

Métodos de dibujo a través de la historia

Autor

Dr. Gabriel Salazar Contreras, gabo62@yahoo.com

Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México

RESUMEN

Se reflexiona en torno a los distintos métodos de enseñanza del dibujo que se han sucedido a lo largo de la historia (desde los pergaminos anteriores al Renacimiento hasta algunos métodos del siglo XX que todavía hoy funcionan en las academias y universidades de arte, pasando por otros publicados hasta el siglo XIX), buscando distinguir (para entenderlas) las diferentes epistemologías con que fueron concebidos, a fin de estar en posibilidad de utilizar cada método en función de cada pragmática específica. Con tal propósito, se recurre a diversos planteamientos sobre la concepción del conocimiento, desde lo racional hasta el cuerpo como territorio de conocimiento o eje epistemológico. Estos métodos van desde propuestas ingenuas hasta planteos de percepción profunda, que tocan temas lo mismo científicos de percepción, que fisiológicos y espirituales. Finalmente, se proponen algunos métodos de enseñanza del dibujo del siglo XX para que sigan utilizándose en las escuelas de arte y diseño actuales.

Palabras Claves: métodos de dibujo, historia, conocimiento, epistemología.

INTRODUCCIÓN

El aprendizaje del dibujo de representación requiere del conocimiento de los métodos con que se le ha enseñado a lo largo de la historia. Al hablar de dibujo de representación, se alude al dibujo que imita y compite con la realidad visible, creando la ilusión de ser esta misma. Tal desafío nació en Grecia y se desarrolló durante el Renacimiento, y aún a lo largo del siglo XIX, hasta la llegada de la fotografía como conquista tecnológica de dicha ilusión. Cada método de dibujo implica una metodología, la cual determina una manera de ver y conocer el mundo. Yolanda Aguirre (2014) apunta respecto al acceso al conocimiento:

Los humanos no tenemos acceso objetivo al conocimiento de la realidad y del mundo como tal, sino que más bien, con la ayuda de los cinco sentidos dotados de filtros (neurológicos, sociales, individuales y tradicionales), formamos “mapas” o modelos del mundo. Debido a esto es que podemos construir virtualmente cualquier estilo de mapa de la realidad, y concretamente los mapas que nos brindan más opciones y resultados certeros. Al fin de cuentas, esto tampoco es la realidad y sí nos brindan posibilidades diferentes (p. 22).

De tal suerte que si acceder a la realidad visible implica ir ya con un mapa y con la percepción influenciada por este, podemos entender que cada método de dibujo (si lo consideramos también un mapa) va a afectar la manera en que se dibuja, por lo que cabría aquí formularse la siguiente pregunta: ¿Hasta qué punto estamos inevitablemente influenciados? Yolanda Aguirre (2014) continúa señalando:

Según Paul Watzlawick, tenemos diferentes tipos de conocimiento y diferentes tipos de acercamiento a la realidad, y para empezar consideramos que hay dos tipos de conocimiento: el conocimiento de *las cosas* (la percepción de los objetos) que tenemos a través de los sentidos y el conocimiento *acerca* de las cosas, es decir, aquello que esas cosas significan para mí; por ejemplo, gusto o disgusto, seguridad o confianza; esto es, el significado específico que le doy de acuerdo a la pragmática específica. Si a la percepción sensorial le denominamos conocimiento de primer orden, este segundo conocimiento (acerca de las cosas) es conocimiento de

segundo orden porque es conocimiento acerca del conocimiento del primer orden, por lo que podemos considerarlo “metaconocimiento” (p. 42).

Con base en lo anterior, podríamos asumir que el conocimiento de *las cosas* que aprendemos al dibujar con los diferentes métodos es de primer orden, es decir, lo que percibimos a través de los sentidos, sin otorgar ningún significado a los objetos. No obstante, ir con un mapa implica avanzar con una serie de instrucciones que van a determinar, cuando menos, las partes o características que vamos a conocer. Equivale a ir de vacaciones a París con una guía turística cultural o con una culinaria: cada una va a indicar o a hacer énfasis en diferentes aspectos de la realidad, así que se debe tener conciencia de que tal aseveración resulta sumamente complicada, toda vez que el proceso de percepción también está implicado, y este consiste, entre otras acciones, en atribuir significados. Si no fuera así, no pondríamos más atención a unos objetos que a otros.

