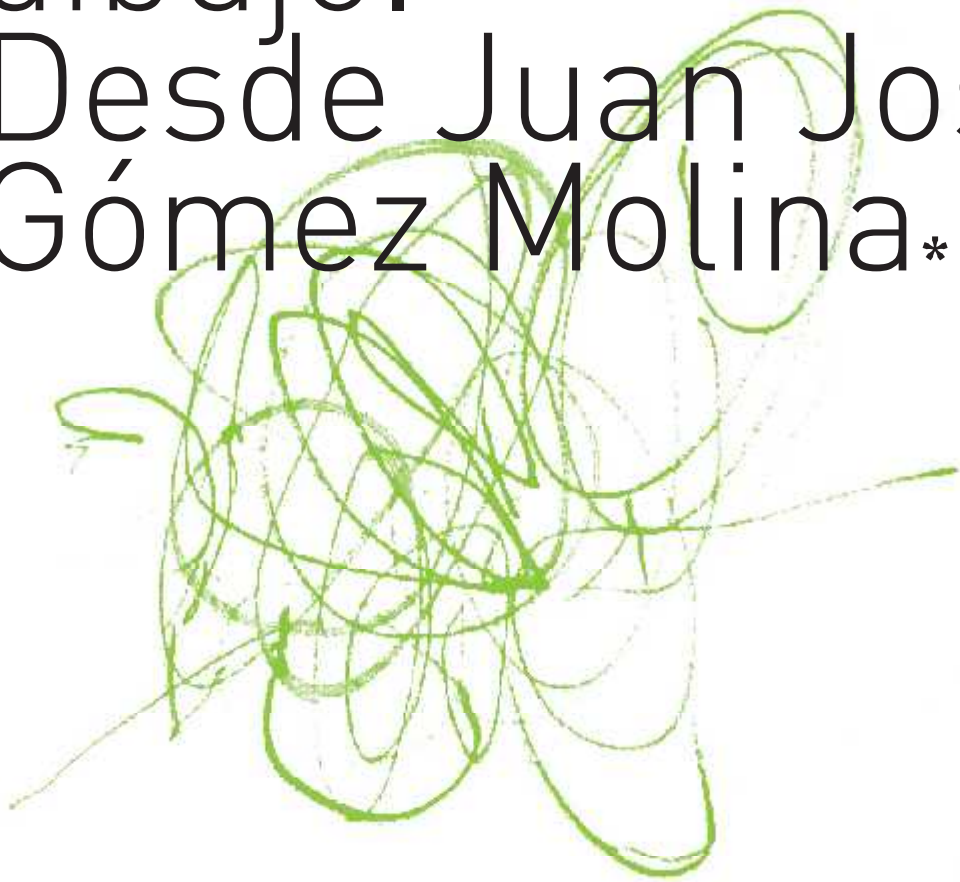


# Reflexiones sobre aprendizaje y enseñanza del dibujo. Desde Juan José Gómez Molina\*



\* Juan José Gómez Molina (Albacete, 1943 - 2007). Fue profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y catedrático de dibujo de las Facultades de Bellas Artes de Barcelona, Salamanca y Cuenca; miembro del Comité Científico en el área de Humanidades, la Comisión de Cultura de la Facultad de BBAA y de la Comisión de Reclamaciones de la Universidad. Director y autor de *El dibujo, belleza, razón, orden y artificio*, *Aspectos didácticos del dibujo*, *Las lecciones del dibujo*, *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, *El manual de dibujo. Estrategias de su enseñanza en el siglo XX* y *Los nombres del dibujo*, entre otros.



*Proyecto: Entre Líneas, Trazos y Visiones.*  
*Grupo de investigación Praxis Visual\*\* UPN*  
*Julia Margarita Barco Rodríguez, María Angélica Carrillo Español y Mayra Lucía Carrillo Colmenares*

### Resumen

El presente artículo da cuenta de los aportes *conceptuales* del aprendizaje del dibujo, que encontramos en la investigación realizada al texto *El Manual del Dibujo* (Capítulo uno: Los Topos del Manual), escrito por Juan José Gómez Molina. Con el fin de facilitar un recorrido a sus distintos niveles de sentido, se empleó el método de lectura analítica.

