

4
24'

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

**CONSIDERACIONES SOBRE LA PEDAGOGIA
DEL DIBUJO**

T E S I S

Que en opción al grado de:

LICENCIADO EN ARTES VISUALES

P R E S E N T A

PATRICIA LOPEZ DE LEON

Director de Tesis:

PROFR. ARMANDO TORRES MICHUA

México, D. F.

1985



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 está 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.

INDICE

INTRODUCCION	1
--------------	---

CAPITULO I

1. EL DIBUJO

1.1. Concepto y antecedentes del dibujo	5
1.2. Técnicas y medios del dibujo	7
1.3. El mito del don artístico en el dibujo	12
1.4. El dibujo como expresión individual del hombre	16
1.5. El dibujo se puede enseñar	17

CAPITULO II

2. LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO

2.1. Debilitamiento del sistema de enseñanza del -- dibujo.	22
2.1.1. Sistema actual en la Escuela Nacional de Artes Plásticas	32
2.2. Fallas en el plan de estudios	34
2.3. Deficiencia del personal académico	37
2.4. Temprano éxito artístico del alumnado	39

CAPITULO III

3. DIBUJAR Y VER

3.1. Dibujando de memoria	42
3.2. Cómo ven los artistas	47
3.3. Dibujar requiere de concentración profunda	52
3.4. Asociación de la vista a los movimientos de la mano	54

CONCLUSIONES	61
--------------	----

NOTAS	67
-------	----

BIBLIOGRAFIA	72
--------------	----

I N T R O D U C C I O N

La enseñanza del arte exige que todo aquel que la profese le dedique todo su tiempo, le consagre todo su poder, haga de ella un estudio especial; y que, a la excelencia y sagacidad del ingenio, a la bondad y oportunidad de la doctrina, a la delicadeza del método, agregue una paciencia y una vigilancia indecibles.

G I O B E R T I

La capacidad de dibujar se manifiesta desde los primeros años de la vida del hombre y es una de las actividades humanas más antiguas; su origen se remonta desde el comienzo de la historia del hombre, hasta nuestros días.

Desde el Renacimiento, el arte del dibujo se ha incrementado hasta llegar a ser considerado como una experiencia gráfica - única, más que como una fase preliminar (boceto) para ser --- trasladada a otros medios. Los sorprendentes sagaces dibujos de Pedro Breughel el Viejo, son trabajos preparativos para -- cuadros que algún día se pintarían o podrían pintarse. Por - lo que respecta a los dibujos de Orozco, tan expresivos como los Caprichos de Goya, son fijaciones de visiones que completan la obra monumental del pintor y que la enriquecen en forma distinta.

Cada generación ha inventado nuevas funciones para el dibujo y han hecho resurgir otras ya pasadas. Algunos artistas aún

consideran el dibujo como un ensayo para sus trabajos formales, mientras que otros lo consideran como una forma expresiva en blanco y negro. De hecho, el dibujo puede ser todas estas cosas y muchas más, individualmente o en combinación.

La visión de cada artista determina la función de su dibujo. Si consideramos que el dibujo es un aspecto básico de la enseñanza para la licenciatura de artes visuales y de todas las exploraciones personales en el arte, mi investigación gira en torno a los problemas que obstaculizan esta enseñanza-aprendizaje del dibujo, así como las posibilidades de que los conceptos tradicionales se enfoquen dentro de la época actual que vive el estudiante.

Este trabajo es el resultado de todo un proceso, cuyo inicio se remonta a mi ingreso a la Escuela Nacional de Artes Plásticas y, a la vez, de mi experiencia práctica con el dibujo. Mi interés por aprender a dibujar no sólo se concretó en asistir a los talleres de dibujo de la ENAP, sino que amplíe mi experiencia buscando una metodología que reforzara mi aprendizaje. Con esto último no quiero sugerir la sustitución del maestro, ya que la motivación, experiencia y conocimiento que podemos recibir de un profesor, no se encuentra en ningún libro o método; sin embargo, los libros nos permiten de diversas formas poder practicar solos.

Durante mi investigación me encontré con grandes limitaciones para obtener informes sobre el tema escogido, ya que la

bibliografía aún contiene conceptos anquilosados, o bien modelos extranjeros a los que no podemos negarles su valor, pero a los que faltaría, a mi manera de ver, hacerlos locales, hacerlos nuestros; o sea adecuarlos a nuestro contexto social-económico.

Si consideramos que el dibujo puede enseñarse, que podemos aprenderlo, es pertinente frente a estas posibilidades preguntarse si ¿existe o no una pedagogía del dibujo en México?. En segundo lugar, ¿de que manera podemos ampliar los parámetros de la experiencia, como estudiante de esta disciplina artística? y, para finalizar, si ¿debemos aceptar la tradición unilateral de que la inspiración viene de lo alto?.

La presente investigación se estructuró en tres Capítulos. En el Capítulo I se maneja la información básica, sobre la cual gira la problemática de la conceptualización de la enseñanza-aprendizaje del dibujo. Para tal efecto, se hace referencia a su concepto y antecedentes, que con el correr del tiempo dieron al proceso artístico un carácter que lo identifica con aspectos profundos de la existencia sobre-humana, así como una actividad conscientemente no planeada. También se hace referencia cómo se ha aprendido el dibujo desde el Renacimiento, cuyas fórmulas aún sobreviven hasta nuestros días.

En el segundo Capítulo, se analiza de lleno el problema de la enseñanza en México, a través de un breve marco histórico que concluye con el sistema actual de dibujo en la Escuela -

Nacional de Artes Plásticas de la UNAM.

En el tercero se plantea la búsqueda de nuevas posibilidades que faciliten nuestro acceso al proceso creativo, como es el ejercicio de nuestra memoria, la reorganización de nuestros hábitos visuales y finalmente la reafirmación de nuestras capacidades hemisférico-cerebrales que justifican, que el acto de dibujar no es sólo una habilidad meramente manual, sino - que es una actividad mental.

Por último, incluyo una serie de conclusiones a las que llegué, una vez finalizada la investigación.

CAPITULO I

1. EL DIBUJO

1.1. Conceptos y antecedentes del dibujo.

En términos generales, el dibujo artístico se define como la representación de un objeto por medio de líneas que limitan sus formas y contornos. Es un encuentro particular de líneas, pues la abstracción de la mente permite fijar la apariencia sensorial de las cosas.(1)

Los orígenes de su definición provienen del Latín vulgar y - de lenguajes tectónicos y significa "tirar". Esta idea no - tiene ninguna connotación artística, sin embargo, el acto de dibujar implica "tirar" con algún instrumento técnico sobre alguna superficie. (2)

La mayoría de las veces es casi imposible separar el dibujo de la pintura; la pintura explora el peso y la textura, como en el caso del óleo y los acrílicos, la consistencia de los materiales en su acabado son importantes para determinar sus rasgos distintivos. El dibujo aún con su calidad de monocromía, tiene la capacidad de poder crear una ilusión tridimensional, es decir, crear la sensación de volumen.

El dibujo es el medio más adecuado para la expresión de cierto tipo de ideas, y es tan antiguo como la palabra y anterior

a la escritura, es un lenguaje universal por su capacidad de tender un puente entre los hombres y sociedades a través del tiempo, ignorando los límites del idioma, del vocabulario o la gramática.

Antes de que se conociera el alfabeto, los hechos importantes se registraban por medio del dibujo y las primeras formas de escritura fueron pictogramas o ideogramas; o sea que se representaban ideas mediante figuras.

Muchas de las letras de nuestro alfabeto tuvieron un origen - pictográfico. En los pueblos de América la escritura no llegó a condensarse en signos con valor fonético, sino con la representación de figuras como puede apreciarse en los códices prehispánicos.

El dibujo es la base fundamental de la pintura, escultura, -- arquitectura, etc..., y es también básico en otras actividades creadoras, como la ilustración, diseño gráfico, artes gráficas, escenografía, vestuario, diseño industrial, etc..., es un valioso auxiliar por su fuerza representativa.

A partir de Leonardo Da Vinci y de la tradición gráfica Alemana (Durero, Huber, Holbein), se manifiesta la autonomía artística del dibujo, que hasta entonces apenas había salido del ámbito de los bocetos preparatorios o de los apuntes de pintores y arquitectos. (3)

1.3. Técnicas y medios del dibujo.

Técnica, del vocablo griego TEXME, (ars en Latín), es el conjunto de procedimientos que hacen posible la obtención o producción de un objeto, mediante la transformación de un material natural.

La técnica es necesariamente objetiva y subjetiva a la vez, siendo el encanto principal del dibujo la distinta manera de tratar individualmente los materiales, así como la posibilidad de representar el objeto en mil formas de expresión diferentes.

La técnica debe nacer primero de las características del material y de una necesidad interior del artista. Fué así como Van Gogh, para lograr la corporeidad de las raíces de un árbol, aplicó el color directamente del tubo de óleo.

La técnica llega a ser muy personal, por ello es imposible dar recetas; aunque, desde luego, pueden indicarse directrices generales, en el empleo de los materiales más comunes, reglas de trabajo manual y experimentos fundamentados científica y prácticamente. (4)

Frecuentemente el estudiante llega con la expectativa de tomar varias técnicas con las cuales cree que podrá expresarse, pero la técnica es inseparable de la imagen de la forma, siendo esta última la que libera los sentimientos y no la técnica.

La especialidad del trabajo artístico, y su producción no sólo radica en la unión de la teoría y la práctica sino en la dualidad de ser a la vez un trabajo tanto intelectual como manual. El arte es una forma de trabajo que implica el predominio racional y su carácter manual lo enfrenta a la objetivación en la materia; esto es, la relación dialéctica del artista con su obra. (5)

En el momento en que el papel llegó a ser accesible en el siglo XV, fué posible para muchos artistas trabajar libremente, de tal manera que comenzaron a preservar sus dibujos. Antes de que el papel fuera objeto disponible, los dibujos eran hechos generalmente en los muros que después serían pintados. Se tienen pocos rastros de estos dibujos preparatorios, usualmente eran destruidos, cubiertos, o bien, olvidados. (6)

Para los viejos maestros, la capacidad y el espíritu artístico, la disciplina y la depurada técnica constituían una unidad. La copia de las obras maestras es de gran utilidad para el estudiante moderno, sin que por ello llegue a perder sus características formales de expresión. (7)

La exploración de los materiales para dibujar es el primer paso a seguir por el estudiante, es decir, debe encontrar los medios adecuados a su temperamento y sensibilidad, a su expresiva potencialidad y la satisfacción en su manipulación para expresar su forma personal.

El uso y mezcla de los diversos materiales requiere un pleno dominio de las técnicas a fin de no crear confusión y obscuridad de líneas y tonos, ya que de no saber lograrlo el resultado sería un efectismo falso.

El lápiz, la pluma y las técnicas académicas del carbón, requieren tanto de dureza como suavidad en la presión. El material elegido adecuadamente facilitará al estudiante expresarse con rapidez y entusiasmo. Estos materiales no requieren de gran precisión y preparación .

El carbón y el gis son dos materiales fáciles de manejar, ya que se pueden aplicar en zonas amplias y con movimientos libres del brazo, hombro y torso, lo que ayuda a descargar tensiones; ambos materiales tienen la posibilidad de borrarse, así como de seguir trabajando sobre ellos con otros materiales, como la tinta, óleo, chapopote, etc.

Es necesario que las líneas y sombras con estos materiales sean sobrias a fin de no caer en una desagradable pesadez.

Las tintas y los pigmentos diluidos en agua (gouache), por su flexibilidad, resulta ideal para aquellos estudiantes demasiado metódicos con objeto de que desarrollen más libremente su expresión ya que estos materiales se expanden en el papel.