Desde esta perspectiva, consideramos que la clave del aprendizaje adecuado no está en el método en sí mismo, sino en tres aspectos de la mayor relevancia: 1) la forma en que entendemos el acto de dibujar: como una mera técnica de representación o, antes bien, como un acto de creación complejo; 2) el nacimiento de cada método a partir de este acto creador que, al evolucionar, se estructura para indicar una visión determinada; 3) aquello a lo que se ha dado en llamar “la mirada ingenua”, que no es sino tomar en cuenta un ideal del arte. Para entender lo anterior, podemos recurrir a lo que sabemos de los grandes creadores. Cézanne, citado por Jonah Lehrer (2010), afirmaba:

“Yo intentaba copiar la naturaleza —confiesa Cézanne—, pero no podía. La miraba inquisitivamente, le daba la vuelta, la miraba desde todas las direcciones, pero nada”. Por mucho que lo intentaba, Cézanne no lograba escapar de las insidiosas interpretaciones de su cerebro. En sus cuadros abstractos, se propuso revelar este proceso psicológico, hacernos conscientes de la manera particular como la mente crea la realidad. Su arte nos muestra lo que no podemos ver, es decir, nuestra manera de ver (p. 133).

Aquí podemos advertir que Cézanne era consciente de que cuanto veía estaba determinado por las interpretaciones que había heredado tanto de la cultura como de los métodos de su tiempo, es decir, por aquello que anteriormente se mencionó como conocimiento de segundo orden, y lo que a él le interesaba era el conocimiento de primer orden o ingenuo, donde se depositan los significados. Es así como este artista, padre del arte moderno, nos heredó formas nuevas y profundas que nos permiten ver sin interpretación simbólica, en las cuales desaparecen de alguna manera los métodos anteriores, al desarticular esta percepción de segundo orden. Esta cuestión la podemos observar en sus bodegones, cuya contemplación constituye una experiencia por demás fascinante, toda vez que lo primero que percibimos en ellos son elementos superficiales, como una manzana o una pera, meros códigos de acceso, esto es, conocimiento de segundo orden; pero si persistimos en la percepción, se revelan las formas profundas: formas ingenuas de primer orden que nos permiten vivir una experiencia viva y renovadora, al revelarnos la manera en que vemos sin símbolo.

Aquí entonces enfrentamos un dilema: utilizar algún método, en virtud de lo cual se va a estar ya determinado; o no optar por ninguno, en cuyo caso habrá que preguntarse cómo se va a acceder a la realidad visible. La respuesta está en entender que los métodos son caminos que han seguido otros artistas, y que lo que debemos imitar no son sus resultados sino sus intenciones. Cézanne, nuevamente citado por Jonah Lehrer (2010), decía: “Lo que estoy intentando plasmar —manifestó— es algo más misterioso: está entrelazado con las raíces misma del ser” (p. 126). Esta frase pretende mostrar cómo el arte intenta conocer la otredad encontrando sentido a la vida, a diferencia de la percepción que heredamos de la cultura y de nuestro tiempo. Y no hay por qué asustarse al señalar o escuchar esto, porque el arte no ha

dejado de ser lo que fue en sus inicios, cuando “estaba” (todavía lo está) unido a la magia y a la espiritualidad. Entonces los métodos de dibujo constituyen posibilidades que nos muestran caminos ya recorridos para acceder a esa realidad en la cual se deposita la incógnita filosófica de si conocemos o construimos. Como quiera que sea, el estudiante de Arte y Diseño está obligado a conocer las diferentes posibilidades de acceder a la realidad visual, a reflexionar desde dónde puede o desea hacerlo, y a interpretar el resultado de su conocimiento. A lo anterior podemos añadir que si un método es solo una suerte de mapa que nos permite acceder a la realidad visual, al “entrar” en esta podemos olvidarnos de él y aprender de lo que “ahí” encontremos.

A continuación vamos a aventurarnos a conocer algunos métodos de dibujo y a tratar de reflexionar en torno a ellos sobre estas diferentes maneras de representar y dibujar que plantean diversos estilos, a través de distintas técnicas y formas de ver. Estas maneras de dibujar las encontramos en numerosos planteamientos que, por medio de esquemas, han sido publicados en diferentes épocas hasta la actualidad. Lo mismo encontramos métodos clásicos realizados por grandes maestros como Leonardo y Durero, que otros modernos con epistemologías de percepción corporal. Empero, la mayoría tiene como objetivo la creación de ilusión, esa forma de representar que compite con la realidad que llamamos visible y la cual aparentemente fue conquistada por la fotografía, como ya se mencionó con anterioridad. Los diferentes métodos que analizaremos comparten esta línea de acción.