Los resultados ofrecen una conceptualización de tres aspectos –*Modelos de enseñanza, Recursos materiales y Lo dándose: experiencia de quien aprende a dibujar y dibuja*–, sobre los cuales es preciso plantearse problemas en la perspectiva de formación de profesionales para las Artes Visuales.

### PALABRAS CLAVES

Bellas Artes, Educación Artística Visual, campos de investigación, enseñanza de las Bellas Artes, aprendizaje del dibujo.

### SOME THOUGHTS ABOUT TEACHING AND LEARNING DRAWING TECHNIQUES, FROM THE PERSPECTIVE OF JUAN JOSÉ GÓMEZ MOLINA

### Abstract

The current article accounts for the conceptual contributions that we found on the research done to the text *The Manual of Drawing* (Chapter one: *Los Topos del Manual*) written by Juan José Gómez Molina. With the aim of facilitating a trip to its different meaning levels, analytic reading method was used.

The results offer a conceptualization of three aspects –*Models of teaching, Material resources and What is being given: the experience of the one who learns to draw and draws*–, over which is necessary to consider problems in the perspective of training Visual Arts professionals.

### KEYWORDS

Fine Arts, Visual Arts Education, fields of research, Fine Arts teaching, learning to draw.

### REFLEXÕES SOBRE APRENDIZAGEM E ENSINO DE DESENHO. DESDE JUAN JOSÉ GÓMEZ MOLINA

### Resumo

Este artigo analisa as contribuições *conceituais* da aprendizagem do desenho que encontramos na pesquisa feita ao texto *O Manual de Desenho* (Capítulo um: Os Topos do Manual), escrito por Juan José Gómez Molina. Para facilitar um percurso aos seus vários níveis de sentido, foi utilizado o método de leitura analítica.

Os resultados oferecem uma conceituação de três aspectos –*Modelos de ensino, Recursos materiais e Sensoriamento: experiência de quem aprende a desenhar e desenha*–, nos quais é preciso propor problemáticas na perspectiva da formação de profissionais para as Artes Visuais.

### PALAVRAS CHAVE

Belas Artes, Educação em Artes Visuais, Campos de pesquisa, Ensino das Belas Artes, Aprendizagem do desenho.

\*\* Conformado por las profesoras: Julia Margarita Barco Rodríguez (maestra en Artes Plásticas –U. Distrital–, especialista en Educación y Desarrollo Cultural –Fundación Monserrate–, magíster en Educación –U. Javeriana–, docente de planta en la Licenciatura en Artes Visuales –UPN–); María Angélica Carrillo Español (Maestra en Artes Plásticas –U. Nacional–, especialista en Teorías, Métodos y Técnicas de Investigación Social –UPN–, magíster en Educación –UPN–, docente de planta de la Licenciatura en Artes Visuales –UPN–); Mayra Lucía Carrillo Colmenares (maestra en Artes Plásticas –U. Nacional–, magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura –U. Nacional–, docente de la Licenciatura en Artes Visuales –UPN–), y los estudiantes Adriana Campos y Gabriel Forero, de la Licenciatura en Artes Visuales de la UPN, y Denisse Estefanía Gracia Alcázar (maestra en Artes Plásticas –U. Nacional–).

*"Precisar la representación, enfocar con claridad el motivo, delinear, delimitar el territorio de la imagen, es una parte de los dibujos, pero en los antiguos y en los modernos métodos de enseñanza, ese parece el principal y único objetivo."*

(Gómez Molina, 2001)

## Introducción

Aprender el dibujo. Sí. Llenar de amplias reflexiones y sentido esta práctica; esa es la intención. Ya que sabemos que interpretar o imitar algo por medio de líneas, es apenas una posibilidad entre muchas: la que la academia Renacentista propuso... de ahí la investigación que se adelanta.