Respecto al papel, que es el material de mayor uso en el di-

bujo, los principiantes deben usar el revólver, en vista de su bajo costo; es ideal para bocetar a lápiz, carbón, conté y gis, ya que su superficie es lisa. Igualmente es de recomendarse el uso del papel bond ya que también es liso, firme y es propio para lápiz y tinta y su costo bajo.

Para el grafito y el lápiz es de recomendarse el uso de la cartulina bristol, por su superficie fina y dura. El fijado de dibujos al carbón, lápiz, conté y gis se puede hacer con los modernos fijadores en rocío (spray), o bien utilizar soluciones a base de resinas disueltas en alcohol y rociados con atomizador.

Dentro del campo del dibujo las nuevas técnicas a base de aparatos mecánicos han tenido un avance sin precedentes. Los empíricos aparatos mecánicos para dibujar que ideó Alberto Durero, son el principio de la nueva concepción de la creación artística, logrando un criterio nuevo y científico de corrección. Uno de los aparatos fué la retícula vertical, que se colocaba entre el artista y su modelo, simulando ésta el plano pictórico; el dibujante miraba con un ojo a través de una mirilla que aseguraba un punto de observación inalterable, haciéndolo capaz de estudiar las líneas de la forma de su modelo en la retícula, y logrando así que las señales correspondieran con las que ya había dibujado en la cuadrícula de su papel. (8)

Trescientos años después de la retícula vertical usada por

Dureiro, vuelve a aparecer enormemente perfeccionada, con el invento de la cámara fotográfica. La imaginación contrata el servicio de la máquina sin que por ello anule la imaginación. (9)

A partir de la invención de la cámara fotográfica, su uso -- marca una profunda influencia en el arte. La fotografía la -- emplean los artistas como una propuesta, y aún los conceptuales como Christo u otros del siglo pasado como Ingres, Cezanne, Delacroix, Degas y Courbet, ampliando concepciones y -- procedimientos en el dibujo. En manos de un hábil artista, -- cualquier aparato mecánico que lo ayude a lograr un mejor resultado con significado artístico es aceptable. (10)

La transferencia consiste en humedecer una foto de un periódico o revista en un solvente como: acetona, tinner o benzina y aplicando la cara de la imagen sobre la superficie de un papel y frotando, por detrás, con una cuchara o lápiz.

La técnica de la transferencia es uno de los más importantes desarrollos en el dibujo contemporáneo a raíz de la introducción del "collage". En 1950, Robert Rauschenberg comenzó a experimentar con este proceso en la ilustración que hizo -- del "Canto de Dante", con imágenes contemporáneas. El deseo de este artista fue explorar posibilidades expresivas de procesos y materiales, no usualmente asociados al arte.

La xerografía marca el inicio de la edad de la copia. Es, -

basicamente, la fotografía de un trabajo artístico original. Este medio mecánico permite agrandar y disminuir en cuanto a tamaño invertir de positivo a negativo o viceversa. Esta técnica se desarrolló como una forma de servicio para la sociedad industrial y, los artistas, no tardaron mucho en explorarla y utilizarla para sus propios fines. Hoy, Leonardo hubiera obtenido las copias más fieles de sus dibujos en cuestión de segundos.

Por lo que respecta a la técnica del dibujo animado, ésta se basa en la colocación del personaje sobre un fondo o escenografía. Se trata de dibujos aislados sobre celofán o acetato que siguen las fases secuenciales de un movimiento. Estas secuencias son fotografiadas y dan al espectador la impresión de una continuidad natural sobre el fondo inmóvil, creándole la ilusión de la movilidad.

El movimiento es el principio y fin de esta técnica artística.

1.3. El mito del don artístico en el dibujo.

Las viejas actitudes frente a los fenómenos estéticos, como el origen del proceso artístico, han persistido hasta nuestros días a través del Romanticismo y cualquier propuesta a su solución tropieza todavía con una total resistencia por parte de muchos artistas, críticos y sobre todo del público.

Una de las formas más comunes de encarar el proceso creativo -

en el dibujo resulta de tradiciones populares que lo identifican con aspectos profundos de la existencia sobre-humana. - Generalmente los artistas y estudiantes son considerados como personas que poseen ese raro don llamado talento artístico. Para otros, el proceso del dibujo parece ser un verdadero misterio. (11)

El origen de estas especulaciones acerca del arte, pueden rastreadse desde la creencia primitiva del poder y la inspiración sobre naturales del artista. Se creía que algunos artistas estaban inspirados por los dioses, los chamanes, sacerdotes y oráculos. Sus artefactos, cantos y danzas, podían tener poderes mágicos, benéficos o maléficos. Como escribió Hesiodo: "por la gracia de las Musas y del arquero Apolo hay bardos sobre la tierra y tocadores de lira", y en las epopeyas homéricas, se empezaba con una invocación a las Musas. - Esta implicación religiosa lleva implícita una auténtica visión psicológica; los artistas sienten y actúan generalmente como si su mejor trabajo creador estuviera dirigido por algún poder exterior sobre el cual ejercen poco control y no fuese una actividad conscientemente planeada. (12)

Al movimiento Romántico le tocó introducir un cambio decisivo que afectó profundamente, al pensamiento moderno; ya no ---- se consideró que la inspiración venía de fuera, sino de dentro, no de arriba sino de abajo. (13)

El porqué y el cómo ocurre ese crucial destello de la inspi-

ración, en algunos artistas creadores, es un número que -- aún en nuestra época conserva todavía un algo de su misterio. Para Platón, el origen de la creación artística era una especie de "locura divina" que se apoderaba del artista. La simple habilidad no bastaba. La filosofía del siglo XVIII empezó a rechazar el Platonismo, no obstante, los grandes filósofos del barroco se interesaron poco por el arte, al que asociaban con la fantasía irracional y la emoción incontrolada.

La teoría del empirismo de John Locke, que abrió camino al pensamiento revolucionario del siglo XVIII, colocaba en primer plano la sensación como fuente de conocimiento, del placer, del dolor y, por lo tanto, de los valores morales y estéticos. Para este filósofo, el hombre al nacer aparece como una tabla rasa, como una hoja en blanco. El conjunto de fenómenos y experiencias, su existir, va creando el dibujo de la vida sobre una superficie original. Del mismo modo el ser del artista queda grabado en la bidimensionalidad de la tela.

Las teorías inglesas, francesas y algunas alemanas en el siglo XVIII, sobre la concepción del arte, adquirieron un tono psicológico y se alejaron en parte de la metafísica, de la teología, y se concentraron en el análisis de los procesos -- tanto de creación como de apreciación.

Durante la época romántica, Blake, Shelley, Coleridge, Hazlitt y Wordsworth, apoyaron la imaginación y la emoción como fuente vital de las artes, en detrimento de la razón. Al

realzar los elementos irracionales del arte, el Romanticismo llamó la atención de los teóricos hacia lo que más tarde se llamaría el inconciente. A lo largo del siglo XIX y buena parte del siglo XX, la filosofía alemana se ocupó ampliamente de la estética desde una vertiente idealista metafísica.

Freud, ante el problema de la naturaleza del don artístico, llegó a la conclusión, en su ensayo sobre Leonardo Da Vinci, de que la naturaleza del don se encuentra más allá del psicoanálisis, en el ámbito biológico, es decir, en el cerebro, o que constituye un atributo glandular del propio organismo. También señaló en este estudio sobre Leonardo, que el arte es esencialmente una transformación del inconciente y que la economía psíquica del genio debe tener una cierta flexibilidad en sus represiones, de lo contrario, esta energía inhibida mediante la represión, no se podría liberar para el trabajo de la transformación artística, de lo inconciente en lo conciente. Para Freud el don artístico es la inherente capacidad de transformación del inconciente del individuo en una obra concientemente comunicativa y más o menos universalizada, de retorno a la realidad, a través de un proceso que se hace posible por una peculiar flexibilidad de la represión y que libera la energía para la transformación, dando por resultado una forma interpretativa, cuyo contenido puede analizarse. (14)

Algunos de los conceptos antes mencionados todavía se siguen discutiendo, porque aportan elementos importantes para la --

comprensión de los fenómenos artísticos. Estos conceptos -- abrieron a la exploración de valiosos caminos y su influencia no acaba en el siglo XIX ya que todas siguen siendo elementos vitales para el estudio del arte en este siglo XX. Los investigadores que combaten la concepción romántica del arte -como los marxistas- han demostrado que el arte y la ciencia no son divinos, ni una mera sublimación, son producto de un continuo y arduo trabajo de los seres humanos, obra de la transformación estimulada por una visión de nuevas posibilidades de interpretación formal. Aquellas solicitudes - del artista a las potencias superiores, (inspiración, genio) para consolidar su trabajo, en la actualidad ya no garantizan su valor frente a conceptos como los que hoy se denomina, talento artístico, es decir la predisposición o habilidad para desarrollarse en un determinado campo del arte. (15)

1.4. El dibujo como expresión individual del hombre.

La expresión individual del hombre se manifiesta con gran viveza e impulso emocional a través del dibujo. La actitud -- que conduce al artista a realizar un dibujo es proyectarse y realizar una necesidad interior relacionada con su entorno social. (16)

El artista es sobre todo un ser creador y su obra representa casi siempre la respuesta a una búsqueda individual. Nunca será igual o parecida a la obra anterior porque siempre nacerá de una necesidad irrepetible y de una permanente búsqueda de soluciones.

El artista tratará de despertar en el espectador sensaciones a partir de lo que considera como esencial, tratará igualmente de convertir la imagen que exprese en una sugestión y no en una descripción, destacando lo característico de ella, -- exagerándola y transformándola muchas veces para lograr este efecto.

El ser humano debe manifestar en su expresión individual su originalidad y realizar a su manera un esfuerzo para contribuir a dar algo nuevo al mundo, así como compartir los frutos de su creación, pues no puede ser indiferente a los valores con la sociedad de su época, los cuales pueden ser unas veces de armonía o concordancia, de huida o evasión, de protesta o rebelión.

Como ejemplo muy particular de expresión individual, está el estilo gráfico del dibujo en blanco y negro de José Luis Cuevas, cuya fuerza motriz es la denuncia. En los dibujos del album "Los mundos de Kafka y Cuevas", logró fijar la incertidumbre sin sacrificar su horror, ha hecho coexistir en una desconcertante yuxtaposición a los personajes de la ciudad del hombre, su dibujo ha explorado la sombra y la luz, la línea en la mancha; nos ha hecho ver la ciudad de los parias, de los avaros y las ramera, de los burócratas y los proxenetas, de los apáticos y los ebrios. Cuevas nos ha mostrado la náusea de vivir. (17)

La capacidad de dibujar se manifiesta desde los primeros años de vida, normalmente el niño intenta garabatear en cuanto tiene a su alcance algo con que hacerlo, obedeciendo a su desarrollo psicomotor. El gusto por el dibujo desaparece casi siempre a causa de una educación que no propicia la práctica de esta aptitud.

Actualmente, la pedagogía tiende a dar más atención a este importante aspecto de la enseñanza, y cada día es más aceptada la teoría de que todos pueden ser capaces de dibujar; no obstante, aún no recibe toda la importancia que debiera ni la enseñanza se efectúa de manera adecuada; su estudio sólo se concreta a ser una materia de "relleno", como si sólo se tratara de un entretenimiento y no de completar su educación con un conocimiento, por lo que a pesar de todas las clases que el alumno recibe a través de varios años el joven termina sin saber dibujar, y sin saber lo que significa la representación gráfica. (18)

Creer que todo el mundo es apto para dibujar no supone que todos tengan capacidad para llegar a ser artistas. Son cosas diferentes el mecanismo de expresión y la calidad de la idea expresada. La sola capacidad expresiva sin el conocimiento y la experiencia necesaria, no basta para poder crear un producto artístico. La enseñanza del dibujo es una educación para la creatividad, reflexión y modificación de ideas estereotipadas.

