid, España.
- Da Vinci, Leonardo. (2002). *El tratado de la pintura*. Cuadernos de Notas. J. L. Velaz y D. A. Rejón, traductores. Obras selectas. Edimat libros. Madrid, España.
- Del Valle de Lersundi, Gentz. (2001). *En ausencia del dibujo*. Servicio Editorial Universidad del País Vasco. Bilbao, Vizcaya, España.



- Demartini, John F. (2008). *The breakthrough experience*. Hay house Inc. Carlsbad, Ca., EUA.
- Domínguez Toscano, Pilar María. (2006). *Desarrollo de la expresión plástica y su didáctica*. Grupo Editorial Universitario. Colección didáctica. Granada, España.
- Edwards, Betty. (1986). *Drawing on the artist within*. Fireside Simon and Schuster, Inc. New York. EUA.
- Edwards, Betty. (1989). *Drawing on the right side of the brain*. Jeremy P. Tarcher & Perigee. New York. EUA.
- Farthing, Stephen.
- Franquesa Llopart, Xavier. (2004). *ACCENT. Publicación del departamento de dibujo*. Universidad de Barcelona, España.
- García, Martínez Carlos E. (2007). *Cómo elaborar un proyecto cultural*. CONACULTA. D F., México.
- García Ranz, María de los Ángeles. (1997). *El desarrollo artístico como Fenómeno transpersonal*. Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Artes Plásticas. Academia de San Carlos. D F., México.
- Gombrich, Ernst Hans Josef. (1979). *Arte e Ilusión: estudio sobre la psicología de la reproducción pictórica*. Gili. Barcelona, España.
- Gombrich, Ernst Hans Josef. (2003). *Los usos de las imágenes, estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Fondo de Cultura Económica. D F., México.
- Gregory, Danny. (2008). *An Illustrated Life. Drawing inspiration from the private sketchbooks of artists, illustrators and designers*. Howbooks. Cincinnati, Ohio. EUA.
- Heidegger, Martin. (1958). *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura Económica. D F., México.

- Juanes, Jorge. (2002). *Más allá del arte conceptual*. CONACULTA. D., F. México.
- Kaupelis, Robert. (1974). *Learning to draw. A creative approach to expressive drawing*. Watson-Guptill Publications, New York, EUA.
- Kovats, Tania. (2007). *The drawing book. A survey of drawing: the primary means of expression*. Black dog publishing. Londres, Inglaterra.
- Levi Strauss, Claude. (1987). *Antropología estructural*. E. Veron, traductor. Paidós. D F., México.
- Lipovetsky, Gilles. (2000). *La era del vacío*. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Anagrama. Barcelona, España.
- Lowenfeld, V. y Brittain, W.L. (1977). *Desarrollo de la capacidad creadora*. Kapelusz. Buenos Aires, Argentina.
- Manera, Domingo. (2000). *Gran curso de dibujo*. De Vecchi. Barcelona, España.
- Marín Viadel, Ricardo. (2003). *Didáctica de la educación artística*. Pearson Educación. Madrid, España.
- Ma. Martínez Fernández, Maritere. (1999). *¡Cambiemos por favor!* Diario del taller de Gilberto Aceves Navarro. CONACULTA. D F., México.
- Maturana Romesín, Humberto. (1991). *El sentido de lo humano en colaboración con Sima Nisis de Rezepka*. Paidós. D F., México.
- Maynard, Patrick. (2005). *Drawing Distinctions: the varieties of graphic Expression*. Cornell University Press. New York. EUA.
- Michaud, Yves. (2007). *El arte en estado gaseoso*. Fondo de Cultura Económica. D F., México.

- Morris, Eric. (1992). *Irreverent Acting. Ermor Enterprises*. Los Ángeles, California, USA.
- Ortega y Gasset, José. (1968). *La deshumanización del arte*. Austral. D F., México.
- Pignatti, Tensio. (1981). *Dibujo de Altamira a Picasso*. Cátedra. Madrid, España.
- Rossellini, Roberto. (2001). *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*. Paidós. D F., México.
- Rubio, Olivia María. (1994). *La Mirada interior: El surrealismo y la pintura*. Tecnos. Madrid, España.
- Ruskin, John. (1999). *Técnicas de dibujo*. Laertes. Barcelona, España.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. (1967). *Filosofía de la praxis*. Grijalbo. D F., México.
- Simmons III, Seymour/Marc S. A. Winer. (1986). *Drawing, the creative process*. Prentice Hall Press. Inc. New York. EUA.
- Sontang, Susan. (1996). *Contra la interpretación*. Alfaguara, Madrid, España.
- Vázquez Fuente, Alicia. (2008). *En busca de la enseñanza perdida*. Paidós. D F., México.
- Wilson, Brent, Hurwitz Al y Wilson, Marjorie. (2004). *La enseñanza del dibujo a partir del arte*. Paidós. Barcelona, España.

