

Dibujar, una posibilidad de desplegar el pensamiento y la expresión

Gabriela Itzaguero Mendoza Sánchez



I. El dibujo como generador de conocimiento

Cuando la mente es capaz de intuir sin necesidad de comprender. Es cuando la mente consigue atrapar ideas, cuando las transforma en una realidad insospechada y cuando las lanza para llevar el gozo mental a su alrededor.

Jorge Wagensberg

Este ensayo traza un panorama que va desde las ideas que distinguen las características y funciones propias del dibujo, hasta las que de manera particular

están orientadas a la expresión artística. Hasta llegar a considerar las analogías entre la actividad de escribir y la de dibujar, se puede destacar el potencial que como lenguaje en sí mismo tiene el dibujo. Dibujar abre no sólo caminos para la expresión artística sino que es un medio fundamental para el desarrollo cognitivo. Si bien dibujar es una disciplina tradicional, no por ello es comprendida ni considerada lo suficiente para el desarrollo de las artes. Así que intentaremos pensar de manera no tradicional el dibujo.

El dibujo ha sido utilizado con diversas funciones a lo largo de la historia, ha servido para la realización de mapas, de señales. Es la técnica más utilizada para bocetar todo tipo de proyectos a realizarse en el grabado, la escultura, la instalación, la historieta, el cine; además de ser un recurso para llevar a efecto exámenes en distintas áreas de la medicina, por ejemplo en la anatomía y la psicología.

En el arte, el dibujo explora y explota la capacidad creativa y propicia la reflexión acerca de nuestras sensaciones. Ello se puede explicar desde diversos puntos que seguiremos a continuación y que pasan por la fisiología del cerebro, el desarrollo infantil, la relación entre símbolo y signo que aparece en el dibujo, así como las implicaciones específicas del dibujo artístico.

a) Fisiología del cerebro

El cerebro está dividido en dos hemisferios. Los científicos del siglo XIX llamaron dominante o principal al izquierdo y subordinado o secundario al derecho; esta idea prevaleció hasta hace no mucho tiempo.

La mitad verbal y analítica es la izquierda: abstrae, cuenta, marca el paso, planea, hace afirmaciones racionales de acuerdo a la lógica. La mitad derecha o no verbal, es global y experimenta sensaciones, reacciona con sentimientos y procesa información por su propia cuenta. La sensación de ser una persona surge de la comunicación que reconcilia o funde ambos hemisferios. (Bogen, 1972).

Estas diferencias, señaladas en el siglo XIX de manera negativa para el hemisferio derecho, forman parte del lenguaje cotidiano, generando prejuicios, por ejemplo se considera incorrecto ofrecer la mano izquierda al saludar. En todos los idiomas, lo relativo a lo izquierdo deriva de expresiones que exaltaban la maldad o la torpeza.

Ante esta afirmación, propia del siglo XIX, los estudios científicos del siglo XX comprobaron además que el modo de procesar del hemisferio derecho era igual de complejo que el izquierdo, distinguiéndose por ser rápido, totalizador y perceptivo.

Ambos hemisferios emplean modos cognitivos humanos que incluyen el pensamiento, el razonamiento y otras actividades mentales. Existen dos formas de conocimiento, producto de esta dualidad en la naturaleza y el pensamiento humano. Al revisar la toma de decisiones las personas suelen hacer un análisis pero se dejan llevar por sus sentimientos. Las sensaciones y las emociones pueden determinar nuestras decisiones, nuestra sensibilidad se ve reflejada en la manera en la que respondemos a los acontecimientos de cada día. Un cerebro con conexiones sanas entre ambos hemisferios rara vez será consciente de los conflictos que en él se generan.

La capacidad para dibujar depende del hemisferio derecho, es el lado que percibe, que procesa la información visual, vemos cómo existen las cosas en el espacio y cómo se unen las partes para formar un todo, de tal manera que son necesarias sus funciones para realizar dibujos realistas complejos, a partir de la percepción de las formas. El hemisferio izquierdo, mientras tanto, no toma parte fundamental en este proceso.

El buen ejercicio del hemisferio derecho permite entender las metáforas, soñar y crear nuevas combinaciones de ideas, también expresarse de manera no verbal, por ejemplo, al no bastar las palabras para describir algo, se puede comunicar gesticulando. Es un gesto también lo que hace el cuerpo humano para realizar la actividad de dibujar.

b) El desarrollo del niño y el dibujo

A edades tempranas todos los niños dibujan y van desarrollando sus habilidades, sin embargo, es notorio que al entrar a la etapa de la pubertad, el sentimiento de frustración se hace presente evitando en muchos casos que se siga desarrollando esta capacidad.

En nuestra cultura, los niños, como es natural, dibujan como niños, pero muchos adultos también, sea cual sea el nivel al que hayan llegado en otros ámbitos de la vida. (...) Si tuviéramos que ponerle una etiqueta a esta incapacidad de dibujar como la que los educadores le han puesto a la dificultad para leer, dislexia, podríamos llamarla *dispictoria*, *disartística* o alguna que otra palabreja por el estilo (Edward, 2000, p. 96).

El adolescente se enfrenta a una percepción más compleja del mundo pero carece aún de la habilidad para expresarla. Esto produce ese sentimiento de frustración que se puede observar y que deriva en una actitud en dibujos que sólo desean representar lo que pueden copiar.

Tiende a abandonar la creación original y la expresión personal. (...) En esos momentos es posible que se produzca un bloqueo en el desarrollo de su capacidad de visualizar e incluso de su capacidad para el pensamiento original y para relacionarse con su entorno a través de sus propios sentimientos. Esta es una fase crítica de la cual muchos adultos no han progresado (Edward, 2000, p. 97).

La cita anterior permite ver la importancia del ejercicio de estas habilidades, de las consecuencias que señala, destacan el limitar la capacidad de pensamiento original y la de relacionarse con su entorno a través de sentimientos propios. El individuo al momento de enfrentarse con la tarea de dibujar en primer lugar pone a trabajar su capacidad para observar, en segundo lugar precisa de distinguir que requiere trazar y cómo trazarlo para construir y dar a conocer su idea acerca de lo

que ve, de lo que percibe, su *idea del mundo*; en su percepción se verán involucrados sus propios sentimientos.

Si se prolonga la necesidad que surge en la adolescencia de agradar y ser aprobado por el grupo más cercano de personas que nos rodean, puede llevar a olvidar nuestra propia voz. La capacidad creativa o la expresión personal son cualidades necesarias para el desarrollo del arte y además para que cada uno sea capaz de discernir lo más conveniente para él, es decir, hacer uso de sus derechos y facultades.

c) Dibujo – símbolo – signo

Antes de alejarnos de la relación cuerpo-dibujo-conocimiento, reconozcamos que los primeros trazos que los niños son capaces de desarrollar pretenden representar alguna cosa del entorno. El lograr este momento es una manifestación de conocimiento. Dichos trazos en conjunto se vuelven una imagen más compleja, a mayor complejidad mayor es la capacidad que el niño tiene de su percepción del mundo.

Existen dos corrientes para el conocimiento de los signos. Una de ellas, la teoría filosófico-cognitiva, se esfuerza más por entrar en la *praxis* de la comunicación, llamada *semiótica*; y otra, la *semiología*, se interesa por el conocimiento teórico cognitivo ambas comparten el *sentido* o el *significado*. Peirce define signo como elemento originador de relaciones. Las relaciones que propone son: de signo a signo, signo y su significado y signo y sus usuarios (Aicher, 1991, pp.10-11).

En el campo de las imágenes, el conocimiento de los códigos visuales permite dos vías. La primera es comunicar un mensaje específico, valiéndose del uso de sus cualidades materiales, busca ser idóneo para la percepción humana, asegura que no habrá vaguedad o ambigüedad en las interpretaciones. La segunda vía comunica una idea haciendo una *resignificación* del lenguaje visual, crea nuevas formas, expresiones complejas. Esta manera de *resignificar* el lenguaje permite la creación de un objeto o manifestación artística.

Ante la expresión artística el espectador de acuerdo a su propia experiencia podrá hacer una interpretación, una lectura no lineal. No se trata de un mensaje único invariable. El lenguaje visual del arte permite distintas lecturas y pretende, en el mejor de los casos, invitar a una reflexión. Entre mayor sea la *resignificación* del o los elementos que componen la composición –en este caso pensemos en un dibujo- mayores serán las posibilidades de interpretación libre que el espectador realice, otorgándole los significados que sea capaz de articular.

El remedio contra la sensación y su dispersión instantánea es la reflexión. Entre una sensación y otra, entre un instante y otro, la reflexión interpone una distancia que es también un puente. (...) Un cuadro cubista es la idea de un objeto expuesta como un sistema de relaciones. En el poema simbolista y en el cuadro cubista lo visible revela lo invisible pero la revelación se logra por métodos opuestos: en el poema el símbolo evoca sin mencionar; en el cuadro, las formas y colores presentan sin representación (Paz, 1991, p.172).