Muchas de las actuales concepciones del dibujo proceden de

los primeros períodos del Renacimiento, cuando por primera vez se establecen los talleres de arte, en donde el uso tradicional del dibujo se consideraba como boceto o dibujo preparatorio (sinopia), y no como un proceso creativo.

La vieja experiencia del adiestramiento del estudiante era de una dureza tal que rayaba en la crueldad. Se exigía al joven aprendiz de pintura que pasara horas ejercitándose en copiar las obras de los grandes maestros, antes de que se le permitiera enfrentarse con un motivo natural. Miguel Angel para obligar a un aprendiz indolente escribía en una hoja :

" dibuja Antonio, dibuja Antonio y no pierdas el tiempo" . La finalidad de estos ejercicios queda claramente formulada en el tratado del pintor alemán Joschim Von Sandrart, del siglo XVIII: cuando nuestro entendimiento engendra sus conceptos bien concebidos, y la mano, adiestrada por muchos años de dibujo industrial, los pone el en papel de acuerdo con la razón, se manifiesta la perfecta excelencia tanto del maestro como de su arte.

Nadie dudaba en esa época de que el arte era conceptual en el sentido de que Leonardo Da Vinci precisó: La Pittura e cosa mentale , ya que primero se tenía que aprender y practicar cómo dibujar un hombre en forma esquemática antes de que se le permitiera hacer un dibujo del natural.

La enseñanza se complementaba con los tratados de anatomía, los libros de proporciones y los manuales de dibujo, como fuente de adiestramiento de la mano y el ojo del futuro ar-

tista.

Los manuales de dibujo constituyeron un depósito de fórmulas y esquemas que se propagaron por toda Europa, en los que se hacía un énfasis sobre la geometría proyectiva y carecían de la simplicidad que se creía necesaria para la instrucción de los principiantes.

Hoy podemos encontrar un paralelo a cada uno de estos antiguos esquemas en los manuales modernos de dibujo. Existen libros para dibujar manos, pies, ojos, pájaros, etc...., En unas cuantas lecciones.

Su cánón a seguir es simple y fácil de recordar, por ejemplo: una de las fórmulas más populares y enseñadas dentro de la tradición occidental es la del óvalo o huevo dividido que sirve como base para significar la cara. Artistas grandes y menores han utilizados este esquema para solucionar una cabeza, pero tanta confianza en estos esquemas puede llegar a causar un bloqueo en el acceso al retrato eficaz cuya salida es añadir al esquema, simplemente, rasgos distintivos, pero bien -- puede usarse como una partida para corrección e introducir -- las diferencias en el esquema. (19)

Así comprobamos que la enseñanza academizante junto con sus viejas fórmulas distan mucho de ser propias para un programa de introducción a la enseñanza del dibujo, o como punto vital en el desarrollo artístico.

Esta educación del siglo XVIII y XIX, junto con sus fórmulas y esquemas pesan aún en maestros, escuelas y alumnos de arte.

El estudiante de hoy exige en su formación apropiados modos de ver y trabajar. Esto no quiere decir que las disciplinas del ojo y de la mano no se necesiten ya, por el contrario, son más necesarias que antes. Aprender a dibujar consiste en el descubrimiento de la apariencia de las cosas más que como ellas mismas son y ésto no sucede hasta que se empieza a dibujar, haciendo la diferencia entre conocer el objeto y ver el objeto.

CAPITULO II

2. LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO2.1. Debilitamiento del sistema de enseñanza del dibujo.

Se puede asegurar que la enseñanza de dibujo en México, ha seguido las tendencias y ha copiado los métodos Europeos o Norteamericanos. Si en otros aspectos de la educación ha hecho lo anterior, el dibujo no podía escapar a estas influencias. Así cuando un método o tendencia se ha seguido en México es porque en su país de origen ya ha sido desechado y olvidado, lo cual significa que respecto a esta materia hemos estado en retraso; sólo muy recientemente se han hecho ensayos para crear nuestros métodos propios, que se desarrollan paralelamente a los extranjeros; por esta razón, al hacer el relato histórico que corresponde a México me limitaré a señalar las diversas modalidades que se han seguido en la enseñanza en lo que respecta a México.

De la época precortesiana - algunos historiadores lo señalan de paso - debe de haber existido un riguroso aprendizaje del dibujo para aquellos que se dedicaban a trazar. Sin embargo no nos quedan datos exactos de cómo seguirían este aprendizaje para llegar al dominio de la práctica gráfica que se acusa en todo el arte de los Mayas, Toltecas y Aztecas.

La enseñanza del dibujo en México, partiendo de la época ---

colonial principia cuando Fray Pedro de Gante crea la primera escuela de Artes y Oficios, dedicada a los naturales del país. Parece ser que la enseñanza en esta escuela se limita a la simple copia de los cuadros y esculturas que por entonces venían de España, Italia y Flándes. (20)

Por el año 1753, siendo bastante la cantidad de profesores de pintura que había en México, concibieron éstos el proyecto de fundar una academia, a semejanza de las que por entonces existían en España, y establecieron la Antigua y Real Academia de San Carlos, con prerrogativas reales y limitada a la enseñanza de pintura. Los ejercicios consistían en lecciones de dibujo, estudio del modelo vivo y cursos anuales de pintura.

Por largo tiempo la enseñanza del dibujo en México se dió en las aulas de la Academia, en los talleres de los artistas -- más renombrados y en algunos establecimientos artísticos que llegaron a ser famosos, enseñanza que siempre estuvo orientada hacia las carreras de pintor, escultor, grabador, y arquitecto. Posteriormente, en 1800, la Academia de San Carlos dió su enseñanza gratuita y no se limitó al dibujo de paisaje y figura, pues se emplearon otros medios para vivificar la industria nacional: "todas las noches se reunían centenares de jóvenes, unos a dibujar yesos o del natural, otros a copiar diseños de muebles, candelabros u otros adornos que aplicaban en sus oficios. En esta reunión de jóvenes se hallaban confundidas las clases sociales, los colores y las

razas; allí se ve al indio o mestizo al lado del blanco, el hijo del pobre artesano entrando en concurrencia con los hijos de los principales señores del país" (relato de Humboldt). Como se ve este funcionamiento de la Academia era muy distinto al que tuvo cuando se fundó. (21)

En 1880, se organiza la pedagogía mexicana, con un contenido y un proceso metodológico influenciado por el movimiento innovador iniciado en Europa y, extendido en Norteamérica (este movimiento daba importancia capital al dibujo) pero el dibujo no avanzó gran cosa en estos comienzos.

A partir del decreto del 14 de febrero de 1903, se empezó a enseñar el dibujo con el método geométrico. El programa especificaba: "dibujo de figuras planas geométricas, tomado de fotografías y de relieves y estudio de los procedimientos generales que se usan para apreciar las proporciones de los elementos constitutivos de las formas geométricas. Copia de figuras formadas con palitos o con alambres y de sólidos geométricos, así como de figuras planas en diversas posiciones -- con respecto al observador, tomadas del bulto o de fotografías, etc."

Se observan en estos programas las mismas preocupaciones de los Europeos, la forma geométrica y el dibujo lineal; que en Europa se encontraba justificada en pro de un aprovechamiento de orden industrial, y aquí en México, se llevaron a la práctica con un desconocimiento de sus orígenes; la enseñanza

del dibujo seguía una tendencia social, pues la preocupación era la preparación de individuos por medio del dibujo, para que tuvieran éxito como trabajadores de la industria que beneficiaría al estado. Así procedía Bachelier, en Francia, y -- era imitado por los alemanes, ingleses en su afán de competir en la producción del arte industrial.

Tal lucha, más o menos sentida en todas partes consistía en -- la necesidad de aplicar el arte a las industrias, de donde -- vino en buena parte el patrocinio de las Academias por las -- sociedades mercantiles y manufactureros, como el caso de las Royal Society of Arts, de Londres (1754). En Viena se consideró el arte como una promoción del comercio y en general el estudio del dibujo vino a ser de gran utilidad para los indus--
triales.

El mundo moderno creó el problema de la producción artística industrial por un lado y, por otro, el de la libre creación individual, y le dió solución como pudo. El comercio y la -- industria así como la creciente burguesía patrocinaron las -- Academias, algunas de carácter privado cultivaron las artes -- con un sentido artístico libre y desinteresado o con el objeto de promover la educación, en fin, hubo Academias oficiales que dieron cabida a todo eso bajo el patrocinio de las monarquías, de los principes, de los intelectuales, de la política; ya económica, ya cultural y otros órdenes, que no fué ajena -- al desarrollo de tales actividades. (22)

Tras los resultados del primer Congreso Internacional para la enseñanza del dibujo, que se celebró en París en 1900 se adoptó en México el método del escultor Guillaume, (propagado por Pillet, su más ardiente defensor), desde su fase elemental que correspondía a las Escuelas primarias, hasta la enseñanza que se daba en la Escuela Nacional de Bellas Artes, antigua Academia de San Carlos, para su efecto se encargaron a París todos los métodos de enseñanza, tales como útiles, modelos y libros como la obra titulada "El libro del Maestro" de Pillet, que especificaba como habían de darse las lecciones. El método de dibujo de Pillet, se implantó en la Academia a iniciativa de Rivas Mercado, siendo éste a juicio de los alumnos un método que debía enseñarse en las escuelas primarias. El problema relativo al libro en Francés, del que se les repartían copias, denota la influencia extranjera que imperaba en las materias expuestas.

Los artistas que estudiaron en la Escuela Nacional de Bellas Artes bajo estos métodos, concluyeron en lo nula que fué su formación profesional, al haber seguido por varios años la serie de ejercicios de que constaban estos métodos, proporcionándoles únicamente pérdida de tiempo y con los cuales no lograron ningún resultado práctico. (23)

La Academia de San Carlos funcionó durante todo el siglo XIX, como portavoz de la ideología dominante, unas veces al servicio del movimiento de Independencia, otras representando los ideales de la Reforma pero sobre todo del Imperio, y por ---

Último siguiendo los lineamientos Porfiristas. Política y culturalmente era conservadora, predominando en ella la estética Europea y, produciendo un arte elitista y aburguesado.

El último maestro Europeo que contrató el gobierno, por conducto del Ministro de Educación Pública y Bellas Artes Don Justo Sierra, para venir a la Academia fué el pintor catalán Antonio Fabrés. Con respecto a las enseñanzas de este pintor, Orozco nos cuenta: la técnica de aprendizaje que dejó Fabrés fué bastante modificada por nosotros. Los modelos ya no duraban en la misma posición días y más días. El dibujo era concienzudo, pero hecho con más rapidez para adiestrar más la mano y el ojo. Los nuevos ejercicios consistían en disminuir poco a poco el tiempo de la copia, de un modelo vivo, hasta hacer croquis rapidísimos, en fracciones de minutos y, más tarde, llegamos a dibujar y pintar de un modelo en movimiento. Ya no había fotografía con la cual comparar los trabajos, y la simplificación forzosa del trazo instantáneo hacía aparecer el estilo personal de cada estudiante. (24)

Llegamos así hasta 1912 sin que los lineamientos de las reformas en la enseñanza se ajustaran a las necesidades pedagógicas. Transcurrió así todo el período revolucionario, de 1913 a 1920, retardando la esperada e indispensable transformación académica.