*La frialdad abstracta de la mirada en perspectiva
implicó el retiro de la conexión emocional del pintor
con el objeto pintado en el espacio geometrizado.*

MARTIN JAY

Algunos métodos de dibujo históricos

El presente recorrido histórico por los principales métodos de dibujo comienza en el Renacimiento y concluye en el siglo XIX, aunque también se revisan, hacia el final, dos métodos del siglo XX que han sobrevivido hasta nuestros días. Los métodos se crean bajo la influencia de un contexto filosófico y social específico. Así, el dibujo y sus métodos de aprendizaje que nos han legado los estudiosos y los grandes maestros se sustentan en diferentes epistemologías y visiones del mundo, razón por la cual se requiere de un amplio espectro de interpretaciones para poder entenderlos. El dibujo y sus métodos pueden ser abordados parcialmente desde la ciencia, aunque se necesita de una estructura de conocimiento más amplia que permita dar sentido y guíe la actividad creadora, entendida esta como un fenómeno vivo y en movimiento continuo que, más que ser definido, requiere ser vivido.

Para entender tales métodos, hay que recordar que los griegos llamaban *canon* al esquema, el cual estaba orientado a la búsqueda ideal de la belleza y era utilizado como conocimiento *a priori* para dibujar. Este canon se desarrolló, según Gombrich (2010), en los talleres del Renacimiento: primero se le aprendía copiando grabados, esculturas y pinturas, y después se salía a la realidad visible a dibujar. Así se sistematizó este método de aprender por medio de cánones y esquemas como primer recurso. En general, la enseñanza del dibujo que se estila en las escuelas de hoy se lleva a cabo de manera similar: tomando como base algunos esquemas de métodos publicados, el maestro dibuja un canon del cuerpo humano y solicita a sus alumnos que lo copien. Se supone que si se desea aprender a dibujar, primero se tendría que estudiar y aprender este esquema, como si de un vocabulario se tratara, puesto que con él se va después a dibujar. Aquí empieza un problema de enseñanza, ya que de inicio el esquema es plano y la realidad visible está, como sabemos, en tercera dimensión, cuestión que se resuelve con el concepto de “masa”, que analizaremos más adelante.

Otros métodos más específicos muestran cómo dibujar ojos con todo detalle: el lagrimal, las pestañas, el brillo, etc. El problema radica en que, al ir a la realidad visible y tratar de dibujar los ojos de una persona real, nos encontramos con que el esquema resulta insuficiente para dibujar del natural, toda vez que los ojos están en diferentes (y múltiples) posiciones, por lo que no se corresponden con los del esquema. Ante ello, cabría preguntarse si realmente un esquema nos ayuda a dibujar la realidad visible o no. Consideramos que la respuesta está en entender qué es un esquema: una suerte de mapa que nos ayuda a saber qué vamos a encontrar en la realidad visible, así como en resolver primero la manera en que *entramos en contacto* con dicha realidad, lo cual se soluciona a través del concepto de “masa”.

Otro problema que se suscita al utilizar los métodos es creer que se va a dar con una fórmula que permitirá resolver todos los problemas del dibujo, como una suerte de piedra filosofal. Frecuentemente los profesores de dibujo escuchamos a nuestros alumnos decir: “Ya quiero saber dibujar, enseñame cómo dibujo una figura humana”, e irremediamente recordamos al maestro zen que preguntó a su discípulo: “¿Preferirías que yo te diera el agua de mi boca, en vez de ir tú al lago a tomarla?”. El profesor solo indica al pupilo cierto camino que él conoce y lo anima a recorrer el suyo propio. El método consiste quizás en llevarlo hasta donde el maestro ha llegado, y después empujarlo para que se pierda hasta hallar su propio método-camino. Así que veamos algunos métodos (camino) que podemos encontrar en el libro *Arte e Ilusión*, de Ernst Gombrich, cuyas ideas tomaremos como base de nuestras reflexiones iniciales. Para comenzar este recorrido histórico, nos detendremos un poco en el interesante pergamino de Villard de Honnecourt intitulado *Construcciones y La Rueda de la Fortuna*, el cual está fechado en 1235 (ilustración 1):