Para conocer los amplios campos en los que el Dibujo se desarrolla, ampliar nuestra comprensión como matriz lingüística, acercarnos a sus características y presentar su condición de la modernidad a la actualidad en el terreno del arte, debemos seguir los caminos culturales del propio dibujo.

4) Dibujo artístico

Si el desarrollo de las personas depende de la integración de la lectura y escritura, hasta aquí se ha expuesto la idea que también el dibujo forma parte de dicho desarrollo. Se ha distinguido también, que escribir obedece a un sistema de reglas y dibujar obedece a la relación mente-mano.

El dibujo a la fecha se presenta en la mayoría de los casos al servicio de algo, esto es, limitado por un código estricto que lleve un mensaje claro y preciso acerca de algún tema. Si revisamos su historia, el dibujo inició como una actividad ritual. Luego cuando el hombre se hizo sedentario lo sistematizó y ahí comenzó a estar

al servicio de cualquier oficio. Hoy las personas se profesionalizan para la producción de imágenes.

Las divisiones más frecuentes para su estudio las encontramos en categorías como las siguientes: caricatura, dibujo técnico y artístico. Todas estas categorías han evolucionado, es decir, el dibujo ha evolucionado, sin embargo los textos y libros que podemos encontrar en su mayoría son de dibujo técnico y son pocos los dedicados a su veta artística. Los que podemos localizar en nuestro país, fueron editados en las primeras cuatro décadas del siglo XX; de estos, pocos trabajos incluyen los dibujos de los primeros años del modernismo ya que la mayoría presenta un dibujo apegado al Renacimiento italiano.

En nuestro país destaca el esfuerzo realizado por Juan Acha en su *Teoría del Dibujo*. Ahí plantea entre otras cosas, que la instrucción estética en nuestros días se centra en los atributos de la naturaleza y los de las relaciones humanas. También aparece en el mismo texto el concepto de *iconicidad*, como una meta a seguir por el creador de imágenes, y que puede definirse como la creación de notas distintivas en las imágenes realizadas. La *iconicidad* es propia de cualquier imagen, hoy cuenta con una muy amplia proliferación a través de distintos medios.

Ahora ya podemos comprender una de las finalidades principales y prácticas de las artes, icónicas o aníconas da lo mismo: incidir en la sensibilidad estética o gusto de las personas y que estas se sientan obligadas a elegir inadvertidamente según las preferencias que en ellas inculcaron y modelaron las obras de arte. En consecuencia, nuestros ámbitos icónicos se pueblan de pluralidades y diversidades nunca vistas hasta ahora (Acha, 1999, pp. 111-112).

Ante este panorama provisto de pluralidad en recursos técnicos, temáticos, espaciales, las propuestas artísticas tienden también a ir a uno u otro extremo. Al de restringirse a una realidad propia del arte ensimismado, que no acepta de manera consciente referencias, ni influencias, ni contextos. Acha declara: “La intención de recuperar la cotidianeidad estética, con el fin de escapar a los efectos

nocivos del artecentrismo que nos encadena a las obras de arte” (Acha, 1999, pp.111-112).

Se suma a esta oposición de ideas otra referente a la manera de presentar las imágenes en nuestro tiempo. Pudiendo ser una sucesión de imágenes audiovisuales en movimiento o presentarlas fijas. Como en muchos otros ámbitos, las oposiciones se pueden fusionar, para evitar el juicio absoluto de todo.

El dibujo artístico se nutre en torno a la siguiente premisa: el dibujo vale por lo que quiere decir no por lo que dice. *Traslingüística* es el término que establece Juan Acha para explicar, la *resignificación* en los objetos artísticos, en otras palabras, debe evocar de modo especial la información en sus obras, para activar la fantasía del receptor y su capacidad de significar lo desconocido y generar varias lecturas (Acha, 1999, p.143).

La información que al hacer el dibujo está presente en el sujeto, es una idea producto de su percepción, de su capacidad para comprender el espacio, para crear, para asumir sus emociones. La realidad concreta pasa por su interioridad y de su interior también surgen imágenes producto de la imaginación. Además si es un sujeto ocupado en el desarrollo histórico de las imágenes, entonces, pueden ser muy vastas las fuentes de las que bebe la información y con las que nutre sus ideas.

El interés del creador de imágenes es que el espectador centre su atención en ella, provocando una relación entre el sujeto que genera la imagen y aquel que la percibe. Es pertinente no olvidar la responsabilidad que se tiene al presentar una obra, el invitar a los demás a observar requiere tener la consciencia de la posibilidad de transformar la cultura.

Después de todo, vivimos en sociedades habituadas a sobrevalorar el producto y desde el punto de vista humano no preferimos aludir, a lo sumo, a la actividad de

dibujar. Nos olvidamos del sujeto o del ser humano como fuente y hacedor de cultura, no obstante su indiscutible importancia (Acha, 1999, p. 117).

Entonces, históricamente hablando, traducir la tridimensionalidad a la bidimensionalidad, pasar de la realidad a la representación, produjo símbolos, emblemas, efigies, alegorías y más. En el dibujo la producción de las imágenes al igual que en otros medios de la gráfica, la pintura, el cine, etcétera, ha mostrado innovaciones formales, en algunos casos de carácter expresivo y espontáneo. La creación del dibujo involucra naturaleza y cultura.

Al hablar en este momento de cultura, surge la pregunta del ¿por qué guarda un lugar tan diferenciado —en la divulgación de las artes— el dibujo de la pintura? Parafraseando a Jorge Juanes, estudioso del fenómeno artístico, muchos avances en las artes plásticas provienen de la pintura por ser el medio más *culto*, como lo muestra la constante transformación técnica o las aportaciones de los renacentistas, por ejemplo, o las que Jan van Eyck desarrolló para la técnica del óleo.

No se discutirá aquí si las transformaciones más importantes en las vanguardias vinieron por el lado de la pintura, ni se trata de poner una técnica o disciplina sobre otra: si el dibujo se quedó en un lugar marginal, no se debe explicar esa marginación por el descubrimiento del óleo pues también han existido numerosas innovaciones técnicas en la fabricación de los materiales para dibujar.

Antes de describir una de las razones que pueden ser motivo de esta desvalorización del dibujo frente a otras manifestaciones de las artes, debemos aceptar que el espacio del dibujo en América y específicamente en México como manifestación artística es marginal. Como síntoma tenemos los pocos libros dedicados al tema, que además de limitados, en su mayoría tratan sobre *dibujo técnico*. Las ediciones dedicadas únicamente a los dibujos de la producción de algún artista son de origen europeo, tales como los que contienen los dibujos de Leonardo Da Vinci, de Pablo Picasso, de artistas ingleses y alemanes surgidos en

las vanguardias del siglo XX. En México únicamente se encuentran catálogos que den muestra exclusiva de este tipo de obras.

Existen bienales estatales y nacionales que incluyen al dibujo como disciplina aparte. Recientemente se suman otras convocatorias que lo extraen del conjunto de la gráfica, lo cual abre una puerta para que poco a poco gane presencia, como en los últimos años lo ha hecho la fotografía; sin embargo, el problema está del lado de los creadores, la participación en esta disciplina es poca, y en muchas ocasiones el dibujo se trabaja a la manera de la pintura.

De los programas en las escuelas de arte en nuestro país –por ejemplo, en La Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”- en los últimos años, se redujo a la mitad de su presencia en la carga curricular.

La conservación de los dibujos es una de las razones que lo hace menos presente en la historia. Para su conservación se requería pasarlo al grabado, su resguardo en los Museos, apenas en el siglo XIX, tiene que ver también con esta presencia histórica; sin embargo hoy presenta otra realidad que le permite jugar con su condición de fragilidad y de efímero y documentarse a través de otro medio –como lo hacen otras manifestaciones— o puede hacer uso de técnicas orientales y occidentales que le aportan resistencia en el tiempo. Ante esto, sin duda lo más importante es lo que como recurso expresivo aporta.

El estado de superioridad conferido en el siglo XIX a la razón, provocó que los estudios encontrados sobre el dibujo, exploren en su mayoría su construcción con vistas hacia la práctica, restringidos hacia su función al servicio de profesiones y disciplinas y no como objeto artístico, a la exploración estética.

En las vanguardias del siglo XX, rasgos propios del dibujo ayudaron en la transformación de la pintura: el juego del fondo y la figura, la exploración de la línea y su explotación presente desde el *simbolismo* y en el *art nouveau*, tomados de los dibujos orientales, los contornos marcados presentes en el cubismo, el trazo fuerte explotado en el expresionismo alemán. La línea traza los caminos

para la pintura abstracta como lo mostraron Kandinsky y Paul Klee en sus respectivas obras.