Es hasta 1917, en que volvemos a tener noticias sobre la labor artística que se desarrollaba en el país, ya que existen

pocos documentos que nos hablen del período que va de 1915 a 1916. Alfonso Toro publica una reseña sobre los acontecimientos artísticos de 1917 y, nos brinda algunos juicios críticos sobre las obras de los pintores. En cuanto a la exhibición de las obras de los alumnos de Bellas Artes, comenta :
 "... acusa una franca decadencia en la escuela. y quizá deba atribuirse a las difíciles circunstancias por que hubieron de trabajar el año anterior los alumnos. Se nota que la mayoría no sabe dibujar, y aunque no faltan aptitudes en muchos, parece que preocupados por adquirir una originalidad prematura, se dedican a imitar los procedimientos de artistas Europeos - en boga, sin ver que no es el puntillismo, el cubismo y los demás ismos lo que puede llevarlos a adquirir personalidad". -
 (25)

Posteriormente, en 1922, bajo el movimiento cultural iniciado por José Vasconcelos, se concedió un lugar preferente al arte. Debido a él, se operó un renacimiento del arte en México, y sobre todo de las artes plásticas. La Dirección de Dibujo comisionó al pintor mexicano Adolfo Best Maugard para establecer un sistema totalmente nuevo de dibujo "que permitiese comprender y desarrollar las maravillosas dotes nacionales para las artes decorativas". Este programa y método fué un ensayo que dió algunos resultados, pero muy ajenos a la enseñanza del dibujo, sin embargo marca el inicio del estudio del dibujo en México, y asimismo fué el único método que no ha sido de importación, ni de influencia extranjera. (26)

Durante el período revolucionario la Academia no ofrecía ----

ninguna posibilidad de desarrollo, y hubo la necesidad de -- abrir nuevos caminos, surgiendo paralelamente a ésta una nueva Institución que sería una Escuela de Pintura al aire libre, en Santa Anita, D.F., a la que llamaron Barbizón. Esta escuela, lejos de ser una innovación radical, dado que estaba inspirada en la famosa escuela de Barbizón, que existió - en Francia, a mediados del siglo XIX, en México implicaba un cambio, en tanto que los lineamientos pedagógicos estaban basados en la libertad que podía seguir el alumno al elaborar sus obras. Ramos Martínez fué la persona en la que sembraron todas las esperanzas para que se llevara a cabo un verdadero cambio en el arte del momento. Su tarea como Director - fué reorganizar las bases pedagógicas, que habían sobrevivido desde el siglo pasado.

Así, en 1913, comenzó a funcionar la primera Escuela al Aire Libre, en la cual los alumnos daban libertad absoluta a sus pinceles, creando obras en las que desaparecían las estrictas fórmulas académicas que habían predominado.

Para la crítica de arte Raquel Tibol, la Escuela al Aire Libre fué según nos aclara: "un taller de improvisación sin disciplina ni programa viciado de espontaneidad y autodidactismo y, consecuentemente, retardario para la definición profesional del artista", aunque agrega: "sembró inquietudes estéticas, fervor creativo y rompió el cerco de la Academia popularizándola". (27)

Cabe agregar que Ramos Martínez al regresar a México imbuído de toda la influencia Europea fué, readaptándose a la nueva situación que presentaba en ese momento, México, lo cual queda demostrado, objetivamente, al crear tiempo después, las nuevas Escuelas al Aire Libre, que surgen al término de la lucha armada. Las Escuelas al Aire Libre, brindaron al Pueblo la oportunidad de conocer y vivir el arte, desdeñaban el arte elitista y por ello se apartaron de las Academias y se van al aire libre para estar en contacto con la naturaleza.

(28)

A principios de 1930, fué la época en que se dejó sentir con mayor fuerza el decaimiento de las Escuelas debido a la falta de subsidio económico.

Estos fracasos fueron consecuencia de que el problema de enseñanza de dibujo no era desarrollado desde un punto de vista pedagógico, razón por la cual los profesores de dibujo no podían ajustar sus métodos particulares de trabajo de dibujo, y por otro lado, este fracaso contribuyó también a devaluar nuestros propios valores, conceptos y tradiciones frente al prestigio que casi siempre se ha concedido a la cultura occidental.

Esta era la situación que guardaba la enseñanza; fué entonces cuando tras el conocimiento de la existencia de una pedagogía del dibujo, sin la cual no es posible a ningún artista por muy consumado que éste sea, hacer efectiva su labor docente.

Como se vé, la solución a estos problemas dependerá de encausar esta enseñanza dentro de verdaderos lineamientos pedagógicos y por supuesto tratados desde el punto de vista artístico.

Respecto a las obras escritas en México para la enseñanza del dibujo se puede decir que es uno de los países en que menos se ha escrito al respecto. Dificilmente podría citar libros que sirvieran de apoyo en la enseñanza del dibujo, ya que la mayoría de ellos provienen de métodos extranjeros. Los llamados manuales de dibujo que supuestamente el estudiante podrá consultar en nuestras bibliotecas; tanto nacionales como extranjeros, los encontrará con un contenido muy anticuado, y lo más probable es que a manos del estudiante sólo lleque literatura muy comercial (aprendiendo a dibujar, ojos, manos, flores, etc.), cuyo contenido no le confiere ni al arte ni a la ciencia, fórmula integradora de nuestra cultura. Considero que este tipo de metodologías basadas en la vieja fórmula esquema-corrección, no son más que libritos que prometen enseñar como dibujar, y son propios para principiantes aficionados.

En estos sistemas el método comienza con un esbozo general en el papel y llegando progresivamente a modificarlos hasta completar el dibujo. En estos dibujos por partes se valora la línea, desde el punto de vista dirección y movimiento, es decir, aquí la línea de contorno no es la línea que nos llevará a ver y comprender la forma sino que funciona como un añadido; si establece proporciones pero por partes no incluye una ----

visualización global y conciente del objeto desde su concepción.

En estos textos se adiestra al estudiante por series y etapas, por ejemplo: el estudiante dibujará ojos, manos, cabezas, etc..., secuencialmente, y después de que ha memorizado estas partes se continúa con otras partes del cuerpo u objetos. Se olvida que el todo es una acumulación y observación de detalles y, cada una de las partes se relaciona con la totalidad del objeto.

F.C. Ayer, en su tesis doctoral sobre la psicología del dibujo dice: muchos dibujantes deficientes en su surtido de esquemas pueden dibujar bien copiando otro dibujo, pero son incapaces de dibujar del natural, y ésto es cierto, es más fácil dibujar orejas de los libros que del natural. Estos esquemas pueden afectar al estudiante bloqueando su acceso a la percepción de la forma y a su proceso creativo.

Otro problema al que se enfrenta la mayoría de la población estudiantil de arte, es que los libros cuyo contenido es ideal para mejorar su aprendizaje están escritos en idiomas extranjeros; problema que no contempla el sistema de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, ya que en sus planes de estudios no se incluye a la fecha la enseñanza de idiomas o la traducción de libros.

2.1.1. Sistema actual en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Actualmente nos encontramos frente al hecho de que en plan de estudios para la carrera de Artes Visuales, que consta de cuatro años, incluyen tan solo, cuatro horas a la semana para la clase de dibujo, durante los cuatro primeros semestres de la carrera, con carácter seriado y a partir del quinto semestre, esta materia se tipifica dentro de las asignaturas optativas.

El taller de dibujo se integra con alumnos que proceden de todos los semestres y los métodos implantados son: el que se basa en el Plan de Trabajo para el Estudio de Arte de Kimon Nicolaidis y los métodos personales de algunos profesores. Utilizando diversos materiales como el carbón, el lápiz, pigmentos diluídos, crayolas, gis, etc... La Escuela solo proporciona el papel y el modelo vivo.

Por lo que respecta al modelo vivo, el sistema se encuentra encasillado en la figura femenina, y cuando ocasionalmente se trabaja con modelo masculino, éste posa semidesnudo. A la fecha no se ha logrado implementar la salida a locaciones, con el fin de dibujar paisajes, arquitectura, animales o el entorno que nos rodea. Igualmente se carece aún de material didáctico-visual para apoyar la enseñanza: audiovisuales, proyectores y transparencias.

Respecto al personal docente se encuentra integrado, en su mayoría, por artistas egresados de la propia Escuela y solo una mínima parte de otras Escuelas de Arte. Carece de estudios de posgrado en dibujo.

Aún hoy no se cuenta en la Biblioteca de la Escuela con libros que contribuyan como apoyo teórico a la clase de dibujo. Por ejemplo, el libro de Bernard Chaet, titulado: The Art of --- Drawing, en el que a través de una confrontación de elementos plásticos se observa como algunos artistas manejan la forma, la línea, texturas, valores y colores.

Si bien la Escuela Nacional de Artes Plásticas alcanzó ciertos adelantos en los planes de estudios durante los últimos años, hay que admitir que no son los suficientes para lograr el grado necesario de enseñanza y aprendizaje del dibujo.

2.2. Fallas en el plan de estudios.

El dibujo, al ser un proceso creativo, implica una renovación constante, como el de cualquier otra disciplina, nunca se acaba de aprender y en consecuencia no debemos pensar en totalidades por ser imposibles. (29)

La enseñanza y el aprendizaje del arte debe entenderse como una profesión necesaria y no simplemente un lujo y, los programas deben responder a las necesidades de la época y el momento histórico que se vive en el país.

El plan de estudios al centralizar sus actividades en la formulación de programas los lleva a cabo con una absoluta ausencia de la participación del estudiantado, en asuntos que les concierne, lo cual es determinante ya que el alumnado es el -

que conoce muchos de los problemas y necesidades de los planes de estudio. La encuesta entre los alumnos de primer ingreso y del octavo semestre, ayudaría a lograr los objetivos deseados y necesarios para la mejor creación y producción artística.

El número de horas que el actual plan de estudios asigna a la clase de dibujo, son obviamente insuficientes, para lograr desarrollar la habilidad y destreza en este taller que es básico, ya que el dibujo es una función parcial de las artes plásticas, por lo que se hace necesario extender su enseñanza durante los cuatro años de duración de la carrera.

En el área del dibujo resulta inoperante su sistema y mecanismo actual de calificación. No se lleva a cabo una evaluación comparativa de resultados, a fin de detectar el tipo de problemas que presenta cada alumno, en la actualidad cada alumno actúa individualmente y no en labor colectiva de taller.

La distorción de los verdaderos objetivos de esta materia propicia que el estudiante conciba al dibujo no como una materia curricular fundamental y cuyo aprendizaje es básico, sino todo lo contrario, que lo importante es "el gesto", "la intención", la espontaneidad con que se dibuje. No niego la importancia en algún momento, que en la elaboración del dibujo intervenga el gesto del artista, su decisión de interrumpir y cambiar el desarrollo del juego estético, pero considero que este tipo de decisiones son demasiado prematuras en los nove-

les estudiantes de dibujo y, los que no saben dibujar, ésto lo toman como bandera. Si el estudiante se conduce con la plena "libertad" sin un orden, sus esfuerzos serán estériles, pero debemos comprender que la energía liberada por la espontaneidad, puede y debe emplearse de manera provechosa. (30)

El bajo índice de eficiencia al terminar la carrera y de titulación de la licenciatura de Artes Visuales, se debe en gran parte a que en el mercado de trabajo profesional, no siempre se exige el título, que para obtenerlo requiere que el alumno lleve a cabo un exagerado número de trámites escolares y, requisitos académicos sin poner a su disposición medios y recursos que faciliten y agilicen su titulación. --- Otra causa importante de la falta de titulación en la --- ENAP, es que la mayor parte de los pasantes, por primacía económica al trabajo logrado, les resulta muy difícil compaginar éste con la elaboración de la tesis, la cual le llevará un buen número de horas y meses en la investigación del tema.