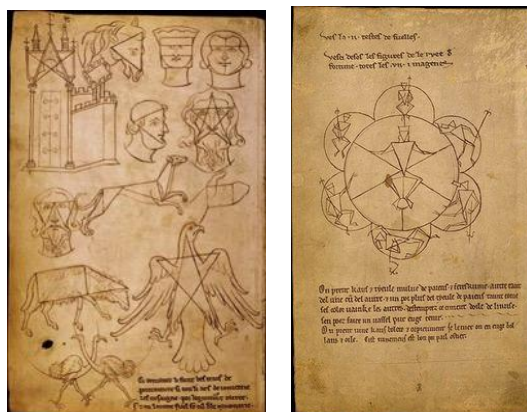


Ilustración 1. Villard de Honnecourt, *Construcciones y La Rueda de la Fortuna*

Este pergamino, que podría considerarse el precursor de los métodos de dibujo impresos, utiliza figuras geométricas un tanto ingenuas si las percibimos desde nuestra óptica contemporánea, pero que en su tiempo constituyeron un gran desarrollo por la síntesis que supone de los “conceptos universales” platónicos, los cuales nos indican las formas puras o, como se les denomina actualmente, las categorías. Según Gombrich (2010), en esta lógica Villard enseña a dibujar “un hombre” o “un perro” en general, tras lo cual el artista toma dicho esquema o “universal” y, con esta instrumentación, va a la realidad visible a dibujar un particular. Pero aquí podemos advertir que tales esquemas no nos permitirían realizar ningún dibujo de importancia, lo cual no obedece a la época en que fueron elaborados, puesto que ya en ese tiempo Giotto di Bondone realizaba maravillosas obras de arte, en lo que se refiere a la forma y percepción del dibujo. En consecuencia, lo importante de este pergamino no es la enseñanza que nos ofrece respecto a la forma de dibujar, sino el testimonio impreso que constituye de su tiempo.

Durante el Renacimiento, continuando con la tradición griega, se crearon cánones o esquemas con este mismo principio, pero con mayor detalle y elaboración. Al retomarse las formas puras platónicas, se buscaba la belleza perfecta, en cuyo conocimiento el artista era considerado un iniciado. Con esta idea, Leonardo da Vinci presentó el estudio de un árbol (ilustración 2), utilizando una lógica matemática, como lo declara el propio Leonardo, citado por Gombrich (2010):

“Recordad que siempre que una rama se divida, el brote se adelgaza proporcionalmente, de modo que si dibujáis un círculo que circunscriba la copa de un árbol, la suma de las secciones de cada brote debe ser igual al grueso del tronco” (p. 133).



Ilustración 2. Leonardo da Vinci. Dibujo de árbol

Evidentemente esto no es verdad, y Leonardo lo sabía. Lo que él presenta es un esquema, una forma de pensar exacta, nacida del pensamiento científico, que tiene sus orígenes modernos precisamente en el Renacimiento.

En la sección I de su *Tratado de pintura*, Leonardo aconseja:

El joven debe, ante todas las cosas, aprender la perspectiva para la justa medida de las cosas, después estudiar copiando buenos dibujos, para acostumbrarse a un contorno correcto; luego dibujará del natural para ver la razón de las cosas que aprendió antes; y finalmente debe ver y examinar las obras de varios maestros para adquirir facilidad en practicar lo que ya ha aprendido.

Aquí encontramos expreso lo señalado anteriormente: antes de acudir a la realidad visible, Leonardo aconseja imitar “buenos dibujos” para adquirir un contorno correcto, lo cual se puede interpretar como hacerse con un esquema o aprendizaje *a priori* para, entonces sí, poder salir a la realidad visible a dibujar. No obstante, estas palabras parecen insuficientes para explicar la genialidad de sus dibujos, su concepción de la forma, la manera en que presenta la tercera dimensión a través de las masas en movimiento, todo lo cual queda de manifiesto en su siguiente trabajo (ilustración 3):



Ilustración 3. Leonardo da Vinci. "Dibujo anatómico"

En su *Tratado de pintura*, Leonardo ofrece ciertas recomendaciones que, queda claro, de ningún modo constituyen un método de dibujo, sino meros comentarios sobre actividades de taller. No explica, por ejemplo, cómo concebir en los espacios esas maravillosas masas con gestualidad propia. En ese dilatado periodo que va del Renacimiento al siglo XIX, la educación académica en el dibujo y la pintura era, al parecer, rígida y racional, como se infiere del tratado del siglo XVII del pintor Joachim von Sandrart, también citado por Gombrich (2010): "Cuando nuestro entendimiento engendra sus conceptos bien concebidos, y la mano, adiestrada por muchos años de dibujo industrioso, los pone en el papel de acuerdo a la razón, se manifiesta la perfecta excelencia tanto del maestro como de su arte" (p. 160). Al respecto, consideramos que las explicaciones que los mismos artistas daban acerca de su actividad creadora eran limitadas y producto de los paradigmas de su época. Ahora sabemos más al respecto; sabemos, por ejemplo, que no es tan solo la razón la que construye, sino también el cuerpo, que, como territorio de conocimiento y creación, permite entender cómo se accede a la realidad visible, como se verá más adelante, cuando revisemos el método de dibujo de Kimon Nicolaides.