El dibujo también se transformó, dio origen al mundo de la comunicación visual para las masas. El sistema de signos, la *señalética*, genera la *tipografía*. Su presencia hoy tiene en mayor medida rasgos técnicos que responden más a las necesidades del diseño que a la necesidad de expresión artística o a la transformación cultural.

El dibujo está filtrado en infinidad de quehaceres humanos, al igual que la escritura y explica lo que ésta no puede. En el terreno de las artes está presente en maquetas, esquemas, ilustrando textos literarios, en la pintura, evidentemente en el grabado, y hasta se dice que una fotografía es dibujar con luz. Los medios digitales y virtuales permiten fácilmente su construcción geométrica o libre, con cualquier fin. Sin embargo, sigue al servicio de cualquier otra profesión.

Para que el dibujo se haga presente, y se siga transformando dependerá del interés de los profesionales de las artes en tomar el riesgo de su elaboración. El dibujo tiene mayores dificultades que la realización de las pinturas, producto de las características propias de sus materiales.

Cuando se está trazando directamente sobre el soporte las líneas que van construyendo cada capa del dibujo quedan expuestas, aún si se borran queda el rastro del borrador, la incisión o la mancha, el cubrir las búsquedas o los accidentes pueden llevar a una saturación de tonos dando como resultado una imagen completamente distinta a la que se deseaba llegar. En cambio en la pintura, se puede regresar al punto de inicio, los materiales cubren lo que no desea mostrarse, se tiene un mayor control de lo que se quiere lograr. Por otro lado, el dibujo posibilita que cada dibujante se exprese con trazos propios como sería con su caligrafía.

No todos los dibujos considerados artísticos surgen del trazo directo sobre el soporte. En la actualidad so pretexto de las nuevas tecnologías existe una

preferencia a hacer calcas de fotocopias, llamadas “apropiaciones”, “transferencias”, “fotograbado” etc. En los casos donde a esta acción se le suma la construcción de nuevas formas, o el trazo directo, entonces podemos ver aportes de cada sujeto a la imagen. En los casos donde la calca sirve para hacer construcciones que modifican poco las formas y que incluso el dibujante rellena con variantes tonales o cromáticas los contornos como el niño en edad pre-escolar, se pueden ver muy pocas exploraciones del dibujo y mucho menos encontramos aportaciones; la mimesis con la imagen copiada no es el *gran* dibujo.

El estudio de los dibujos nos permite conocer más sobre nuestra propia humanidad, ya que al construir una imagen a partir del dibujo se plasma en primer lugar nuestro punto de vista: esto da cuenta al espectador de cuál es su lugar respecto al objeto representado, muestra una posición, una postura ante el motivo que se transforma en imagen y la manera de proyectarlo, de mostrarlo a los demás. Los trazos, los tonos que conforman la imagen también muestran la carga expresiva que el autor quiere y es capaz de transmitir, permitiendo así conocer el interior de hombres distintos, en el arte se manifiestan las propuestas que dan muestra de lo que nos hace individuos.

Si se habla de la construcción de dibujos que no parten de un objeto presente ante los ojos de quien lo dibuja, las formas que se plasman revelan pensamientos e intereses, y el lenguaje que pretende ser propio en cada uno, sobre todo en las artes y la poesía.

Entonces, al dibujar, por el grado de propiedad que tiene el realizar esta tarea, pone frente a los ojos del público gestos auténticos de su creador y con ellos revela lo que no está evidente a la mirada –más aun cuando no se trate de un dibujo que pretende únicamente la representación fiel de la realidad, anulando la propia experiencia y con ello la propia expresión-; si bien la caligrafía muestra rasgos auténticos de cada individuo se constriñe al ser utilizada para dar lugar a palabras que ya tienen un significado previo, dado. El dibujo para el caso de las artes, juega con la construcción de significados, da lugar a la resignificación.

Serán las necesidades propias de la sociedad y su *comunidad artística* las que llevarán a ocupar diferentes posiciones al dibujo en el futuro próximo. El tema de interés aquí será explorar diferentes problemáticas que con él se relacionan.

II. Algunos campos de acción del aprendizaje del dibujo como expresión artística

En este texto transitaremos entre las diferentes teorías estéticas y artísticas para acercarnos al lugar que la disciplina del dibujo guarda en el presente de nuestro país, y con base en los textos consultados sobre dicho tema proponer algunas consideraciones para que el estudio del dibujo en las artes tenga hoy un sitio preponderante.

En los últimos años se ha venido discutiendo una preocupación en el ámbito académico y social, acerca de los cambios en el desarrollo de habilidades. Para dar respuesta a esta preocupación se plantean estrategias en los programas de estudio y en su mayoría apuntan a privilegiar el uso de las nuevas tecnologías. En ese sentido se puede pensar que estas tecnologías también fomentan el desarrollo de nuevas habilidades, sin embargo, se debe considerar no dejar de lado el desarrollo de las disciplinas que se originaron en el pasado porque éstas ponen a funcionar de otra manera el cuerpo humano.

En el caso de las artes plásticas, sus técnicas tradicionales en todas las áreas requieren de utilizar gran parte del cuerpo de manera consciente, pensando cada moviendo, además con ello se habilita la facultad de percibir de manera más clara el espacio que nos circunda.

Pensar en el dibujo es pensar en posiciones y movimientos corporales, que unidos a la concentración de nuestra vista sobre la obra que se construye nos ayuda comprender cómo se va adquiriendo esta conciencia del entorno. Además la aplicación de todo ello en la realización del dibujo pone a trabajar el área del cerebro que facilita la expresión de una idea, de uno o varios conceptos y el deseo también de crear formas nuevas o resignificar las existentes.

En la actualidad se debe tener presente la importancia de fomentar el conocimiento de técnicas que integren a cada país en los contextos globales, por razones económicas y sociales, al igual que tener en consideración crear las condiciones para continuar con el conocimiento de las técnicas tradicionales. Si se quiere en relación con las nuevas tecnologías, lo que produce fusiones interesantes, o por lo menos, permite difundir, llevar a un mayor número de personas una manifestación artística; un ejemplo de esto son las páginas de los museos donde divulgan sus acervos y actividades.

Las instituciones educativas en su mayoría tratan de cubrir y fomentar la incorporación de nuevas herramientas, pero olvidan en muchas ocasiones otras áreas para el desarrollo humano. En este contexto se ven mermadas las facultades de los estudiantes para comprender la lectura de un texto, para escribir una idea, para esquematizar otras. El dibujo como se ha afirmado en otros momentos, fortalece el desarrollo de la creatividad, del pensamiento original.

La situación actual, que determina en buena medida los proyectos académicos de las instituciones de acuerdo con la idea del progreso, hace que el dibujo desaparezca de los programas de las escuelas de educación artística, en lugar de avanzar en su incorporación en otros niveles y espacios educativos. Aunado a lo anterior, las actividades de preescolar y las actividades de los servicios educativos en los museos del país se limitan a creer que dibujar es rellenar espacios con color dentro de un contorno previamente impreso. Estos sencillos ejemplos permiten poner en la mesa de la discusión el hecho de que el dibujo está ubicado en un lugar marginal con respecto a otras técnicas.

Los estudios teóricos y prácticos de las artes plásticas durante mucho tiempo han abarcado temas muy generales. Las clasificaciones generales dan un trato sin distinción a cada disciplina artística, quedándose todas las particularidades de éstas al margen. Los estudios artísticos contemporáneos que se centren en las pequeñas o grandes diferencias de cada una de las áreas artísticas, permiten

rescatar el valor del ejercicio de cada una de estas y ayudar a su preservación y desarrollo.

Antes de seguir caminando en dirección del dibujo en el terreno artístico, es pertinente aclarar que una de las finalidades de este trabajo es llegar a crear conciencia de que la necesidad de dibujar es un fuerte impulso humano, es un canal de comunicación que el individuo reconoce desde su infancia, pero que es abandonado en la mayoría de los casos debido a la falta de una instrucción cotidiana que les permita a los individuos avanzar en su uso y contar con él como una herramienta similar a la escritura.

Si se tiene presente la capacidad comunicativa del dibujo, se confirma que en diversas ocasiones éste medio es la única manera de dar forma a las ideas que no pueden ser completamente descritas con el uso único de las palabras.

El desprecio que se ha tenido por el dibujo en su dimensión comunicativa quizá se derive del prejuicio de considerarlo como el lenguaje de los iletrados. Es verdad que las imágenes han servido, en el caso de muchas culturas, como estrategia para dar a conocer distintos tipos de relatos, pero se le veía en un nivel inferior a la escritura, específicamente a nuestro sistema alfabético y ese *status* no ha cambiado en mucho. Sin embargo pueden fortalecerse las ventajas de ambos medios, como herramientas comunicativas, ya que no son antagónicos, sino complementarios.

También existe el menosprecio a las actividades de carácter artesanal y viene acompañado de otras divisiones que señalan jerarquías y que ponen en lugares preferenciales sólo algunas de nuestras facultades y manifestaciones sobre otras. Por ejemplo el caso de colocar a la razón sobre los sentimientos.