En el actual plan de estudios se ha dejado al margen el análisis de las características de los artistas mexicanos. En la carrera de Artes Visuales sólo se imparten historia del arte de los países Europeos o desarrollados. Se estudia el estructuralismo, se explica a Humberto Eco e incluso a ---- Macluhan, pero jamás se menciona la obra de Siqueiros, Rivera, Orozco, el gran escultor Jesús Contreras, el gran contemporáneo Felgueres, etc. Y por supuesto nunca se ha pensado

en la importancia de impartir una materia en la que se investigue el arte popular mexicano.

En general la mayoría de los maestros de teoría ignoran los contenidos de las materias prácticas y viceversa, dando por resultado dos tipos separados de enseñanza. La distorsión de este principio encuentra una gran preferencia en la mayoría por asistir a los talleres y descuidar los cursos teóricos. Atendiendo a estos principios paralelamente se impediría que los estudiantes descubran lo ya descubierto. (31)

Finalmente la mayor parte de los alumnos de la ENAP, aún aquellos que no terminan la carrera ni se titulan, dedican la mayor parte de su tiempo a la enseñanza de arte y en el plan de estudios de la citada ENAP, no se incluyen materias correlativas para la docencia y no es lo mismo ser productor de arte que profesor. Además debe tenerse en cuenta que no siempre artistas o productores de arte son maestros idóneos.

Es muy cierto, y lo repiten algunos profesores que la práctica les proporciona este conocimiento, pero esto aunque así sea, la sólo práctica sin la teoría pedagógica retrasa las aplicaciones de los conocimientos que se adquieren con la experiencia.

2.3. Deficiencia del personal académico.

Es sumamente importante que el personal académico de la ENAP,

sea un profesional de la enseñanza; tenga amplio conocimiento de la disciplina que imparta y capacidad pedagógica para poder transmitirla, así como cumplir responsablemente con sus obligaciones de enseñanza y atención al estudiantado.

En México, el profesor consagrado única y exclusivamente a la labor docente, es la excepción de la regla; generalmente quienes imparten cátedra son artistas que dedican sólo sus horas libres a ello, con el fin de ganar un poco de dinero y, un mucho de prestigio, concediendo preferencia a su actividad extra-escolar y descuidando la calidad de la enseñanza que imparte a sus alumnos.

La mayor parte del personal académico de la ENAP no presenta o no se le exige presentar un informe anual de actividades, e ignoro si se lleva un control de asistencia de dicho personal académico.

Algunas veces se hacen excepciones en los requisitos de ingreso del personal docente, y se acepta por razones inaplazables a la demanda escolar o por necesidad de iniciar los cursos, a algunos alumnos de reciente egreso de la carrera y casi siempre sin haberse titulado.

Por lo que respecta a los ayudantes de profesor, con algunas raras excepciones, la gran mayoría no están capacitados para esta labor, dándose el caso de que el profesor enseña una cosa y el ayudante otra. Para la comprensión de un objetivo se

pueden utilizar muchos medios, sin embargo la poca habilidad en los ayudantes distorsionará el concepto y la captación del objetivo que se pretenda.

Además constituye un serio problema el que algunos profesores no renueven y actualicen los contenidos de su cátedra, ni contribuyan al mejoramiento de su disciplina por no investigar sobre ella.

En los estudios de posgrado, la maestría por ejemplo, en los cuales no se incluye hasta la fecha el posgrado de dibujo, - adolecen de planeación y previsión respecto de los recursos humanos y materiales indispensables para su desarrollo y están desvinculados de las prioridades universitarias y nacionales.

El estudio de posgrado debe lograr la formación y entrenamiento de estudiantes de licenciatura, de excelencia, por lo que es necesario exigir a los estudiantes altos rendimientos académicos. Al ser el posgrado un nivel de excelencia académica, entraña un trabajo más intenso, un comportamiento más activo y autónomo del estudiante y una vinculación más madura con el profesor, por lo que los métodos de enseñanza deben ser distintos a los del nivel de licenciatura y no considerar al --- posgrado como una simple continuación de ella o bien como recurso para llenar algunas lagunas de la misma.

2.4. Temprano éxito artístico del alumnado.

Muchos de los estudiantes de la ENAP, ingresan con la idea de aprender, pero algunos asisten con la errónea idea de que ya son artistas consumados, iluminados, privilegiados, y que la escuela es un lugar propicio para producir su obra, ésto es, algunas veces producto de la inadecuada orientación vocacional, profesional y social.

Sin una base firme para la guía de su obra, sin un punto de comparación, y únicamente libre a su fantasía, imaginación y sentimiento, el estudiante puede pasar prontamente de la fé al desaliento, impulsándolo en algunas ocasiones a destruir lo que ha hecho bien; y con mucha frecuencia a dudar de su propio valor.

Toda crítica debe aceptarla el estudiante como constructiva, ya que no es más que la expresión de una opinión, sea ésta falsa o verdadera, pero su voluntad debe imponerse, el arte está formado de energía de precisión y de voluntad.

La mayor dificultad con la que nos enfrentamos los estudiantes de Artes Visuales y que debemos vencer antes que cualquiera otra cosa, proviene de la necesidad de dibujar bien, sólo la constante práctica del dibujo nos permitirá comparar, juzgar, y expresar simplicidad en adaptar lo esencial.

La formulación de conceptos representativos es lo que constituirá al estudiante como artista. Alcanzar esta meta y formarse un concepto, no es reducirnos a la sola teoría intelectual-

lista del proceso artístico, o ser partidarios de una u otra corriente artística, así es como generalmente llega el estudiante a nuestra escuela. La palabra "concepto", se refiere a una operación ejecutada por todas las especies de conocimiento y no a la reducción de éstas al proceso intelectual. (32)

El estudiante de arte que copia el concepto, gráfico, pictórico o escultórico de un maestro admirado, correrá el peligro de perder su sentido intuitivo y, luchará con una forma de representación que puede imitar, pero sobre lo cual no posee ningún dominio, ya que dicho concepto no ha sido fruto de su sensibilidad y experiencia visual e intelectual.

CAPITULO III

3. DIBUJAR Y VER3.1. Dibujando de memoria.

Originalmente, la memoria fué vital para la supervivencia de la humanidad. Gracias a la memoria, el hombre pudo ir modificando su conducta. Aprendió a distinguir y, de esta manera, a evitar determinadas situaciones peligrosas. A menudo, cuanto mejor era su memoria, mayores eran sus posibilidades de sobrevivir.

En la actualidad, igual que antes, la memoria es imprescindible para la supervivencia. Hoy en día, aparte de conservar el código de supervivencia animal, la usamos para almacenar información y conocimientos.

Sin la memoria, y aún a pesar de los órganos de los sentidos, no seríamos conscientes de lo visto, oído o percibido; porque los estímulos pasan a través de nosotros sin dejar huellas.- La función básica de la memoria es la adquisición; la recepción y retención de ciertos estímulos que percibimos.

No todo lo retenemos. Cuando vamos por una calle vemos miles de caras, oímos innumerables ruidos, percibimos gran número de estímulos. Los más pasan sin dejarnos huella, pero retenemos la imagen general de la calle, el cuadro más interesante de -

una exposición o el contenido de una conversación; esto es -- retenemos aquello que más llamó nuestra atención. La atención es esencialmente selectiva; podemos enfocar algo en --- nuestro campo visual, pero nunca todo, y seguir almacenando tantas impresiones que quede garantizado el reconocimiento - de los objetos que no son familiares. (33)

Respecto a la relevancia del reconocimiento para el arte, -- Aristóteles explicaba que " la imitación debe proporcionar - placer al hombre, porque disfrutamos las copias perfectas de cosas cuya contemplación nos resulta penosa en la realidad". Atribuye este placer al amor innato del hombre por el aprendizaje que, no es privativo de los filósofos profesionales. - La razón de que disfrutemos al ver la semejanza, radica en - que al verla, aprendemos a inferir lo que cada cosa es: por ejemplo, ésto es tal cosa. En otras palabras, este placer - consiste en el reconocimiento del mundo visible. Al contrario que Aristóteles y sus contemporáneos, nosotros estamos - ya tan acostumbrados a esta experiencia que no nos produce - ninguna impresión. (34)

Una de las principales fuentes del estudiante para la forma- ción de conceptos plásticos, se encuentra en la propia rique- za del laberinto de la memoria. A pesar de la importancia - que se da a la memoria en muchos métodos del dibujo, su ejer- cicio no se lleva a cabo generalmente. Sea cual fuere su -- causa, refleja una incomprensión total sobre el papel funda- mental de la memoria en relación al arte. Un pequeño experi

mento ejemplificará su importancia en arte dibujemos de memoria cualquier cosa que creamos conocer a fondo, por ejemplo el perfil de un animal que conozcamos muy bien. Incluso podemos poner a prueba nuestra capacidad de recordar sin recurrir al papel y el lápiz; basta con que nos planteemos problemas tan sencillos y tan temibles, al mismo tiempo, como describir cómo están relacionados los cuernos de una vaca con sus orejas. Al respecto citaré la representación de una vaca por el artista moderno Jean Dubuffet, donde se ha eludido esta cuestión ya que este artista pretende mostrar el aspecto de los objetos tal como ha quedado impreso en nuestro cerebro, cuando no interviene su atención o su conciencia o, al menos, cuando sólo intervienen vagamente, o con intensidad no mayor que la de la vida cotidiana de cualquier hombre común, que normalmente está preocupado por toda clase de cosas cuando su mirada cae sobre cualquier objeto.

Probablemente nos sea difícil recordar, sin embargo, sobre lo que no podemos dudar es que sabemos muy bien cuando reconocemos algo y decimos como Aristóteles: Estó es tal cosa. Más cuando no reconocemos ese algo, nos consideramos con derecho a criticar y decir: pero las vacas no tienen ese aspecto. (35)

El reconocimiento es fácil, casi automático, pero quizá precisamente por su automatismo en gran parte inconciente (no en el sentido Freudiano), si no en el sentido de esos procesos automáticos que no necesitamos, y a los que muchas veces

no podemos prestar atención. No sabemos cómo ni por qué re-
conocemos una vaca correctamente dibujada, pero sí observa-
mos las posibles fallas en la vaca real o en la pintada. -

(36)

La memoria visual difiere de la percepción (visión), porque
aquella se basa principalmente en el almacenamiento de da-
tos y la percepción en información general, aunque ambas en-
vuelven el mismo proceso de síntesis.

Nuestros ojos suministran sin procesamiento alguno el material
para la actividad constructiva del sistema visual.

De alguna manera existe cierta similitud entre la memoria vi-
sual de los humanos y la memoria de nuestras modernas compu-
tadoras digitales, cuyo principio también es el almacenamien-
to de información, sin embargo ella es exclusivamente numéri-
ca. Se han usado varios modelos para explicar como funciona
la memoria y como se recupera la información almacenada. En-
tre estos modelos se incluyen el sistema de archivadores y --
los bancos de datos de los ordenadores electrónicos. No obs-
tante, aunque los modelos ayudan a comprender como funciona
la memoria, hasta la fecha, demostraron ser muy poco aptos -
para explicar su proceso.

La flexibilidad, velocidad y precisión con que responde una
persona a una pregunta o a muchas, es un hecho tan complejo
que nunca ha dejado de sorprender a los científicos que in-

vestigan como funciona la memoria. (37)

La memoria es constructiva y es necesaria para producir dibujos (proyecciones) de compleja tridimensionalidad formal, como ejemplo la figura humana.