### INTERNET

- Franquesa, Llopart, Xavier. 2004. *El blanco del papel* (Anotaciones sobre la génesis de los lenguajes gráficos). Obtenido desde [http://www.ub.edu/depdibuix/Accent/001/accent\\_ind\\_01.htm](http://www.ub.edu/depdibuix/Accent/001/accent_ind_01.htm) Consultado el 25 de mayo de 2009.
- Genn, Robert. *The Painter's Keys*. Obtenido desde website <http://www.painterskeys.com> , y: [rgenn@saraphina.com](mailto:rgenn@saraphina.com) Consultado el 25 de mayo de 2009.
- Letra de la canción "Me Amo" del grupo *El cuarteto de Nos Fuente*. Obtenido desde <http://www.musica.com/letras.asp?letra=871831> Consultado el 30 de agosto de 2009.
- Reiss Cabrita, Pedro. Obtenido desde <http://www.elmundo.es/cultura/arteXXI/cabrita/criticabrita.html> Consultado el 24 de mayo de 2009.
- Vilchis, Luz del Carmen. Gilberto Aceves Navarro, un ejemplo. Obtenido desde [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/18\\_iv\\_abr\\_2009/casa\\_del\\_tiempo\\_eIV\\_num18\\_54\\_60.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/18_iv_abr_2009/casa_del_tiempo_eIV_num18_54_60.pdf) Consultado el 26 de enero de 2010.
- Vargas, Guillermo Habacuc. Obtenido desde <http://alt1040.com/2007/10/guillermo-habacuc-vargas-captura-mata-un-perro-de-hambre-y-lo-llama-arte> . Consultado el 28 de septiembre de 2009.
- Letra de la canción *¿Qué será de nuestra vida?*, de Guillermo Velázquez. Obtenido desde <http://hueytlatoani.wordpress.com/2008/09/13/disco-de-guillermo-velazquez-y-los-leones-de-la-sierra-de-xichu/> Consultado el 3 de diciembre de 2009.

### HEMEROGRAFÍA

Duque, F. 2006. *Los restos del naufragio*. Exit Express. Octubre 2006. Periódico mensual de información y debate de arte. Madrid, España.  
Consultado febrero 22 de 2009.

Santos, Ignacio. 2008, septiembre 14. Víctor Hugo Rascón Banda. Heraldo de Chihuahua. Sección Magazine. 7E. Chihuahua, Chih. (Artículo cortesía de la revista Chihuahua Moderno).  
Consultado febrero 24 de 2009.

La tempestad, periódico mensual de artes. Agosto 2009, México, D.F. p.10.

### EXPOSICIONES

La línea del Volcán, de Pedro Cabrita Reis. Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo. Exposición del 15 de julio al 15 de noviembre 2009. D F., México.

Diario que formó parte de la exposición Paisaje Cuerpo in Memoriam de Gerardo Portillo en la Academia de San Carlos. D F., México. Agosto 2009.

### CONFERENCIA

Pascual Buyé, Dolores. Ponente en el *V Simposio Procesos Creativos en las Artes Visuales, el Diseño y la Comunicación Visual*, celebrado en el auditorio Carlos Lazo, de la Facultad de Arquitectura, en Cd. Universitaria de la ciudad de México, del 18 al 20 de agosto de 2008.

### ENTREVISTAS

Chavez Guerrero, Julio. 7 de febrero de 2009. D F., México.

Chuey, Jorge. 22 de mayo de 2009. D f., México.

Miranda Videgaray, Arturo. 12 de junio de 2009. D F., México.

### CURSOS

*Explorando los límites de la percepción visual*. Impartido por el maestro Guillermo Rivera. Enero 26-30 de 2009, en la ENAP Xochimilco. D. F., México.

*Arte B Contemporáneo*. Daniela Pérez, Curadora. Agosto 2009. Museo Arte Contemporáneo Rufino Tamayo. D. F., México.

Contacto: dibujoliquido@yahoo.com





Alienación. Patricia Narváez. 2008,  
Tríptico, Mixta sobre tela. 200x140 cm., 25X30 cm., 20X30 cm.



UNAM  
POSGRADO  
Artes Visuales



ENAP  
POSGRADO  
EN ARTES  
VISUALES

Contacto: [dibujoliquido@yahoo.com](mailto:dibujoliquido@yahoo.com)