Pero no se ha tomado en cuenta lo suficiente que el dibujo puede oscilar entre hacer tangible el análisis racional, o ser capaz de reproducir los monstruos de la razón, esa parte ingobernable de nosotros mismos que reinterpreta al mundo incesantemente, que a cada paso rinde culto al caos y hace trizas el débil orden

establecido por otras razones igualmente vacilantes. (Rodríguez Prampolini, 1988, p. 16).

Dichas distinciones han señalado el rumbo de los programas de estudio y de las teorías realizadas en lo que respecta al arte. Se puede considerar que en la historia de nuestro país aún quedan espacios por analizar que respondan a nuestro gran legado *cultural estético* y a la falta de tradición científica que existe y que incluye a toda Latinoamérica. Dentro de este legado queda la tarea definir y diferenciar los sentimientos estéticos, porque “la cultura occidental tendió siempre a intelectualizar los sentimientos estéticos, con menosprecio de la sentimentalidad o de los sentimientos afectivos.” (Acha, 1999, p.88).

La estética en la actualidad, al igual que otros espacios, es una disciplina con un amplio campo de conocimiento, que requiere de las divisiones que sean necesarias para analizarla con respecto a distintas ideas, y a los planteamientos que se pueden dar en relación con otras áreas. “La conexión entre arte y estética es una contingencia histórica y no forma parte de la esencia del propio arte.” (Danto, 1999, p.47). Es esta una de las preocupaciones del presente que requiere de estudios que la expliquen lo mejor posible, ya que en la actualidad la estética forma parte de la idea del arte.

Las artes que integran el ejercicio práctico y el conocimiento profundo de las técnicas que le han sido propias, así como el arte siempre móvil, autocrítico y que en su avance hacia su integración con la vida, provoca el surgimiento de un mayor número de situaciones de análisis, permiten así, una amplia gama de líneas para estudiar.

El tiempo presente que se vive está plagado de imágenes, pero para acercarnos a la comprensión de estas es necesario en primer lugar plantear el cómo se relacionan con nosotros, de qué manera las percibimos, en este sentido el dibujo es un elemento importante para ayudar en la comprensión del cómo se da la percepción, ya que ésta es inherente a la actividad de dibujar. Varios autores han tratado el tema, que Juan Acha cita para su *Teoría del dibujo*:

Durante su formación, el hombre debió aprender a ver y para ello creó patrones o configuraciones, esquemas o *Gestalsen* que representasen la realidad visible. Los ojos no perciben pasivamente los reflejos o las huellas de la realidad visible. Ellos no ven. Es el hombre quien los utiliza para ver de acuerdo con sus intereses y patrones culturales (W. N. Wartovsky). Otros estudiosos aseveran que “la percepción no media, sino viene mediada” (F. Pérez Carreño) o bien afirman que son convenciones (E.H. Gombrich, Nelson Goodman y Umberto Eco) (Acha, 1999, pp. 94-95).

Cuando nuestra capacidad de percepción está frente a una nueva realidad, se vuelve necesario, para su conocimiento y comprensión, jugar con las similitudes ya conocidas, hasta construirle un patrón o *gestalt*. Así funciona la percepción según la teoría *gestalt*, entonces al crear una imagen se tienen múltiples opciones, presentarla con un gran número de información, hacer pues, una imagen muy detallada; o hacer imágenes con los mínimos elementos, aunque partiendo de realidades conocidas; o crear formas nuevas, que de cualquier manera el espectador asociará con las imágenes contenidas en su memoria; dando lugar a que sucedan “imágenes con innovaciones formales, que son expresivas y espontáneas en cualquier persona o bien son las radicales que buscan los artistas” (Acha, 1999, p.123).

El dibujo además de ser vehículo para la construcción de imágenes, es una línea que es necesario estudiar para poder contar con un panorama más completo de lo que es nuestro patrimonio artístico. Por ello hacen falta estudios que hablen sobre las obras que han producido dibujos como resultado final, y que las distinguan de aquellas que han utilizado en su proceso el dibujo aunque el producto final sea una pintura, un grabado o una escultura.

Necesario también es conocer y documentar cómo se enseña la técnica, cómo se enlazan las cuestiones formales con sus funciones artísticas y comunicativas. En cuanto a la facultad de comunicar a través del dibujo, su capacidad como lenguaje debe distinguirse del dibujo artístico. El dibujo como arte, no puede ser

únicamente concebido como un sistema de comunicación que funcione de manera similar al sistema utilizado por los medios masivos, con códigos muy concretos que esperan una determinada respuesta.

Todo lenguaje práctico o sistema lingüístico utiliza lo sensible para ofrecer lo inteligible (...) En toda obra de arte podemos leer tanto lo inteligible (o lingüístico) de las imágenes gráficas, si ella las tuviera, como también lo sensitivo de las formas y colores de éstas (...) *Y esto de poner atención en lo que se quiere decir y no en lo que se dice, constituye la principal regla del juego del arte.* (Acha, 1999, p. 94).

La obra de arte es un tipo de comunicación más compleja, responde a un sistema distinto, “el verdadero dibujante no quiere enseñarnos cómo es la realidad, sino más bien cómo podría haber sido.”(Rodríguez Prampolini, 1988, p. 16). Se espera que el espectador de la obra de arte tenga la capacidad para percibir la generosidad de la obra, su *polifuncionalidad*, (Acha, 1999, p. 149) que permite varias lecturas y valoraciones.

El receptor debe poner en ese momento sus cinco sentidos, su conocimiento y su intuición para que surja un momento de transformación, y que se dé el encuentro estético, del que se pueden realizar múltiples interpretaciones; aquí la precaución necesaria sería que si dichas interpretaciones van a influir en las lecturas posteriores de la obra, quizá sea necesario tener presente que nuestra individualidad flaquearía si las aceptamos todas como guías de nuestra percepción.

Aunque “la devaluación de los valores supremos tiene un límite, y el porvenir queda abierto”, (Lipovestky, 2006, p.10) se cuentan con elementos que permiten distinguir y valorar entre unas interpretaciones y otras; en primer lugar, la calidad presente en el objeto o manifestación artística, de acuerdo a su aporte o conocimiento de la técnica -ya sea ésta tradicional o no-; la propuesta creativa, como forma y como idea; su capacidad de romper la cotidianidad —proponer una nueva reflexión sobre algún problema central, o proponer una realidad distinta de

la que fue extraída—; y por último su capacidad para encontrarse con los demás, es decir, su capacidad de sugerir un juego y fungir como puente.

Las representaciones, proyecciones y resignificaciones hacen interesante la idea de que el dibujo esté presente en las exhibiciones de las artes visuales. ¿Qué permite ver el *dibujo artístico*? Entre otras cosas: las improntas que deja su autor sobre el soporte, son huellas claras de un momento en la vida y se enriquecen cuando el espectador elabora su interpretación en estrecha relación con sus propias experiencias.

Lo que se está señalando aquí a través de distintos comentarios es una de las características más importantes del arte, por ende del dibujo que se propone como artístico, éste que además tiene gracias a los elementos que les son propios —la línea, las variantes tonales, sus características expresivas y caligráficas— amplias posibilidades de juego en el momento de la construcción de las imágenes:

Al transitar por otros caminos, la ideografía se tornó dibujo estetizado, con la paradójica finalidad de alimentar la sensibilidad humana con mensajes polisémicos y alejados de la rigidez sistémica de la escritura alfabética o del lenguaje. Mientras el texto literario aumentó la polisemia del idioma, el dibujo comenzó a estetizarse para terminar siendo un conjunto de imágenes que vale por lo que quiere decir y no por lo que dice. Sus imágenes, igual que las palabras en la literatura, son translingüísticas. A la obra le son circunstanciales sus connotaciones posibles y nunca sus denotaciones. (Acha, 1999, pp.138-139 y 150).

Si se logra comprender que la actividad de dibujar tiene repercusiones positivas en el desarrollo humano se dará lugar a que de manera más fácil deberá comprenderse que el dibujo debe estar presente en la práctica del creador de imágenes. La habilidad de dibujar en aquel ser humano que requiera de creatividad o de un pensamiento original, fortalecerá las áreas de desarrollo cerebral que despliegan la imaginación, los dibujos son el inicio de la realización de sueños, de proyectos. “Así como se dice que la imaginación es la razón que traspone el presente para aprehender el futuro, así el dibujo es la extensión de la

mano del hombre hacia lo que ha de crear en lo porvenir (Rodríguez Prampolini, 1988, p.17).

La creatividad es el elemento común y presente en el desarrollo de las manifestaciones artísticas contemporáneas, es más que común, un elemento necesario para que dichas manifestaciones sigan ocurriendo. A pesar de las diferencias existentes en los usos de los términos dentro de la historia y la crítica del arte, de la inclusión de los avances tecnológicos y los diferentes objetivos que se persigan en el quehacer artístico; la idea de que éste vive de la creatividad, se crítica, se renueva, se reconstruye a partir del pensamiento original, de esta voluntad creativa; es una idea que por ninguna teoría ha sido negada.