Rodin, opinaba que su habilidad como dibujante partía del ejercicio de su memoria cuando era un estudiante: "... En casa, por las noches, antes de ir a la cama tenía por costumbre practicar una recomendación de su maestro Lecoq de Boisbaudran, reproducir de memoria lo que había estudiado durante el día. (38)

La memoria pone al descubierto actitudes esenciales, los detalles son siempre olvidados; pero lo más importante de ejercitar el dibujo de memoria, es que nos ayuda a comprender la verdadera naturaleza del dibujo, más en lo que re conocemos que en lo que vemos. (39)

El ser humano transforma sus experiencias en ideas, guiándose hacia nuevas experiencias. En este proceso lo que se da accidentalmente o por medio de la inventiva, es el camino a seguir por el artista para escapar de esquemas repetitivos y enfrentarse a nuevas posibilidades artísticas que se forman en su memoria. Esto significa romper con rígidos conceptos y hábitos condicionados, los cuales impiden nuestro acceso al proceso creativo. Se suele definir la creatividad como el talento para relacionar cosas, que antes -

no lo estaban. Somos creativos cuando unimos dos o más datos, creando así algo nuevo; por lo tanto, la creatividad de pende, en parte, de la memoria, cuanto más conocimientos y - experiencias tenga una persona mayores serán sus posibilidades de crear algo nuevo. (40)

3.2. Cómo ven los Artistas.

La vista es el más sensible y, podría decirse el más evidente de los sentidos humanos. Cuando los hombre primitivos -- trataron concientemente de comunicarse (unos con otros), tuvieron que ensayar antes que otros medios, ese lenguaje que hoy en día llamamos pintura. Un hombre, al mirar la luna y tratar de bosquejar su forma; o al tratar de imitar la forma de un animal en su carrera; al mojar la mano de un pigmento y estamparla en una piedra, había empezado a comunicarse con otros hombres. Ciertamente que todos veían la luna, las manos y los animales corriendo, pero ¿todos veían exactamente lo mis mo que el hombre que estaba dibujando? no, todos contemplaban el dibujo y ven de que manera el dibujante veía la luna. --- Las cosas son ahora diferentes. Un hombre ha derribado la - puerta que los separaba de los otros, ha abierto la vía para comunicarse con ellos, y desde aquel tiempo nada ha cambiado. (41)

No existe un modo único de representar la realidad, sino muchos, ni siquiera es válido el pretender apoyar la mayor o - menor fidelidad a la realidad en un fundamento científico, -

pues las aportaciones de la ciencia, son por lo regular, sec toriales, y solo se fundamentan en aspectos o partes de la capacidad perceptiva del hombre. (42)

Gombrich establece el sentido múltiple que la representación puede asumir, y su íntima relación con pautas de aprendizaje psíquico que siempre están marcadas por la cultura visual de las sociedades. (43)

Existe una notoria resistencia para aceptar que los procesos del pensamiento perceptivo requieren tanta inteligencia como el manejo de los conceptos intelectuales, puesto que según se cree, los procesos del pensamiento no se basan en la percepción y que el hombre solo piensa con palabras, y que, sin éstas, no puede haber pensamiento. Como consecuencia, la en señanza occidental ha manejado principalmente palabras y números y solo en la enseñanza pre-escolar podemos encontrar una educación basada en la colaboración de todas las faculta des esenciales de la mente humana. Algunas de nuestras más progresistas Instituciones educativas, conceden a las artes plásticas una respetable categoría académica al colocarlas al mismo nivel que el resto de las Humanidades; pero no utilizan las facultades del pensamiento perceptivo (ni siquiera para el estudio de las ciencias naturales y sociales) aun que, a veces, emplean auxiliares visuales.

Privados de los más valiosos recursos mentales por una educa ción unilateral, millones de adultos pasarán sus días de ---

trabajo exclusivamente entregados al papel, a las palabras, y a los números; manejarán objetos que nunca verán y dirigirán operaciones por medio del control mecánico o remoto. Es te desvío de los procedimientos y los valores trae como consecuencia que las artes plásticas se consideren como simples instrumentos de placer, adorno o recreativos, inferiores intelectualmente. (44)

El lenguaje de la visión no constituye un fin artístico en sí mismo. El modo en que se considera la realidad está determi nado por el impacto de la forma en que la captamos.

La visión y el habla constituyen los más importantes medios que nos sirven para captar la realidad. La reorganización de nuestros hábitos visuales, de modo que no percibamos las cosas aisladas en el espacio, sino en orden y conexión de -- los acontecimientos en el espacio-tiempo, constituye, quizá, uno de los puntos más importantes dentro de este campo. (45)

En el estudio del lenguaje visual, se destaca el poder de la interpretación. Percibir una imagen visual implica la participación del espectador en un proceso de organización. - La experiencia de una imagen es así un acto creador de inte gración. La visión es un factor central en el modelamiento de nuestro ambiente físico, espacial, y es el artista quien acentúa nuestra percepción de los fenómenos de la naturaleza. Su visión se nutre de los colores, las formas y los --

movimientos, lo que dá por resultado la unificación de lo sensorio, lo emocional y lo racional. Cada vez que un escultor trata de unificar los diversos elementos de una obra - o cuando el pintor halla el color que comunicará el sentido exacto que quiere dar en el lugar exacto de una tela - se produce un intenso razonamiento visual. (46)

El pintor pinta la visión que lo llena, y lo que resulta es el arte. Sin la visión no puede haber creación artística, - ésto es uno de los supuestos del arte. El artista tiene que encontrar la expresión que transforme su vivencia, en vivencia del espectador; pero no tratando de provocar en el espectador una vivencia cualquiera (que éste luego proyecte desde su propio yo a la obra de arte), sino que el artista debe transmitir su propia vivencia. Este es lo que realmente se puede llamar creación, ya que el arte es creación de formas-contenido, comprender la obra de arte es saber leer esas formas. (47)

El dibujo, como todo arte es un lenguaje y una escritura por medio de la cual el artista expresa lo que quiere decir y podrá ser leída por aquellos a quienes la dirige.

La importancia social del arte, consiste en transmitir ideas y emociones capaces de formar y transformar a los hombres y a las sociedades humanas.

En la crucifixión de Grünewald, el artista representa un -

dolor espantoso, no nos lo describe, pero lo vemos; lo vivimos. La función de líneas, colores y masas, logra recrear - en el espectador la visión del artista, la forma se vuelve - expresión. (48)

Todo arte es conceptual: el arte antiguo Egipcio o en los di bujos de los niños se valen de sus conceptos para dibujar lo que conocen; mientras que en el arte Griego se inicia la modalidad revolucionaria de utilizar dichos conceptos para dibujar lo que se ve. Crea la posibilidad de un ilusionismo - auténtico. Existe una diferencia de principio entre el artis ta medieval, para el que el esquema es la imagen, y el artis ta postmedieval en el que el esquema es el punto de partida para ulteriores correcciones, ajustes y adaptaciones, medios para sondear la realidad y luchar con lo particular.

El Renacimiento inauguró el contacto con la realidad. El cu bismo fué la última y desesperada rebelión contra la ilusión que el impresionismo había llevado al climax. El informalismo nos pone en contacto con otro aspecto de esa realidad. La realidad que presenta el artista arrastra siempre la realidad del hombre, como decía Klee: "el arte no reproduce lo visible sino que lo hace visible", pero el artista no quiere hacer visible una forma sino hacer visible la vida, entendida como búsqueda continúa. (49)

En la actualidad los artistas creadores tienen que cumplir - tres tareas para que el lenguaje de la visión sea un factor

poderoso en la remodelación de nuestras vidas. Tienen que aprender y aplicar las leyes de organización plástica necesarias para el restablecimiento de la imagen creada sobre una base vigorosa y ponerse en armonía con las experiencias espaciales contemporáneas, con el fin de aprender a utilizar la representación visual de los actuales acontecimientos espacio-temporales y, por último, liberar las reservas de imaginación creadora y organizarlas en giros dinámicos; ésto es, desarrollar una iconografía dinámica contemporánea. (50)

3.3. Dibujar requiere concentración profunda.

La concentración es vital para que el dibujante logre un trabajo eficaz, por ser necesaria su máxima atención en lo que va a dibujar.

La mayoría de las personas mantienen su mente en continua actividad. Su pensamiento está siempre saltando de un tema a otro, aún cuando no exista entre ambos la menor conexión. La trayectoria de las ideas abarca las cosas más heterogéneas, en un breve período de tiempo y, todo ello, impide lograr una verdadera concentración. Normalmente no nos percatamos del hecho de que no sabemos controlar nuestra mente en forma permanente, sino que, ésta, divaga a su antojo. Y es que nuestro cerebro produce ideas a una increíble velocidad y sobre los más variados temas. (51)

Aprender a concentrarse es crear un orden; por lo que el ---

equipo del taller de enseñanza de dibujo, y el maestro, deberán ser lo suficientemente variados y comprensivos, para que el alumno actúe como una persona integrada al mismo a fin de que la forma que se va a dibujar quede visualmente controlada y sea de un real interés. Este último, el interés, se sistematiza, se ordena y, se hace un hábito que puede llegar a ser la base para la aplicación metódica, a fin de lograr la concentración necesaria para dibujar.

Como todos sabemos, resulta prácticamente imposible atender - bien a dos cosas al unísono y, desde luego el único fin de la atención es elegir una cosa para analizarla y rechazar otras. (52)

Cuando nos concentramos en algo nos cerramos a todo lo demás, es por ello que nos molesta que nos distraiga un ruido o una conversación. La interrupción de cualquier índole reduce la cantidad de atención especial aplicable a la labor principal, ya que el cerebro es el que determina el umbral de los órganos sensoriales cuando recibe señales que le interesan. (53).

Resulta indispensable por lo tanto antes de iniciar el estudio del dibujo aprender a observar y a concentrarse pues no basta el dominio de las técnicas de ejecución de las artes si no que es necesario desarrollar en los alumnos, con ejercicios de concentración y memorización secuenciales, a fin de que -- aprendan a enfocar su atención y concentración en el modelo - que se pretenda dibujar.

3.4. Asociación de la vista a los movimientos de la mano.

En la disciplina del dibujo no sólo se requiere de una habilidad manual, sino que se encuentra estrechamente asociada a nuestra vista y a propiedades de nuestro cerebro que nos permite dibujar las imágenes que percibimos. (54)

En la etapa infantil el niño adquiere cierto grado de habilidad manual, pero sus resultados no tienen un valor gráfico para él. Continuos ejercicios dejarán en el niño la habilidad de asociar la vista con la mano; es decir, la coordinación motora de los dos sentidos principales que toman parte en la actividad gráfica.

El dominio gráfico aparece cuando las percepciones mentales del niño han alcanzado cierto grado de desarrollo. Es el momento en que la actividad gráfica comienza a participar en el desenvolvimiento mental del niño. Este desenvolvimiento se encuentra estrechamente conectado a cambios producidos por el desarrollo en el cerebro. (55)

A edad muy temprana los hemisferios cerebrales de los infantes aún no se encuentran especializados para separar funciones. La lateralización, es decir, la consolidación de funciones específicas en uno y otro hemisferio, progresa gradualmente al paso de los años, paralelamente a la adquisición del lenguaje y de los símbolos del arte infantil.

La lateralización generalmente se completa alrededor de los

10 años, y ésto coincide con un período de conflicto en el arte de los niños, cuando el sistema de los símbolos parece anular las percepciones e interferir con precisión el dibujo de esas percepciones. Es probable que en este conflicto resulte de que los niños utilicen el hemisferio izquierdo para completar labores propias del hemisferio derecho. (56)

Una de las capacidades del hemisferio derecho es la imaginación, ver e imaginar formas con la mente. El cerebro es capaz de evocar una imagen y luego visualizarla como si verdaderamente la estuviera viendo. Esta visualización e imaginación se usan alternativamente, sin embargo el término visualización implica connotaciones de imágenes en movimiento, -- mientras que la imaginación involucra la creación de formas. La visualización e imaginación son importantes componentes para la práctica del dibujo. Al dibujar el estudiante mira el objeto o persona y "toma" una fotografía mental captando esta imagen en la memoria que posteriormente transportará al papel. (57)

Es importante señalar que la actividad artística está ligada a propiedades de nuestro cerebro, dando lugar a conceptos como el "pensamiento artístico". El papel del pensamiento en el arte, constituye un tema de actualidad para la comprensión del desarrollo en disciplinas como el dibujo.