De vuelta a nuestra revisión histórica, hallamos que el primer método impreso de dibujo fue realizado por Heinrich Vogtherr en 1538, en la ciudad de Estrasburgo (ilustración 4). Aquí se presentan esquemas tradicionales propios de los talleres de la Edad Media, con pies, caras y tocados fantásticos. Este método lo podemos calificar como un catálogo de características, aunque podemos ver también un dibujo con un buen manejo de volumen y masas, además de expresiones:



Ilustración 4. Heinrich Vogtherr, Estrasburgo

Otro método, también de 1538, es el de Erhard Schön (ilustración 5), quien emplea figuras geométricas para representar diferentes posiciones del cuerpo humano, con lo que resulta más interesante y refinado que el de Vogtherr. Estas formidables “geometrizarciones” siguen una idea racional para resolver la ubicación de los elementos en el espacio:

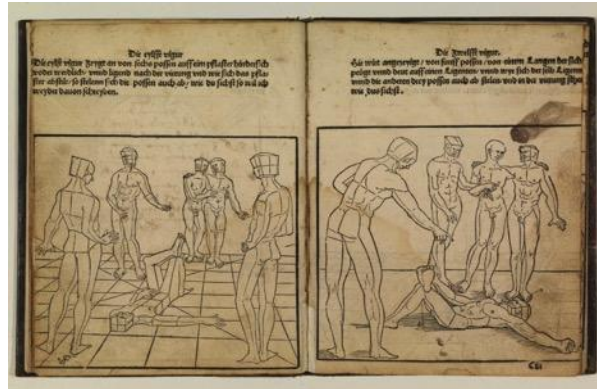


Ilustración 5. Erhard Schön, “Figuras geométricas”

Schön fue alumno de Durero, de quien toma sus conceptos geométricos, emulando su magnífico *Álbum de esbozos de Dresde* (ilustración 6). Podemos apreciar aquí el refinamiento de Durero, quien hizo una gran aportación a la educación al crear estos esquemas buscando la belleza, lo cual se puede apreciar en el movimiento de las formas geométricas, que, aunque cuadradas, están concebidas con el movimiento gestual natural del cuerpo humano:

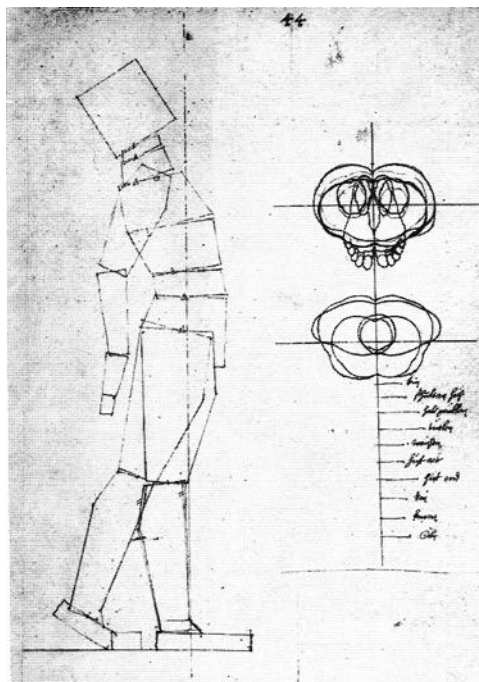


Ilustración 6. Alberto Durero, *Álbum de esbozos de Dresde*

Otro libro interesante es el *Des Circkels unnd Richtscheyts... Underwising*, de Heinrich Lautensack (ilustración 7), donde aparece ya el recurso de sintetizar el cuerpo humano con un esqueleto de alambre:

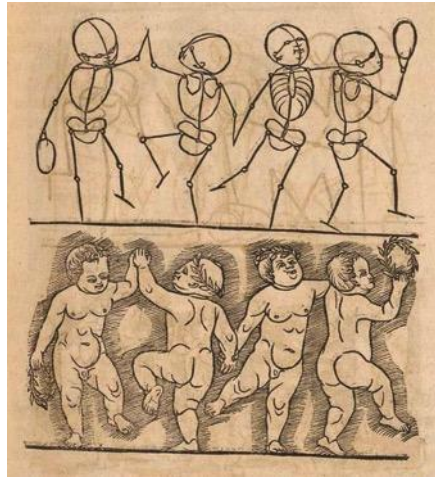


Ilustración 7. Heinrich Lautensack, Des Circkels unnd Richtscheyts... Underwising

En 1608 apareció en Venecia el libro *El verdadero método y orden para dibujar todas las partes y miembros del cuerpo humano*, de Odoardo Fialetti (ilustración 8), el cual se caracteriza por su análisis pormenorizado del cuerpo humano y sus procesos de elaboración desde la línea hasta el dibujo terminado:

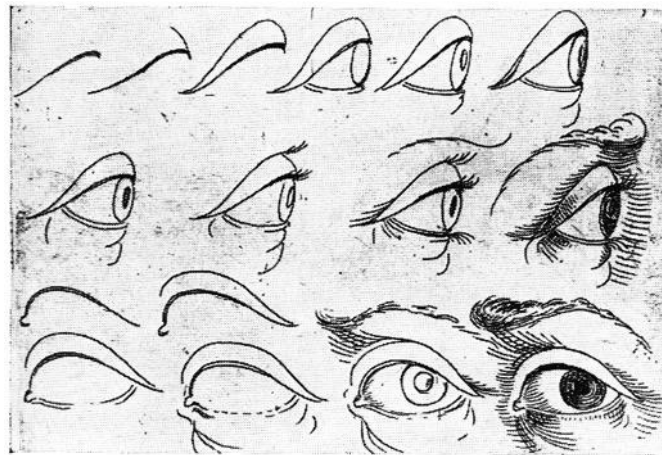


Ilustración 8. Odoardo Fialetti, El verdadero método y orden para dibujar todas las partes y miembros del cuerpo humano

Existen otros métodos, como el de Agustino Carracci, quien influenció a Fialetti y fue, además de mejor dibujante que él, uno de los fundadores de la tradición académica. Estos métodos son solo una muestra que nos permite entender las recomendaciones de dibujar ciertos esquemas imitando a maestros anteriores, antes de salir a la realidad visible a dibujar. Vale la pena mencionar también los métodos de la escuela de Bolonia, como el del Guercino, lo mismo que *La luz de la pintura y el dibujo*, creado por Crispijn van de Passe y editado en Ámsterdam en 1643.

Esta muestra de métodos presenta los cánones o esquemas que se pueden utilizar como referencia para dibujar. Como ya se mencionó anteriormente, este tipo de interpretación nos hace suponer que estudiando tales modelos se podrá dibujar al aplicarlos en la realidad visible, y que, junto con el concepto de esquema y corrección, bastarían para realizar un buen dibujo. No obstante, es justo aquí, en la aprehensión de la realidad visible, donde el esquema resulta insuficiente. La mera síntesis geométrica de algunos métodos no explica por completo las formas del dibujo. Si observamos los trabajos de artistas como Leonardo, Fra Bartolomeo,

el Veronés o Rembrandt (ilustraciones 9, 10, 11 y 12), pareciera que ellos se “saltan” el esquema y que sus líneas van directo a interpretar las formas de diferente manera:



Ilustración 9. Dibujo de Leonardo da Vinci



Ilustración 10. Dibujo de Fra Bartolomeo



Ilustración 11. Dibujo del Veronés



Ilustración 12. Dibujo de Rembrandt

Para poder entender la maestría de los dibujos anteriores, resultan insuficientes los métodos que se han descrito, puesto que, como se puede apreciar, fueron concebidos de manera directa. Así, la experimentación con la geometría constituye un mero recurso o artificio para poder crear la tercera dimensión, en tanto que el elemento fundamental es el conocimiento sensorial de la masa de los objetos, la cual solo puede ser entendida con el cuerpo como territorio de conocimiento, con lo que esto se vuelve un problema pedagógico, toda vez que el conocimiento de estos conceptos a partir de la percepción de las formas profundas es un proceso educativo complejo. Los métodos de dibujo que hemos mencionado dan por hecho que el alumno posee este conocimiento de la masa, lo cual en la realidad constituye una rotunda falacia. Alguien que también abraza tal postura es el gran y antiguo maestro de la escuela de Nueva York George Bridgman, quien plantea tomar en cuenta primero la masa, después el plano y al final la línea: “*The line, in actual construction, must come first; but as mental construction must precede physical, so the concept of mass must come first, that of plane second, that of line last*” (‘La línea, en la construcción real, debe venir primero, pero como construcción mental debe preceder lo físico, así que el concepto de masa debe venir primero, el de plano en segundo lugar y el de la línea al último’). En otras palabras, nos dice