Al posibilitar y estar conscientes de las actividades que permiten fomentar el desarrollo de pensamientos originales, se está dando un espacio también a la generación de puntos de vista distintos, que son renovadores para el ejercicio de las artes, para la crítica de las mismas.

Así entonces, nos podemos dar cuenta de que no se trata solamente de invitar al dibujante a ser creativo, también es hacerle ver que ejercitando en la realización de cada dibujo la capacidad de síntesis, el trazo libre, expresivo, alejado de la preocupación mimética, pone en juego sus facultades creativas, su capacidad de reflexionar sobre la realidad y sobre todo su capacidad de proyectar, de proponer, de lograr esa resignificación.

El dibujante logrará, según avance en su práctica, contar con más y mejores herramientas, que parten de la fisiología de su propio cuerpo, para generar obras que se distingan por su creatividad y quizá algún día se logre la tarea poco sencilla de crear su propia *iconografía*.

La *iconografía* se puede entender cuando los *signos* creados por el dibujante son asimilados por el público, éste los relaciona y se genera un nuevo sistema; para llamar a un conjunto de imágenes *iconografía* se requiere de la participación del espectador.

El dibujo permite que el espectador o el estudioso de las artes, se acerque además, lo más posible, a las intenciones de quien lo lleva a cabo; es en los trazos del dibujo donde se localizan los gestos más auténticos —existentes dentro de la propia imagen— del sujeto que lo realiza.

Cuando se está ante una obra o manifestación artística, lo que se toma como elemento más importante para hacer alguna interpretación es dicho objeto o manifestación. Sin embargo, el deseo de ver en las obras las intenciones del que las crea es para encontrar señales claras que permitan vislumbrar un panorama general de hacia dónde han apuntado los intereses de los artistas plásticos en los últimos años y qué aportes se han hecho al fenómeno artístico; todo esto tiene implicaciones tanto críticas como académicas.

Para el uso de todos estos ámbitos, el de la crítica, el de la investigación, el de la práctica docente y por supuesto el del ejercicio creativo, sirve tener presente la clasificación de las dimensiones del dibujo como expresión artística, que expone Juan Acha en *Teoría del dibujo*. Dimensiones: Miméticas, ornamentales o caligráficas, expresivas, emblemáticas y heurísticas (Acha, 1999, p. 134). Estas dimensiones, nos hablan del dibujo desde el momento de su producción, hasta su exhibición, publicación o distribución, de la función social que ejerce y de su carga artística.

Se debe recordar que la creación de un dibujo, responde a distintas necesidades, “el dibujo que llamamos artístico tiene su origen en una reflexión sobre el objeto. Ni es producto de la habilidad o el método, ni está tampoco de alguna manera preexistente en la realidad misma, es una interpretación, es el razonamiento de la forma.” (Rodríguez Prampolini, p.16). Esta reflexión que da lugar al dibujo, puede partir en ocasiones, de la imaginación del que lo elabora. Esta imaginación, esta idea que en parte es fantasía, es esencial para que la obra de arte surja.

El dibujo como objeto presente y expuesto, despierta, —a su vez— la fantasía en el espectador, en mayor medida en el caso de las imágenes elaboradas con *menos información y más insinuación* (Acha, 1999, p.125). El dibujo emplea

principalmente el trazo, la línea, y es con este mínimo de elementos con los que puede proponer, puede *insinuar*.

Aquí la siguiente consideración, cuando se habla de función en relación con el arte, se llega a entender esta idea como si se tratase de utilizar el objeto o manifestación artística como un objeto *utilitario*, el arte que también puede ser el objeto utilitario, pero *transfigurado*, es decir, no responderá a la función comercial o industrial que le fue otorgada de inicio, sino que generará una resignificación, esto es, la posibilidad de dotar a un momento, a un espacio, -en la vida del hombre-, de significado o de sentido.

El quehacer artístico puede otorgar posibilidades distintas a través del desarrollo de la sensibilidad, propuestas que estimulen e inviten a que el espectador “prefiera las actividades correctivo-renovadoras, en lugar de las vegetativas limitadas a buscar halagos o confirmaciones” (Acha, 1999, pp. 89-90).

La generación de experiencias distintas a las cotidianas. El ejercicio del conocimiento y práctica del dibujo como expresión artística se ofrece como un espacio vigente en el complejo terreno del arte contemporáneo.

III. Puntos de encuentro entre la escritura, dibujo y educación

...y que en tiempos de Demóstenes llamaban antigrafía, que quiere decir dibujar o escribir, y era verbo común a ambas ciencias...

José Saramago

En esta parte del texto se analizarán algunas de las divergencias y confluencias entre el dibujo y la gramática. Desde el inicio se mencionan ideas que plantean como complementarios el ejercicio de la escritura y la práctica del dibujo. Con apoyo de la comparación entre poesía e imagen se trata de explicar, además, el proceso en la creación artística.

Las ideas que aquí se expresan no tienen la finalidad de crear un manual para la creación, sino de señalar los alcances que el dibujo para la construcción de imágenes en el arte contemporáneo puede tener.

No sabré más en ese día de lo que hoy sé (que ambos retratos son inútiles), pero podré decidir si ha valido la pena dejarme tentar por una forma de expresión que no es la mía, aunque esa misma tentación signifique, en definitiva, que tampoco era mía la forma de expresión que he venido usando tan aplicadamente como si siguiese las reglas fijas de cualquier manual. No quiero pensar, por ahora, en lo que voy a hacer si hasta esta escritura me falla, si, en adelante, las telas blancas y las hojas blancas fuesen para mí un mundo que gira a millones de años luz y donde no podré trazar el menor signo. Si, en suma, fuese un acto carente de honestidad el simple gesto de coger un pincel o una pluma... (Acha, 1999, p.9).

En este momento quizá el lector se está preguntando a dónde se quiere llegar con la inclusión de esta cita, –que es producto de la literatura y no de las ciencias (Saramago, 2007, p.73) pues bien, en ella se encuentran: el signo, el problema que conlleva la *voluntad de estilo* cuando se está dando lugar a una propuesta artística, la idea de estar encerrados entre aquello que no alcanzan a decir las palabras, además de la lejanía en la que en ocasiones se quedan las imágenes que se elaboran en relación de aquello que se desea expresar.

En común, aunque no siempre en conjunto, las imágenes y la escritura van conformando códigos, son pues, un lenguaje, y es en la búsqueda de la expresión a través del arte y la poesía donde se explora con mayor capacidad la facultad del lenguaje para señalar lo que no es capaz de enunciar, lo que se escapa de la realidad. “Ciertas realidades no se pueden enunciar pero, cito de memoria, “son aquello que se muestra en el lenguaje sin que el lenguaje lo enuncie”. (Paz, 2001, pp.26-27). Tal vez ahora cabe la pregunta ¿Acaso no está presente esta capacidad en todas las artes? Así es, pero se elige para nuestros fines la escritura en relación con el dibujo, porque tienen en común los rasgos caligráficos.

La caligrafía es un ejemplo claro de la capacidad individual para elaborar “nuevos códigos”, resignificaciones, “iconografía propia”, a partir de un sistema ya existente y que en la comunicación cotidiana está viva y por ello sufre transformaciones. “La lengua es de todos y de nadie. ¿Y las normas que la rigen? Sí, nuestra lengua, como todas, posee un conjunto de reglas pero esas reglas son flexibles y están sujetas a los usos y a las costumbres.”(Paz, 2001, p. 94). El lenguaje hablado presenta mayor cantidad de variantes que el lenguaje escrito ya que lo modifica de manera más inmediata el contexto, las circunstancias particulares.

Esta transformación o transfiguración es más lenta que la que puede ocurrir en el terreno artístico. Paz dice cuando se refiere a los signos y a la negación de los signos por parte del *artista*: “Artista de las repeticiones, gran maestro de las desfiguraciones, artista de las demoliciones. Los árboles repiten a los árboles, las arenas a las arenas, la jungla de letras es repetición, el arrenal es repetición, la plétora es vacío, el vacío es plétora, repito las repeticiones, perdido en la maleza de signos.”(Paz, 2001, p.39).

La caligrafía es una posibilidad dentro de la escritura para que las palabras sean distintas a las habituales, y conforme esta caligrafía se separa de la palabra se vuelve dibujo, se distancia entonces aun más de su significado inicial como palabra y, mediante el juego de la interpretación de la realidad o del pensamiento, propone una nueva imagen.

Tanto la caligrafía como el dibujo tienen como elemento principal la línea, si bien en la escritura, obedece de inicio a la repetición de un signo, el trazar un significado ya existente, el hecho de escribir con libertad en el trazo caligráfico genera variantes entre escritor y escritor. Al dibujar, cuando se parte de un modelo real, se van trazando líneas que están determinadas por la percepción de quien las dibuja, y a esta percepción particular se suma la expresión que también en cada uno es distinta.