Referirnos al aprendizaje del dibujo en nuestro contexto es tarea difícil, ya que dicha práctica se encuentra ligada a tantos imaginarios del pasado de la historia del arte moderno occidental, que sus posibilidades actuales en tanto práctica de aprendizaje y de enseñanza se han vaciado de sentido, y significan muy poco o nada, a ojos del común de nuestros jóvenes y docentes. Por ello, para nuestro grupo de trabajo conformado por estudiantes y docentes de la licenciatura en artes visuales, reflexionar el tema resulta ser no sólo un reto, sino también una exigencia, en tanto sabemos que la disciplina del dibujo es la más antigua y tradicional de las artes visuales. Y en tanto, es importante estudiar y elaborar posibles rutas de formación para los licenciados en artes visuales.

Pero para hacerlo fue preciso *iniciar la conversación* con un hombre concreto y elegimos para ello (por curiosidad como buen principio), a aquel que, de entre la masa indeterminada de toda nuestra enorme tradición, hizo aumentar las perspectivas desde las que es posible relacionarse con el aprendizaje y la enseñanza del dibujo: **Juan José Gómez Molina** (desaparecido).

Como buen *autor*, a lo largo de sus treinta y nueve años de vida profesional con abundante producción escrita, Gómez Molina logró aumentar el conocimiento que se tiene sobre *el dibujo* y forjó con su propia experiencia un campo de experimentación lo suficientemente rico y denso, a partir del cual resulta poco probable ignorarle cuando se investiga el tema.

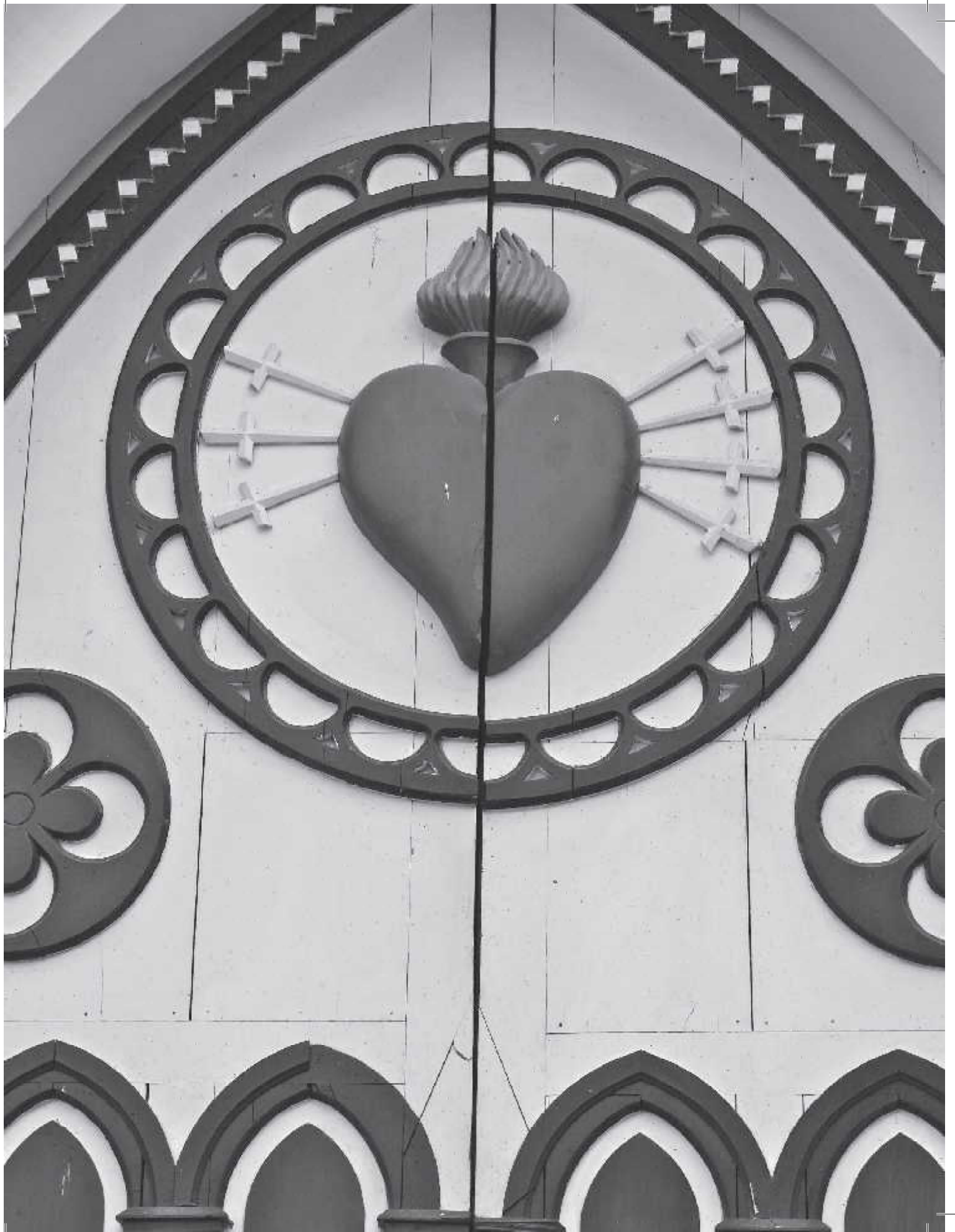
Sus libros son auténticos amigos a los cuales es preciso frecuentar con el fin de descubrir espacios intensos que nos permitan engrosar nuestro fondo de experiencias y dejar marcas