Las escuelas, aún lo enseñan todavía como una destreza, se le considera más bien como una actividad de raíz instintiva,

ejercida por una minoría privilegiada y dotada por la inspiración. Asimismo, nuestra progresiva civilización reconoce la existencia de facultades bajas y altas en el pensamiento del hombre, el progreso logrado mediante la subyugación de las facultades sensuales a la razón, y mediante su utilización represiva para las necesidades sociales.

La sensualidad y la razón aparecen así, como un intento de reconciliar las dos esferas de la existencia humana que fueron separadas por el represivo principio de la realidad. La función mediadora es llevada a cabo por la facultad estética, lo que equivale a decir por sensualidad, perteneciente a los sentidos o en otras palabras, facultad sensual cognocitiva. (58)

Descartes fué el primer filósofo que divorció la razón de la dependencia sensorial de las cosas (pienso, luego existo). Descartes duda de la realidad del mundo exterior captada por los sentidos; postula que lo único cierto es el pensamiento ya que la información de los sentidos no proporciona una imágen fiel de ese mundo exterior. Para Descartes, el cuerpo, incluyendo la circulación de la sangre y el sistema nervioso es objeto de estudio de la mecánica. El alma por el contrario, es totalmente inmaterial y por lo tanto objeto de estudio de la filosofía. (59)

A la inteligencia cartesiana debemos las grandes estructuras del pensamiento racional o idealista; a la stética, los ---

los descubrimientos de las ciencias físicas y la creación de las obras de arte. En el mundo moderno no hemos mantenido nunca un equilibrio entre ambas facultades (bajas y altas), y así hemos llegado al abismo que hoy separa al hombre de sentimiento del hombre de pensamiento. (60)

El arte es un conocimiento que parte de los sentidos y podemos considerar a nuestros hemisferios cerebrales como los coordinadores sensorimotores de éstos.

John C. Eccles en su libro The Human Mystery, hace una importante distinción entre el conocimiento asociado al hemisferio izquierdo o el lado de las facultades altas o dominantes y el conocimiento postulado con el hemisferio derecho o el lado de las facultades bajas o menores.

En general el hemisferio dominante está especializado en lo que se refiere a delicados e imaginativos detalles, en todas sus descripciones y reacciones, por ejemplo, es analítico y secuencial.

También puede sumar, sustraer, multiplicar y llevar a cabo operaciones semejantes a las computadoras. Este dominio deriva de su capacidad verbal y abstracta. (61)

Eccles niega la deficiencia en lo que respecta al hemisferio menor que lo designa de tal manera, ya que posee muchas otras

propiedades prominentes, particularmente en lo que se refiere a sus habilidades espaciales, con un énfasis en el desarrollo pictográfico y patrones de percepción de los sentidos. El hemisferio menor que programa la mano izquierda, es superior en toda clase de representaciones gráficas, ya sea geométricas o perspectivas (habilidades no motoras). Esta superioridad se hace también evidente en la habilidad para combinar espacios de color, así como hacer que se asemejen ciertas representaciones visuales. (62)

El hemisferio izquierdo es incapaz de llevar a cabo descripciones gráficas, y manifiesta su incapacidad para la copia, - es un hemisferio aritmético, pero no un hemisferio geométrico.

Ambos hemisferios complementan sus funciones y ejercen independientemente sus propias y peculiares habilidades. Tenemos como ejemplo a Ravel, que en su ancianidad sufrió afasia; no podía por lo tanto hablar, ni escribir, ni transcribir música; sin embargo, cantaba, tocaba e incluso componía. Esto sugiere que a falta de símbolos (palabras o notación musical impresa) lograba actuar gracias a la percepción de las relaciones y a la capacidad de los hemisferios de completar funciones cuando se sufre algún daño en ellos. (63)

Alfred Binet opinaba sobre el anterior aspecto que: el pensamiento sin palabras se experimenta como un "sentimiento" y, - sobre todo como una experiencia más que como un conocimiento de igual índole. Hombres como Einstein y Newton han declara

do depender de la vívida imagin^{er}ía que proviene de la experiencia sensorial, o como Darwin, han lamentado una vida consagrada a la abstracción. (64)

Basándome en los estudios de los hemisferios describiré las labores específicas de éstos como sugieren las nuevas concepciones de Levy, Agresti y Sperry (1978):

HEMISFERIO IZQUIERDO (Dominante)	HEMISFERIO DERECHO (Menor)
Ligazón o enlace a la <u>conciencia</u> .	No posee suficiente ligazón a la conciencia.
Verbal	Inverbal
Descripción lingüística	Musical
Intelectual-idea, comparaciones conceptuales.	Gráfico-razonamiento <u>esquemá</u> tico visual.
Análitico	Sintético
Análisis por detalles	Imágenes
Aritmético-semejante a las <u>com</u> putadoras.	Geométrico-espacial

Recientes investigaciones sobre funciones hemisférico cerebrales y sobre los procesos de información visual, indican que la habilidad para dibujar depende del acceso a las capacidades del hemisferio derecho, menor, o de las facultades bajas, ya que éste hemisferio percibe los procesos de información visual, de esta manera necesitamos "ver" en relación al dibujo, así el hemisferio izquierdo percibe de tal manera

que interfiere con el dibujo.

Hoy, sin embargo, los educadores están dando importancia al pensamiento creativo, enfrentándose a sistemas educativos -- que en general aún están estructurados en orden al hemisferio izquierdo. (65)

Nuestra educación superior aspira a un ideal de perfección - teórica o intelectual en la que la experiencia sensual, como facultad "inferior" e inclusive la "más inferior", proporciona cuando más la materia prima, el material en crudo, para el conocimiento, para que éste sea organizado por las - facultades altas del intelecto.

Nuestra civilización ha subyugado la sensualidad a la razón y, su relación ha sido antagónica, dándole al conocimiento a través de los sentidos (sensualidad), un carácter confuso -- que lo hace inadaptable, a no ser que esté sujeto y formado por la actividad conceptual del intelecto, de la razón.

Finalmente habría que señalar que a pesar del énfasis de --- nuestra cultura occidental que ha privilegiado siempre la razón sobre el conocimiento sensible, afortunadamente su desarrollo se llega a dar a pesar de los sistemas educativos, en los cuales se puede asegurar que se pierde un enorme potencial de nuestras habilidades y, como un tributo a la capacidad sobreviviente de nuestro hemisferio derecho.

CONCLUSIONES

Al iniciar esta investigación partí del concepto de que el dibujo es la base de todas las exploraciones personales en el arte; si se tiene en cuenta que el arte representa una de las formas más elevadas y específicamente humanas, por medio del cual el hombre manifiesta toda su riqueza al desplegar y objetivar sus fuerzas esenciales en un objeto concreto-sensible. (66)

En el Capítulo I, mencioné la trascendencia que han tenido los conceptos creativos en el dibujo que tradicionalmente se han opuesto al marco de la pedagogía rígida, cuyo aspecto -- más importante es la enseñanza. Hoy sabemos que el dibujo se puede enseñar, de ahí la importancia de las metodologías, de la didáctica y de la pedagogía, por lo que las viejas peticiones a las potencias superiores se desmistifican frente a este hecho, y se demostró que la enseñanza es un centro vital en nuestro desarrollo artístico.

En el Capítulo II me referí a la problemática de la enseñanza del dibujo, en especial en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. El primer problema que habría que solucionar, es el cambio de planes y programas de estudios referentes al taller de dibujo, cuyas 4 horas de clase a la semana no son suficientes para la calidad requerida de la enseñanza y, además, contar con el apoyo de métodos de enseñanza adecuados, así como de las instalaciones y materiales indispensables para el cum-

plimiento de esos nuevos planes y programas. A la fecha no se han logrado sistemas y mecanismos de calificación y acreditación de la enseñanza del dibujo. La actual evaluación no permite apreciar el valor del conocimiento adquirido, por lo que sería necesario que al finalizar cada semestre se llevara a cabo una comparación de resultados de los ejercicios que se realizaron, con el fin de detectar las dificultades o logros de cada alumno. Por lo que respecta a la evaluación del alumno de primer ingreso a la Escuela Nacional de Artes Plásticas, no es posible llevar a cabo un examen de selección en vista de que el alumno ingresa careciendo de una preparación previa en los niveles de educación básica, media y superior, ya que en la estructura educativa, no obstante todas sus innovaciones académicas, aún no se concede a la educación estética el lugar que merece dentro de la enseñanza.

Hay que destacar que persisten las dificultades en lograr un rendimiento aceptable en esta área, y el bajo índice de preparación y habilidad al terminar la licenciatura.

Por lo que respecta al personal docente, insistiré en que se debe mejorar su preparación en los métodos pedagógicos para transmitir la enseñanza; que no sea únicamente un solo profesor el que imparta la clase durante los cuatro semestres, -- para que el alumno no sea influido por el concepto artístico de un solo profesor.

Asimismo, enfatizo en la necesidad del cumplimiento de las obligaciones de los maestros, con el fin de lograr disminuir

el ausentismo y la delegación de funciones en los ayudantes de profesor.

También menciono la problemática debida a la falta de titulación en la Escuela Nacional de Artes Plásticas; problema que se origina en gran medida a que los trámites de asesoría académica y, sobre todo la dirección de la tesis, se dificulta porque gran parte del profesorado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, por ocupaciones artísticas o personales, se resiste a asumir esta responsabilidad.

Además, creo que debe concientizarse a la población escolar, para lograr que se titule, como un compromiso que asumió al ingresar a la escuela y para responder a lo que recibió de la Universidad y la Sociedad.

A la fecha se adolece de planeación y previsión respecto de estudios de posgrado en dibujo; estudios que respondan a las necesidades de excelencia del personal docente y a las necesidades del mercado de trabajo profesional, de alto nivel de especialización.

En el Capítulo III, la investigación trató de demostrar la importancia de la memoria, aunada a la creatividad del artista, para resaltar que la imaginación ayuda a la memoria, convirtiendo la información en algo vivo. Durante mucho tiempo se consideró la creatividad como "la hija de los dioses" y que, por ello, el artista debía esperar la inspiración divina; pero la mayoría de los avances y revoluciones científicas

cas en el plano artístico, demuestran que cuando se nos ocurre una idea creativa, lo único que hacemos es combinar memoria, imaginación y concentración.

En lo que se refiere al punto llamado Asociación de la vista a los movimientos de la mano, en el que se plantea que el dibujar es una manera de pensar que involucra todo el cerebro y en particular el desarrollo de nuestras capacidades hemisférico-cerebrales, para insistir en el caracter de totalidad de tal aprendizaje. Sobre el particular, y teniendo en cuenta que el proceso creativo del dibujo no radica sólo en la habilidad manual, considero que hay un campo muy amplio de la investigación al respecto, que serviría para la transformación radical en la orientación vocacional del estudiante, y en la formulación de los planes de estudio de la Licenciatura de Artes Visuales.

Finalmente propongo, a continuación, algunos ejercicios de dibujo de memoria para fijar la atención sobre los rasgos sobresalientes y característicos de las formas para su mejor retención, y conservar así la imagen de los objetos que motivan el dibujo. Gaupp afirmaba que la memoria no es una función simple, sino un complejo formado por una serie de actividades consistentes en la recepción, fijación, evocación y reproducción de los recuerdos.