Llevar a cabo una imagen, en este caso un dibujo *artístico*, denota el interés por encontrar una expresión propia, por explorar los gestos (trazos) personales. A

partir de los conceptos que se originan, de las inquietudes distintas en cada uno y a través de las formas que se elaboran, el creador aspira a encontrar la *voz del poeta* que se ha mencionado en otros apartados de este trabajo.

El poeta no es el que nombra las cosas, sino el que disuelve los nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que las llamamos no son suyos. La crítica del paraíso se llama lenguaje: abolición de los nombres propios; la crítica del lenguaje se llama poesía: los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación. En primer caso, el mundo se vuelve lenguaje; en el segundo, el lenguaje se convierte en mundo. Gracias al poeta el mundo se queda sin nombres (Paz, 2001, pp. 98-99).

Así en estas líneas escritas por Octavio Paz se explica como en la poesía, como en el arte en general, cada cosa es distinta. Las generalidades no bastan para las descripciones, o las representaciones, ellas quedan distantes de lo que cada momento, primero en nuestra percepción de ese instante puede establecerse como único y distinto, luego con la conjunción de los pensamientos y la expresión que parte también de instantes y que son vertidos sobre el soporte. Lo anterior aunado a los gestos, al ejercicio del cuerpo, al trazo sobre el papel (por mencionar sólo un tipo de soporte).

La escritura y el dibujo son lenguajes complementarios, indispensables para mostrar y acaso detener esa fracción huidiza del tiempo: del instante presente. Para ambas tareas, el momento, el problema, la inquietud que se quiere contener en el texto o el dibujo son inabarcables “pero estos árboles, estos que señalo y que están más allá, siempre más allá, de mis signos y de mis palabras, intocables inalcanzables impenetrables, son lo que son y ningún nombre, ninguna combinación de signos los dice. Y son irrepetibles: nunca volverán a ser lo que ahora mismo son”. (Paz, 2001, p. 100).

Por ello la escritura poética y el dibujo artístico buscan resolver esa estrechez del símbolo, crear nuevos y dejar abierta la posibilidad de que la lectura o la interpretación vayan más allá de una significación única. “Digo cosas que todos

dicen, pero esta alfombra pisada y repisada que es la cultura, que es la ideología, que es también eso a lo que llamamos civilización, se compone de mil y un pequeños fragmentos, que son herencias, voces, supersticiones que fueron y así permanecerán, convicciones que ese nombre se dan y les basta.” (Saramago, 2007, p.111). *La abolición de la escritura* (Paz, 2001, p.117) o la creación de una *iconografía*, tratan de romper con estas convicciones y convenciones de los nombres ya dados.

Los dibujos, como expresión artística, son ejercicios que pretenden la cercanía con cada cosa y más aún con el cómo podemos pensarlas. Traducen desde las apariencias de las cosas, hasta su interior. Las cosas y los pensamientos se fragmentan, analizan, se desarman, y se vuelven a armar. Se propone un encuentro, la imagen, el dibujo otorga una visibilidad a los pensamientos, a las cosas.

¿Qué distinciones existen entre las imágenes y los textos? Es necesario explicarlas para colaborar en la comprensión de esas prácticas. Octavio Paz propone la trayectoria como una diferencia entre ambas manifestaciones, dice:

En los cuadros las cosas están, no pasan. Hablar, escribir, contar y pensar, es transcurrir, ir de un lado a otro: pasar. Un cuadro tiene límites espaciales pero no tiene principio ni fin; un texto es una sucesión que comienza en un punto y acaba en otro. Escribir y hablar es trazar un camino: inventar, recordar, imaginar una trayectoria, ir hacia...La pintura nos ofrece una visión, la literatura nos invita a buscarla y así traza un camino imaginario hacia ella. La pintura construye presencias, la literatura emite sentidos y después corre tras de ellos. (Paz, 2001, pp.111-112).

Se señalarán en este momento algunas distinciones para abordar las descripciones anteriores que se antojan discutibles. Primero, para las cualidades que aparecen en la cita enunciadas por Paz sirve para el caso del dibujo lo que él refiere a la pintura. Segundo, en definitiva la literatura escrita u oral traza un tiempo que transcurre de manera secuencial. Aunque dicha secuencia también

puede ir hacia atrás o invitar a que el lector se mueva en distintos espacios en un tiempo paralelo. El cuadro, resultado de pintar o dibujar, efectivamente no tiene principio ni fin –excepto en su elaboración-, pero sí tiene trayectorias, no una (Cfr., Klee, p.33, y Kandinsky, pp.90 y 122). Si la imagen es producto de la ilustración de un texto, si está determinado por la narrativa, las trayectorias que traza son menores a las que puede contener un cuadro que no esté ceñido a algún texto.

Incluso en un cuadro negro, (como el realizado por Kazimir Malévich en 1915) se generan trayectorias. El espacio que se presenta ante el espectador es recorrido y puede serlo en varias direcciones, e impulsa trayectorias distintas en la imaginación de quien lo observa. Al estar elaborando un dibujo también se trazan trayectorias, cierto es que se están construyendo presencias y que no se va persiguiendo una secuencia, pero en ese campo plano que es el soporte, se recuerda, se olvida, se imagina y se transita. Cabe la pena señalar que dichas trayectorias probablemente serán más evidentes en un dibujo realizado en soportes virtuales.

¿Qué otra distinción se puede encontrar entre el dibujo y el escrito? El texto tiene cuenta con la posibilidad de la argumentación, la capacidad de persuasión, y se ve envuelto en la tentación de ser una propuesta con tintes de imposición. La imagen influye en nuestra percepción, también tiene la capacidad de ser persuasiva, pero no incluye las argumentaciones, se vale de su potencialidad para generar reflexiones a partir de la manera en que se involucran imagen y sujetos. Es decir, otra diferencia es que el texto contiene la argumentación y el dibujo no.

La argumentación nos lleva a la necesidad de comentar la interpretación que se hace de las obras, y que en líneas anteriores se menciona la posibilidad de que sean múltiples las lecturas que se pueden realizar sobre una obra. Dicha interpretación tiene un momento en el que llega a su puesta en común, se comenta, se escribe, e incluso se publica.

En la actualidad se puede participar de esta práctica reconociendo en el otro a “un individuo capaz de ser convencido; imponer es tratar al otro como un individuo

capaz de ser subyugado. Esta distinción sugiere que una interpretación se justificaría sólo si se pudiera justificar sin ser impuesta, es decir, sólo si se pudiera justificar en condiciones que incluyesen la suspensión de las relaciones asimétricas de poder.” (Thompson, p.465). El conocer otras lecturas de una obra y confrontarlas, permite distinguir los rasgos objetivos que contiene la misma, también distinguir la subjetividad existente en cada una de las apreciaciones. Una obra más rica en sugerencias, invitará al espectador-lector a efectuar ejercicios más complejos para la *decodificación* de la obra que se le presenta.

Si volvemos nuestro pensamiento al proceso de dibujar, y recordamos que para esto se utiliza el cuerpo, la vista y las extremidades superiores que son las que principalmente participan en el desarrollo del dibujo, además, si el dibujo que se realiza es de gran formato entonces todo el cuerpo tiene que hacer extensiones y contracciones. La fuerza o sutileza del trazo que se quiera dejar determinarán el esfuerzo corporal que se realiza.

Paz hace una analogía entre el cuerpo y el lenguaje, escribe: “La reconciliación con el cuerpo culmina en la anulación del cuerpo (el sentido)”. Se determina también la necesidad de cambiar el sentido dado, el nombre, el signo, el cuerpo. “Todo cuerpo es un lenguaje que, en el momento de su plenitud, se desvanece; todo lenguaje, al alcanzar el estado de incandescencia, se revela como un cuerpo ininteligible. La palabra es una desencarnación del mundo en busca de su sentido.” Es decir, la palabra, pretende detenerse, establecerse. “Y una encarnación: abolición del sentido, regreso al cuerpo. La poesía es corporal: reverso de los nombres” (Paz, 2001, p.126).

De la misma manera se sostiene la idea del *dibujo artístico* como una práctica que es corporal no sólo en el sentido metafórico de regresar a la carne, al reverso de los nombres, sino que en su proceso establece una relación entre cuerpos –el del dibujante, el del material o medio que se utiliza- la percepción que en ese momento se da del entorno que circunda. También las condiciones del espacio

donde se realiza el proceso de dibujar se ponen de manifiesto en el resultado del dibujo. Los instantes se van conteniendo y van armando las imágenes.

Existe también la cualidad de la transparencia en el dibujo, como concepto se toma del mismo *Mono Gramático*, la siguiente definición que une con “analogía: transparencia universal: en esto ver aquello.” (Paz, 2001, p.138).