en la memoria. Son aquellos a los que preferimos para conversar porque presentan la vida del dibujo y su enseñanza más intensificada. De allí que sintamos la necesidad de *traducir* sus libros y las imágenes centrales de sus reflexiones para renovar su escucha. Leímos su texto hace un año, hace cuatro meses, hace un mes, en la última semana y mientras escribimos este artículo: la lectura que hacemos de cada una de estas huellas cambia permanentemente. Porque el movimiento de leer, en este modo, nunca se detiene, y volvemos sin fatiga a determinados conjuntos de signos ordenados que nos permiten observar el cambio en las fuerzas que gobernaron al autor de las huellas que nos es dado compartir. Así, al objeto supuestamente inerte del libro, se suma nuestra acumulación de datos, la experiencia del propio tiempo, y poco a poco varían profundamente las posibles iluminaciones de cada una de las imágenes vivas que se contienen en él.

Acompañado de sugestivas y evocadoras citas, este artículo ofrece al lector lo que hoy consideramos como *hallazgos importantes* en la vía de *caracterizar aquellos elementos* que hacen posible la enseñanza-aprendizaje del dibujo<sup>1</sup> desde nuestras *conversaciones* con Gómez Molina. Por ello, el contenido del artículo en cuatro grandes apartados nos ofrece una descripción del método de trabajo empleado por el grupo de investigación (metodología), un recorrido por las comprensiones que tenemos del autor desde los tres aspectos clave –*Modelos de enseñanza, Recursos materiales y Lo dándose*– y su desglose (resultados), unas reflexiones finales (conclusiones) y los textos empleados en su construcción (referencias).

Luego de este alto en el camino que nos permitió crear memoria de lo que, por el momento y luego de cuatro meses de reuniones semanales creemos entender de Gómez Molina y sus textos, como grupo seguiremos con la escritura de artículos como este, *a catorce manos*, lecturas analíticas

<sup>1</sup> Aún a riesgo de encontrar, en un segundo momento de nuestra investigación, que es posible proponer nuevas y mejores formas de ver, configurar y ofrecer esas u otras comprensiones del autor.



al texto *El Manual del Dibujo. Estrategias de su Enseñanza en el Siglo XX*, en la perspectiva de la formación de licenciados en Artes Visuales.