que cuando dibujamos en el papel, empezamos por la línea, proseguimos con el plano y solo al último abordamos la masa, pero la manera como se construye mentalmente es a la inversa: primero debemos concebir la masa, después el plano y al último la línea. Esta explicación da por hecho que el alumno entiende la masa, por lo que deja fuera a muchos estudiantes que no tienen tal experiencia de percepción.

*Soy un guardador de rebaños.
El rebaño son mis pensamientos
y mis pensamientos son todas sensaciones.
Pienso con los ojos y con los oídos
y con las manos y los pies
y con la nariz y la boca.
Pensar una flor es verla y olerla
y comer un fruto es saberle el sentido.*

FERNANDO PESSOA

Métodos de dibujo del siglo xx

Con objeto de resolver el problema que se mencionó sobre la concepción de la masa, a continuación reflexionaremos en torno a dos métodos del siglo pasado: el de George Bridgman y el de Kimon Nicolaidis. El primer autor tiene varios libros publicados, entre ellos *Bridgman's Complete Guide to Drawing From Life* y *Constructive Anatomy*, donde hace patente una verdadera maestría en el manejo de la síntesis de la forma y de la masa. Bridgman fue alumno del artista Jean-Léon Gérôme y heredó la tradición del pensamiento europeo del análisis de la forma, de principios del siglo XIX. Como ya se mencionó, Bridgman presupone que sus alumnos poseen ya el conocimiento sensible de lo que es la masa, por lo cual sugiere que tal elemento sea el más importante. El título de un capítulo de sus libros es "*Masses and movements of the body, tilting of the masses*", y el primer dibujo que muestra es el siguiente (ilustración 13):



Ilustración 13. George Bridgman, dibujos

Aquí se puede apreciar el magnífico manejo de las líneas, que forman planos, los cuales, a su vez, construyen las masas, concebidas de inicio con una percepción amplia: tienen ya las características de equilibrio, gesto y distribución en el espacio. Como también lo comenta Goya:

Yo no veo líneas en la naturaleza. Yo solo puedo ver masas iluminadas y masas en sombras; primeros planos y segundos planos, relieves y fondos. Un ojo nunca percibe esquemas o detalles. No cuento los pelos del hombre que pasa por la calle. Mi brocha no ha de tener mejor vista que su amo.

Nicolaides, el eslabón perdido

Nicolaides fue alumno de Bridgman, razón suficiente, quizás, para que creara su método: *The natural way to draw*, a fin de concebir la forma profunda de la masa, evidenciando así este concepto que su maestro daba por hecho. Este autor murió en 1938 y su método de dibujo fue publicado hasta 1942, bajo la dirección de GRP Studio. Este problema pedagógico de concebir la masa se puede resolver tomando en cuenta el cuerpo como territorio de conocimiento. Nicolaides otorga gran importancia a la observación directa de los objetos, proceso que para él significa establecer un *contacto físico* con ellos a través de todos los sentidos, particularmente el del tacto. Tales procedimientos tienen que ver con la vida, por lo cual, como afirma el autor, el arte debería estar más preocupado por la vida que por el arte. Nicolaides afirma que la comprensión de teorías resulta insuficiente: se necesita entenderlas en la práctica, y este método está diseñado para tener dicha práctica, pues enseña una manera de percibir, al sugerir que imaginemos que “tocamos” los objetos con la mirada. He aquí algunos de los ejercicios que presenta en su método, los cuales permiten entender el modo en que, a través del contacto visual directo con los objetos, los grandes maestros concebían la forma, utilizando para ello, de manera especial, el sentido del tacto (ilustraciones 14 y 15):



Ilustración 14. *The natural way to draw*, ejercicios



Ilustración 15. *The natural way to draw*, ejercicios

Al explicar que la experiencia de conocer a través de la práctica del dibujo implica no solo al sentido la vista, sino también a los otros cuatro, Nicolaides involucra directamente al cuerpo,

al contacto físico, reciente y vivido, con aquello que se dibuja. Precisa este eje de conocimiento corporal cuando señala:

Para poder ver la expresión, debes ser capaz de sentirla en tu propio cuerpo, debes sentir que haces lo mismo que hace el modelo. Si el modelo se inclina o se estira, si se tensa o se relaja, debes ser capaz de sentir que tus músculos se inclinan o se estiran, se tensan o se relajan. Si no respondes de la misma manera a lo que hace el modelo, no podrás entender lo que ves. Si no eres capaz de sentir lo que el modelo siente, tu dibujo será un mapa o un plano.