Los dibujos de Saturnino Herrán son un ejemplo claro para abordar la transparencia, contienen los elementos estilísticos que vienen del *simbolismo* y si se deja de lado la corriente artística que influye en el trabajo de Saturnino, para centrar la atención en la realización de los dibujos, principalmente las obras en color, en los que utilizaba la acuarela y después colocaba líneas con los lápices de color, para finalmente acentuar los contornos con un lápiz negro. Al observar los dibujos se puede ver cada capa del proceso y cómo dan forma a los elementos contenidos en la imagen, es evidente ante la mirada del espectador la transparencia en las acciones realizadas al dibujar y que están presentes en la obra.

Esta transparencia existe no sólo en los dibujos de Herrán y no es cualidad única de los que se realicen en color. En los que así estén constituidos, se pueden ver las distintas capas de materiales, los trazos que se suman, las líneas que se encuentran o incorporan, se pueden confundir —si es la intención del dibujante— los fondos con las figuras. En la pintura esta transparencia se logra teniendo cuidado de ir sumando veladuras, es decir, la transparencia no se logra si se coloca el material en un estado sólido y/o saturado. Las capas de pintura colocadas debajo influirán en las superiores, pero no serán visibles de manera inmediata.

Dicha transparencia que también puede entenderse como un estado traslúcido se encuentra en la poesía, “concibe al texto como una serie de estratos traslúcidos en cuyo interior las distintas partes —las distintas corrientes verbales y semánticas—, al entrelazarse o desenlazarse, reflejarse o anularse, producen momentáneas configuraciones” (Paz, 2001, p.136). Así las figuras, formas, representaciones,

interpretaciones, que se realizan para las imágenes, en este caso producto del dibujo artístico, son *precipitaciones de presencias* (Paz, 2001, p.136) y participan de las configuraciones que dan vida a los imaginarios culturales.

“El mundo juega en ellos al mundo, que es el juego de las semejanzas engendradas por las diferencias y el de las semejanzas contradictorias” (Paz, 2001, p. 137). Para dar lugar a la creación artística y a los intentos por explicarla, nos vamos a encontrar reiteradamente con la palabra juego, y en su práctica, el principal juego es la contradicción. Inmersos en las preguntas ¿Para qué realizar imágenes? ¿Por qué dibujarlas, pintarlas, grabarlas, proyectarlas? ¿Se está creando el reflejo, la interpretación, un laberinto, un sistema? ¿Este juego debe estar abierto o cerrado? ¿Son rupturas, rupturas de qué si solo quedan fragmentos? Éstas entre muchas otras interrogantes. El principal juego de la contradicción presente en el texto y en la imagen que no dicen solo lo que dicen, que integran otro(s) textos.

Otras veces he copiado textos como éste desde que empecé a escribir, y por diferentes razones, para apoyar un dicho mío, para oponerlo a él o porque no sería capaz de decirlo mejor. Ahora lo he hecho para adiestrar la mano, como si estuviera copiando un cuadro. (...) Además, y de este modo intento comprender el arte de romper el velo que son las palabras y de suponer las luces que las palabras son. Habiendo copiado, me atrevo a afirmar que todo cuanto ha quedado escrito es mentira. (Saramago, 2007, pp. 98-99).

Quizá no nos bastará con tener en cuenta las similitudes entre ambas expresiones sino saber que sus alcances son distintos. El pensamiento se lleva a cabo para elaborar la estructura de cada uno, así como la sensibilidad se desarrolla en el proceso de cada obra y los resultados que también estimulan las reflexiones a través de distintos canales. “Basta con que un solo hombre se dé cuenta de que piensa para que todo cambie: lo que distingue al pensamiento de toda operación es su capacidad de saberse pensamiento. Apenas escrita esta frase, advierto en ella cierta inconsistencia; mi idea presupone algo que no he probado y que no es

fácil probar: un yo, una conciencia” (Paz, 2006, p.548). La conciencia presente cuando se escribe una palabra, cuando se traza una línea da lugar a un juego más complejo en el terreno creativo, como en la cita que aquí se incluye además de la idea principal, la duda que provoca esa conciencia, y a la vez esa posibilidad que da saber que proponemos imágenes y textos que derivarán en nuevas preguntas.

En el presente tenemos, como ejemplo de encuentro entre dibujo y escritura, la escritura oriental. En occidente la tipografía desplazó el uso de la caligrafía, quedando su campo de exploración en el terreno de lo artístico. De oriente, aunque estemos plagados de productos chinos, y hemos recibido sus influencias culturales a lo largo de nuestra historia, aun con ello su sistema de escritura y de pensamiento nos es distante, ajeno en la mayoría de los casos. Así que el tiempo y el espacio que aquí se le dedica, serán solamente suficientes para señalarla como un camino sugerente como exploración del cuerpo y del pensamiento.

La caligrafía en oriente tiene un lenguaje que avanzó hacia estructuras más simples, lo que da como resultado signos y significados, más concretos, más cerrados. Por ello se sostiene que es en la experimentación individual donde aparecen los rasgos distintivos entre dibujante y dibujante.

En el arte se tiene como el ejemplo más conocido, los juegos caligráficos, los poemas (“caligramas”) realizadas por Guillaume Apollinaire entre 1913 y 1916. En ellos separa la palabra de su significado como lenguaje escrito, pero no separa la imagen de la figura. Ya que la palabra se presenta como una expresión visual o incluso auditiva.

En México se pueden mencionar los *madrigales ideográficos* de José Juan Tablada, publicados en 1920. Estas imágenes cuyos elementos visuales principales son caligráficos, siguen el proceso del *collage* para llegar al ideograma o al caligrama, aquí el trazo de las líneas, es decir, el proceso de hacer caligrafía no existe, el dibujar tampoco. La capacidad de encontrar variantes mientras se traza no fue del interés de estos autores.

La caligrafía, por su cercanía al dibujo o al dibujo caligráfico muestra cómo, a partir de estos ejercicios, se llega a distintos modos de pensamiento. No deseo que se pierda el sentido de la propuesta, que considera como una práctica que valdría la pena experimentar, el incluir de manera más cotidiana el dibujo en nuestra formación, considerando su relación con nuestro propio sistema de escritura.

¿Acaso no existe o ha existido el dibujo en nuestra formación, es decir, no ha estado incluido en nuestro sistema educativo? Para dar respuesta a esta interrogante, se tomará en cuenta, un conjunto de investigaciones sobre la enseñanza artística en México, realizadas a través del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y que recientemente se publicaron. Además, ahora mismo continúan en algunos (pocos) puntos del interior del país, entre ellos Aguascalientes. En esta compilación de trabajos se habla de la enseñanza artística desde las primeras escuelas de artes y oficios hasta la Escuela Nacional de Bellas Artes. La enseñanza del dibujo aparece en los programas como base fundamental para el aprendizaje de las artes. (*Vid.*, de los Reyes, 2010, pp.7-34).

¿De qué manera se impartía la materia? Ésta dependía de los intereses de quien(es) dirigían los proyectos educativos, en las más de las ocasiones con vistas a que se formara a los alumnos en base a la antigua idea del progreso y que existe aún en las prácticas administrativas. “Ahora el progreso representa la amenaza de un cambio implacable e inexorable que, lejos de augurar paz y descanso, presagia una crisis y una tensión continuas que imposibilitarán el menor momento de respiro”, (Bauman, 2008, p. 21). De ahí que los modelos educativos que persiguen el viejo concepto del progreso, son definitivamente inadecuados, necesario es moldearlos al contexto actual.

Gracias a las investigaciones que aquí se refieren, se puede confirmar la presencia del dibujo en las academias de arte en la Ciudad de México, y los hallazgos recientes confirman la presencia de dichos talleres en academias de otros estados, pero se deberán resolver interrogantes tales como ¿La aceptación que tenían entre la población? ¿Qué características tenían sus alumnos y qué

práctica hacían de su aprendizaje? ¿Ha existido o no, la continuidad de su enseñanza?

Parte de las respuestas las encontramos en apuntes como el siguiente:

Sin duda una gran parte del alumnado se matriculaba para aprender a dibujar y aplicar esa capacitación en oficios diversos que podrían proporcionarles medios para ganarse la vida. (...) Sin embargo, la libertad artística y el intuicionismo prevalecieron sobre la excelencia de la factura y el dominio de los oficios, objetivos que no se cuidaron con mayor precisión en el afán de los planes de estudio por emanciparse de la rigidez académica, en un mundo cambiante de industrialización y competitividad que formulaba nuevos campos en las artes y el diseño. En este sentido, la imagen de las escuelas que se había forjado la opinión pública, así como el conflicto de intereses y discordias en el medio artístico, redundarían en un factor negativo para esos jóvenes, paradoja que seguramente obstaculizó a la larga la posibilidad de mejorar sus vidas y conseguir el éxito a través de una educación artística integral y productiva (Gaitán, 2010, p.250).