1. Un excelente medio de desarrollar el dibujo de memoria es por medio de proyección de transparencias o fotografías de revistas. La transparencia o fotografía se mues

tra a los alumnos durante uno o dos minutos. El Alumno - deberá dibujar todo lo que recuerde, en dos minutos. Se principiará con objetos simples y se aumentará poco a poco la complejidad de las transparencias o fotos. Estas - últimas deberán mostrarse por un lapso de 5 minutos y después de una pausa, el alumno en diez minutos dibujará lo que recuerde.

2. Otro ejercicio es el dibujo de poses en secuencia, que -- por su dificultad es un reto para el alumnado. Pueden -- utilizarse igualmente que en el ejercicio anterior, transparencias o fotografías, pero también puede realizarse -- con el modelo vivo. Es recomendable el uso del proyector a fin de poder repetir las poses y así realizar la corrección con exactitud. Cada pose debe proyectarse alrededor de un minuto. Al estudiante se le darán 20 minutos para dibujar la secuencia de memoria.
3. Dibujar por la simple evocación mental de objetos de uso cotidiano. Por ejemplo la fachada de la escuela, la sala, comedor, cocina de nuestra propia casa, etc. y, posteriormente, cotejar el dibujo con el motivo original, -- para evaluar el grado de memorización u olvido.

La finalidad de estos ejercicios no es buscar el perfeccionamiento en los dibujos, se trata de desarrollar en el estudiante la facultad de la memoria visual, con lo que obtendrá un - mejor rendimiento escolar y aprenderá con menor dificultad.

La planeación de lo que se va a enseñar y la combinación de diferentes métodos y tipos de ejercicios, permitirá facilitar la tarea del aprendizaje y mejorará la calidad de la enseñanza, lográndose así una educación armónica en este plano del dibujo.

N O T A S

CAPITULO I:

1. Anthony Toney, Creative Painting and Drawing, New York, Dover, 202 págs., pág. VII.
2. Daniel Mendelowitz, Drawing, New York, Holt, Rinehart - and Winston, 221 págs., pág. 39.
3. William A. Berry, Drawing the Human Form, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 256 págs., pág. 223.
4. Max Doerner, Los Materiales de Pintura y su empleo en el Arte, Barcelona, Reverté, 476 págs., pág. 154.
5. A. Torres Michúa, Carmen y Magdalena Galindo, "Los objetivos de una Escuela de Arte" en Los Universitarios, --- UNAM, Junio de 1982 No. 200, México, D.F. págs. 18 y 19.
6. William A. Berry, op. cit. págs. 222 y 223.
7. Bernard Chaet, The Art of Drawing, New York, Holt, ---- Rinehart and Winston, 228 págs., pág. 253.
8. Robert Kaupelis, Experimental Drawing, New York, Watson Guptil 192 págs., pág. 99.
9. Ibidem., pág. 168.
10. John Dawson, La Guía Completa de Xerografía, Grabado e Impresión, España, Blume, pág. 148.
11. Betty Edwards, Drawing on the Right Side of the Brain, Los Angeles, Tarcher, 207 págs., pág. 22.
12. J. Hogg y otros autores, Psicología y Artes Visuales, Barcelona, Gustavo Gilli, 385 págs., pág. 31

13. Rudolf Arnheim, Hacia una Psicología de Arte, Madrid, Alianza forma, 393 págs., pág. 204.
14. Daniel E. Schneider, El Psicoanalista y el Artista, México, D.F. Fondo de Cultura Económica, 375 págs., págs. 95, 96 y 97.
15. Rudolf Arnheim, op. cit., pág. 204.
16. Rudolf Arnheim, Arte y Percepción Visual, Buenos Aires, Universitaria, 140 págs., págs. 362 y 363.
17. Paul Westheim, El Pensamiento Artístico Moderno, México, D.F., Sep/setentas, 199 págs., pág. 122.
18. Betty Edwards, op. cit., pág. 3.
19. E.H. Gombrich, Arte e Ilusión, Barcelona, Gustavo Gili, 394 págs., pág. 156.

CAPITULO II:

20. Victor M. Reyes, Pedagogía del Dibujo, S.E.P. México, D.F., pág. 85.
21. Ibidem., pág. 87.
22. Justino Fernández, El Arte del Siglo XIX en México, 3a. Edición 1983, UNAM, pág. 2.
23. Laura González Matute, Escuelas al Aire Libre y Centros Populares de Pintura, (tesis), México, D.F., págs. 16 y 22.
24. Justino Fernández, op. cit., págs. 141 y 142.
25. Laura González Matute, op. cit., pág. 48.
26. Victor M. Reyes, op. cit., págs. 92, 93 y 94.

27. Laura González Matute, op. cit., págs. 23, 32, 33, 37 y 41.
28. Ibidem., pág. 42.
29. A. Torres Muchúa, Carmen y Magdalena Galindo.- "Los Objetivos de una Escuela de Arte" en Los Universitarios, --- UNAM, Junio de 1982, No. 200, México, D.F., pág. 19.
30. Gyorgy Kepes, La Educación Visual, pág. 14.
31. A. Torres Michúa, Carmen y Magdalena Galindo, op. cit., pág. 19.
32. Rudolf Arnheim, Arte y Percepción Visual, pág. 133 y 134.

CAPITULO III:

33. Werner Wolff, Introducción a la Psicología, págs. 84 y 85.
34. J. Hogg et all, Psicología y Artes Visuales, pág. 198.
35. Ibidem., pág. 199.
36. Ibidem., pág. 200.
37. William A. Berry, Drawing the Human Form, pág. 36.
38. Ibidem., pág. 36.
39. Bernard Chaet, The Art of Drawing, pág. 104.
40. Anthony Toney, Creative Painting and Drawing, págs. 95 y 99.
41. Rudolf Arnheim, Hacia una Psicología del Arte, pág. 136.
42. E. H. Gombrich, Arte e Ilusión, pág. 19.
43. Ibidem., pág. 315.

44. Gyorgy Kepes, La Educación Visual, p . 12.
45. Gyorgy Kepes, El Lenguaje de la Visión, pág. 18.
46. Gyorgy Kepes, op. cit., págs. I, II y IV.
47. Paul Westheim, El Pensamiento Artístico Moderno, pág. - 97.
48. Ibidem., pág. 99.
49. Aldo Pellegrini, Nuevas Tendencias en la Pintura, pág. 9.
50. Gyorgy Kepes, El Lenguaje de la Visión, pág. 25.
51. Mark E. Brown, Cómo Potenciar su Memoria, pág. 50.
52. Gordon Rattray Taylor, El Cerebro y la Mente, págs. 85 y 86.
53. Ibidem., pág. 62.
54. Betty Edwards, Drawing of the Right Side of the Brain, pág. 3.
55. Victor M. Reyes, Pedagogía del Dibujo, pág. 125.
56. Betty Edwards, op. cit., pág. 59.
57. Ibidem., págs. 36 y 37.
58. Herbert Marcuse, Eros y Civilización, pág. 170.
59. Raúl Garduño Ochoa y Rolando Lara y Zavala.- " Las Neurociencias a través de sus Metáforas " en Ciencia y Desarrollo, Marzo-Abril 1984, No. 55, Año X, México, D.F., - pág. 73.
60. Herbert Read, Orígenes de la Forma en el Arte, pág. 175.
61. John C. Eccles, The Human Mystery, pág. 221.

62. Ibidem., pág. 221.
63. Gordon Rattray Taylor, op. cit., págs. 260 y 261.
64. Ibidem, pág. 260.
65. Betty Edwards, op. cit., págs. 26, 29 y 32.
66. Afolfo Sánchez Vázquez, Las Ideas Estéticas de Marx, -- pág. 79.

B I B L I O G R A F I A

1. Arnheim, Rudolf, Hacia una Psicología del Arte, Arte y Entropía, Madrid, Alianza Forma Editorial, 1980, 393 págs. fotos, ils.
2. Arnheim, Rudolf, Arte y Percepción Visual, Buenos Aires, Universitaria, 1977, 410 págs. fotos, ils.
3. Berry, William A., Drawing The Human Form, New York, Van - Nostrand Reinhold Company, 1977, 256 págs., fotos. ils.
4. Brown, Mark E., Cómo Potenciar su Memoria, México, D.F. - Roca, 1982, 168 págs., ils.
5. Chaet, Bernard, The Art of Drawing, New York, Holt, ---- Rinehart and Winston, 288 págs., ils.
6. Dawson, John, La Guía completa de Xerografía, Grabado e Impresión, España, Blume, 1982, 192 págs.
7. Doerner, Max, Los Materiales de Pintura y su Empleo en el Arte, Barcelona, Reverté, 1975, 476 págs., ils.
8. Eccles, John C., The Human Mystery, Alemania, Springer-Verlag Heidelberg, 1979, 255 págs., ils.
9. Edwards, Betty, Drawing on the Right Side of the Brain, Los Angeles, Tarcher, 1979, 207 págs., ils.
10. Fernández Justino, El Arte del siglo XIX en México, México, D.F. UNAM, 1983, 256 págs., fotos, ils.
11. Garduño Ochoa, Raúl y Lara y Zavala Rolando, "Las Neurociencias a través de sus Metáforas" en Ciencia y Desarrollo, Marzo-Abril 1984, No. 55, año X, México, D.F., 195 -- págs., fotos, ils.

12. Gombrich, E.H., Arte e Ilusión, Barcelona, Gustavo Gilli, 1979, 395 págs., fotos, ils.
13. González, Matute Laura, Escuela al Aire Libre y Centros Populares de Pintura, (tesis), México, D.F., 170 págs., - fotos, ils.
14. Hogg y otros Autores, Psicología y Artes Visuales, Barcelona, Gustavo Gilli, 1969, 385 págs., fotos, ils.
15. Kaupelis Robert, Experimental Drawing, New York, Watson - Gupta, 1980, 192. págs., fotos, ils.
16. Kepes, Gyorgy, El Lenguaje de la Visión, Buenos Aires, - Infinito, 1969, 302 págs., fotos, ils.
17. Kepes, Gyorgy, La Educación Visual, México, D.F. Novaro, 1968, 223 págs., fotos, ils.
18. Marcuse, Herbert, Eros y Civilización, Barcelona, 1981, - 253 págs., fotos, ils.
19. Mendelowitz, Daniel, Drawing, New York, Holt, Rinehart, - and Winston, 1980, 221 págs., fotos, ils.
20. Pellegrini, Aldo, Nuevas Tendencias en la Pintura, Buenos Aires, Muchnik Editores, 321 págs., fotos, ils.
21. Rattray, Taylor, El Cerebro y la Mente, Barcelona, Plane ta, 1980, 354 págs.
22. Read, Herbert, Orígenes de la Forma del Arte, Buenos ---- Aires, Proyección, 224 págs., fotos, ils.
23. Reyes, Victor M., Pedagogía del Dibujo, México, D.F. S.E.P. 1943, 405 págs., ils.
24. Schneider, Daniel E., El Psicoanalista y el Artista, Mé- xico, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1974, 375 págs.

25. Toney, Anthony, Creative Painting and Dreawing, New York Dover, 1966, 202 págs., fotos, ils.
26. Torres, Michúa A. Galindo Carmen y Magdalena. - "Los Objetivos de una Escuela de Arte" en Los Universitarios No. - 200, UNAM, Junio de 1982, México, D.F., págs. 18 y 19.
27. Westheim, Paul, El Pensamiento Artfstico Moderno, México, D.F., Sep/setentas, 1976, 199 págs., fotos, ils.
28. Wolff, Werner, Introducción a la Psicología, México, -- D.F., Fondo de Cultura Económica, 1981, 369 págs.