CONCLUSIONES

En este trabajo pudimos reflexionar en torno a diferentes métodos de dibujo, cada uno de los cuales fue creado en una época y en un contexto cultural determinados, lo cual influyó tanto en su creación como en su interpretación por parte de los propios artistas. La idea de Leonardo, por ejemplo, de que la naturaleza de un árbol se puede entender por medio de la razón, la cual genera medidas geométricas uniformes, es producto directo del pensamiento de su época, el Renacimiento. Ahora sabemos que la naturaleza no tiene medidas precisas, debido a lo cual el hombre, para poder manejarla con la mayor amplitud posible, crea módulos o esquemas, que no son sino mapas que nos permiten comprenderla apenas parcialmente. De ahí su relevancia y la necesidad de conocerlos y aprenderlos.

Pero el arte y el dibujo no son un mapa sino una actividad creadora, razón por la cual Nicolaidis afirma que el arte debe de estar más preocupado por la vida que por el arte mismo. Los métodos y, ahora podemos denominarlas también, técnicas son procedimientos que deberían llevarnos a la vida, es decir, a tratar de entender esta a través de una experiencia creadora. Tales técnicas son una especie de llaves que deberían permitirnos abrir puertas que tendríamos que atravesar para poder tener dicha experiencia viva. Lo que el maestro realiza con el alumno es una mera intervención, al inducirlo a vivir una experiencia de percepción amplia, a través de estrategias y técnicas que le permitan ver lo que antes no podía. Para ello, es evidente que el maestro ha visto cosas y vivido previamente tal tipo de experiencia, pero aun cuando el maestro induzca al alumno a ella, este no necesariamente verá lo mismo que aquel, punto donde se halla una clave importante: un buen método es aquel que enseña a ver lo que no podíamos o no sabíamos ver, intervención que permiten las técnicas y ejercicios, aunque es el propio alumno quien abre sus canales de percepción para ampliar las visiones de su naturaleza.

El maestro, como artista, instrumenta su propio método para vivir su experiencia particular de creación, y lo que enseña no es jamás aquello que encontró, sino solamente un camino, y ello no con el objeto de que el alumno lo recorra, sino más bien de que encuentre el propio, pues un método que ha funcionado para una persona puede no funcionar para otra, en virtud de lo cual, al final el alumno ha de crear su propio método de trabajo tomando otros solo como vía de aprendizaje. Porque si bien es cierto que querer tener la percepción de Rembrandt es un ideal o anhelo que a todos nos seduce, el intentar conseguirlo no termina siendo más que un aprendizaje, pues al decir: "Quisiera dibujar como Rembrandt", somos conscientes de que estamos negando nuestra propia experiencia de vida. Equivale a afirmar: "Quisiera enamorarme como Romeo", cuando es claro que no podemos enamorarnos como si fuéramos otra persona. Así, en el momento que proferimos frases como las anteriores, lo que deseamos expresar más bien es nuestro vivo deseo de tener una experiencia igual de profunda, aunque propia, desde luego, porque más valdría lograr una sola línea viva que nos signifique, que una extraordinaria copia completa de Rembrandt. Pues como dijo el gran poeta Fernando Pessoa:

El único sentido de las cosas es no tener sentido oculto, más raro que todas las rarezas, más que los sueños de los poetas y los pensamientos de los filósofos,

es que las cosas sean realmente lo que parecen ser y que no haya nada que comprender.

Sí, eso es lo único que aprendieron solos mis sentidos: las cosas no tienen significación, tienen existencia. Las cosas son el único sentido oculto de las cosas.

LISTA DE REFERENCIAS

Aguirre, M. (2014). *La psicoterapia, un proceso de autoconstrucción. Los cimientos*. México: Alom Editores.

Bridgman, G. (1962). *Constructive anatomy*. Nueva York, Estados Unidos: John Lane The Bodley Head.

Gombrich, E. (2004). *Arte e Ilusión*. España: PHAIDOM.

Lehrer, J. (2010). *Proust y la Neurociencia*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.

Nicolaidis, K. (2014). *La forma natural de dibujar*. México: FAD-UNAM.