La cita sigue en el mismo sentido, aplaudiendo la visión nacionalista de Diego Rivera, aún malentendida como un gesto de espontaneidad que no se nutre del mestizaje. (Cfr., Gaitán, 2010, p.250).

Desde la perspectiva actual, el ángulo con el que se ve la educación artística, es que ha sido, “en muchos casos, una práctica normativizadora o standarizadora. Desarrollada desde modelos poco propicios para la experimentación, con cánones preestablecidos, certezas en torno a qué hacer y cómo hacerlo, resultados a obtener, etc... no se puede garantizar que ha sido una práctica singularizadora” (Gil Marin). La realidad nos presenta no solo incertidumbre sino también desafíos. Ampliar el universo estético requiere no confundir educación integral con productiva y tener reservas al plantear objetivos educativos con palabras como éxito, sobre todo, si se entiende así, como único modelo.

Acerca de la última interrogante planteada en párrafos anteriores, lo que se puede vislumbrar en este momento es que la enseñanza artística en el país ha tenido visiones que se enfrentan o se encuentran entre la profesionalizante y la social (*Vid.*, González Esparza, 2011). Se considera que desde una visión más amplia se reconozca como necesarias ambas ideas con sus respectivos matices. Los académicos, podrán hacer análisis y prácticas que revitalicen y amplíen el panorama del arte y si se tiene una visión social que vaya tras la idea de compartir las experiencias artísticas de manera que se formen individuos que identifiquen y provoquen dichas experiencias como cotidianas, no sólo como pertenecientes a campos delimitados de acción.

Los espacios determinados para la enseñanza artística y los destinados para esta asignatura dentro de las escuelas de educación primaria, durante el periodo de 1960 a 1990 eran entendidos de manera muy distinta, unos y otros. Dentro de las aulas de primaria el concepto de educación artística estaba conformado básicamente por actividades para la conservación del folklor o para la reproducción de la música y los bailes difundidos a través de la radio y la televisión. Si se compara con lo que en algunas escuelas de la entidad se puede recibir como parte de la enseñanza artística a través de PROARTE [1]. Aún con el tiempo restringido —que en el mejor de los casos llega a dos horas por semana— esta tiene contenidos mucho más amplios, con actividades que invitan a la participación y a la autonomía.

Dentro de nuestra historia, han existido momentos con mayor impulso para dicha enseñanza, como el proyecto vasconcelista, que sobresalió por su integración y alcance. “Para Vasconcelos la *emoción estética* era el medio idóneo para adquirir y transmitir conocimiento”, pero en la práctica se han realizado acciones que muestran la falta de continuidad en los proyectos educativos. (*Vid.*, González Esparza, 2011, p.21). En las aulas no podemos asegurar que existan las intenciones, las condiciones o el conocimiento necesario para desarrollar la enseñanza del arte y del dibujo.

Las restricciones que ahora podemos medir en cuanto al tiempo que se dedica a dicha enseñanza, y en la falta de articulación en los proyectos nacionales, es porque no se comprende del todo la necesidad de incluir la experiencia artística y así enriquecer la experiencia estética o “emoción estética”, (González Esparza, 2011 p.21) que los alumnos pudieran tener como una forma de vida, como una forma de estar en la cotidianidad. Pensar el arte en escala social sería pensar a partir de la propuesta que da lugar a la “socialización de la creación” (Sánchez Vázquez, 2007, p.118).

Si el hombre es ante todo un ser creador, sus posibilidades creadoras deben ser actualizadas, en mayor o menor grado, no sólo en individualidades excepcionales, sino a escala social (...) Ello exige, a su vez, no sólo la abolición de la dicotomía arte de minoría-arte de masas, sino también superar la concepción del arte social, público (que considera el problema resuelto al pasar del cuadro de caballete al mural) (...) Todo arte es social o público por naturaleza, y justamente esta cualidad social es la que se tiende a negar en una sociedad en la que rige la negación del principio creador en el trabajo, la hostilidad al arte, la reducción de la creatividad a sectores privilegiados y la apropiación privada de los productos artísticos (Sánchez Vázquez, 2007, pp.116 y 119).

¿Cómo se puede pensar ahora la enseñanza del dibujo? Primero, como una alternativa para la construcción de continuidad de la enseñanza artística. Segundo, como resultado de las investigaciones realizadas en nuestro país, para las cuales el hecho de dibujar no sólo nos habilita en el terreno artístico para tener capacidades de representación, sino que posibilita la generación de visibilidades distintas, auténticas, puntos de vista diversos. Por eso se insiste en rescatarlo como generador de experiencias, conocimientos, lenguajes y expresiones para complementar el resto de los sistemas que conforman la enseñanza. Contribuir con la enseñanza del arte, “a instaurar y forjar una nueva sociedad en la que dé paso, en la ciudad, en la calle, a una socialización de la creación” (Sánchez Vázquez, 2007, p.122). Si así se nos presentan razones para comprender la necesidad de crear obras para la participación de los espectadores (potenciales

creadores), como primer respuesta se propone generar en las aulas –todas- situaciones donde la práctica del dibujo sea un elemento en uso para la expresión, la comunicación y la comprensión, es decir, dibujar para impulsar el *principio creador* tanto en el pensamiento, en la materia y en la forma (Sánchez Vázquez, 2007).

Es en este impulso creador puesto ya sobre la materia en busca de nuevas formas, donde las rupturas son deseables, dentro de las propuestas elaboradas a través del dibujo. “Estas rupturas han existido ya dentro de las mismas academias, por profesores e incluso por alumnos, con métodos adquiridos dentro o fuera del país” (González Esparza, 2011, pp.23-26) y es lo que precisamente hace que podamos hablar de un proceso del dibujo como artístico y no como un sistema cerrado de lenguaje con la finalidad de emitir mensajes inmediatos, con un sentido único. El dibujo en la práctica, se verá analizado, renovado, en medio de reconstrucciones y construcciones de ideas y formas. En el sentido de ir complementando otros sistemas, se podrán ver manifestaciones artísticas capaces también de disolverlos.

Nota:

1. PROARTE: Programa del Instituto Cultural de Aguascalientes en coordinación con otras instituciones, lleva educación artística desde el año 2000 a las escuelas de educación primaria, desde el 2005 en especial a las que se encuentran en zonas marginadas o con necesidades específicas de atención. Con docentes especialistas en cada área.

Referencias:

ACHA, J. (1999). *Teoría del dibujo, Su sociología y su estética*. México: Coyoacán.

AICHER, O.y KRAMPER, M. (1991). *Sistema de signos en la comunicación visual*. México: Gistavo Gilli.

BAUMAN, Z. (2001). "La vida líquida moderna y sus miedos" en *Tiempos líquidos*.

BOGEN, J. E. (1972). *Some Educational Aspects of Hemisphere Specialization*. Los Angeles: UCLA Educator.

DANTO, A. C. (2007). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.

DE LOS REYES, A. (coord.) (2010). *La enseñanza del arte*. México: UNAM.

EDWARD, B. (2000). *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Madrid: Urano.

GAITÁN ORTIZ, J. (2010). "Ideales de los nuevos tiempos: El arte y la educación como mejoramiento social (1921-1932)", en DE LOS REYES, A. (coord.) (2010). *La Enseñanza del Arte*.

GIL, M. J., "Pensamiento artístico y estética de la experiencia. Repercusiones en la formación artística cultural." www.findesa.com/uploads/.../TextoEducacion Artistica de Gil.doc, consultado el 26/08/11.

GONZÁLEZ ESPARZA, V. M. (2011) "Travesía histórica de la educación artística. Para una historia cultural.", www.ucsj.edu.mx/proidea/pdf/historiaculvic.pdf consultado el 06/06/11.

KANDINSKY, V. (2004). *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Paidós.

KLEE, P. (2007). *Bases para la estructuración del arte*. México: Coyoacán.

LIPOVETSKY, G. y CHARLES, S. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona:Anagrama.

LÓPEZ SERNA, A. *Algunos Aspectos Epistemológicos de la Lingüística Contemporánea*. www.ajihle.org/resdi/docs/Numero2/comunicac. consultado el 02/08/11

PAZ, O. (2001). *El Mono Gramático*. Barcelona: Seix Barral.

PAZ, O. (2006). “Las prácticas y los símbolos”. *Ideas y costumbres II, Usos y símbolos*. México: FCE.

PAZ, O. (1991). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

PAZ, O. (2001). “Nuestra Lengua”. *Miscelánea II. Obras completas*. México: FCE.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI , I. (1988). *Ensayo sobre José Luis Cuevas y el dibujo*. México: UNAM.

SÁNCHEZVÁZQUEZ, A. (2007). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*.México: UNAM.

SARAMAGO, J. (2007). *Manual de pintura y caligrafía*. Madrid:Alfaguara.

THOMPSON, J. B. (1993). “La metodología de la interpretación”. *Ideología y cultura moderna*. México: UAM-Xochimilco.