Realizaremos, en lo que resta del año, nuevos ejercicios del entendimiento para comprender sus reflexiones, la manera en que articula pensamientos y experiencias, la forma en que se plantea las preguntas, pero sobre todo, la profunda visión con la que se aproxima al hecho gráfico, su historia, su enseñanza, quiénes la realizan y las relaciones invisibles pero ciertamente sólidas entre ellas.

Confiamos en que las reflexiones aquí contenidas constituyen un punto de partida capaz de suscitar inquietudes para pensar y repensar el aprendizaje del dibujo desde una comprensión multilateral del problema y valorarlo según su mayor significado para la historia de la cultura.

Si luego de pensar y repensar los aspectos aquí contemplados, tanto docentes como estudiantes logran ver con nuevos ojos su labor en esta área del conocimiento, habremos logrado parte de nuestra labor.

## Metodología

*“Las palabras son algo semejante a un pensamiento congelado que el pensar debe descongelar, deshelar, por así decirlo, siempre que se quiera averiguar su sentido original.”*

[Arendt, 1996]

Comprendiendo que cada texto es un contenedor de una serie de códigos, de signos que pertenecen a un sistema y una naturaleza que depende de quién lo hace, cuándo lo hace, por qué lo hace y cómo lo hace, y que ello permite que vivan tácita y permanentemente conectados a un gran **contexto** que los vincula de manera simultánea con el pasado y el presente mediante sutiles conexiones, sin que ello sea deducible de la observación del *texto* mismo, el grupo de investigación Praxis Visual ha empleado en la lectura del texto de Gómez Molina el método de **lectura analítica**, ya que éste permite a quien lo aplica, extraer con habilidad hasta la última gota de significado presente en dicho material y facilita un recorrido que evidencia los distintos *niveles* de sentido y significado que simultáneamente posee: sentido histórico, sentido literal, sentido limitado, elaboración racional y significado oculto.

El método de lectura analítica aplicado al estudio del texto *El Manual del Dibujo*, exige en primera instancia la creación y mantenimiento de un *archivo especial de apuntes* que sirva de extensión a la memoria y de lugar real para la realización de meditaciones íntimas, fragmentadas y libres; para leer el texto manteniendo un alto nivel de atención, captando hasta el hecho, en apariencia, más insignificante contenido en él. En segunda instancia, se debe estudiar continuamente, haciendo relecturas de los apuntes de modo que se provoque una reorganización mental de las propias percepciones y vivencias. Así mismo requiere de un análisis de cada texto relacionado con el nuestro, avanzar de comentario en comentario, haciendo anotaciones, compilando índices, rastreando experiencias, etc. También demanda la consulta e interrelación sistemática de algunos de los pensadores estudiados por Gómez Molina. Por último, ensa-

yar hipótesis sobre posibles sentidos para someterlos a diversas pruebas mediante la *creación de textos*, y discutir con distintos *académicos sobre el tema*, con el objeto de confrontar opiniones y movilizar percepciones.

De este modo se despliega una creación que estará vigente durante el tiempo en que esas acciones sean vistas, imitadas y pensadas... viendo, escuchando, siguiendo los relatos, descripciones y razonamientos legados por Gómez Molina a la humanidad.

En la dinámica particular como grupo de investigación, nos hemos entregado a la **identificación** de los modos de pensar la enseñanza del dibujo y sus formas de enseñanza y aprendizaje en el siglo XX, al establecimiento de temas que permitieron ampliar problemas enunciados por el autor (con realización de discusiones semanales en torno a los mismos desde el horizonte de la formación de licenciados en artes visuales) y a la creación y conceptualización de aspectos clave para pensar en profundidad el tema.

## Resultados

Encontramos que Gómez Molina entiende el dibujo contemporáneo tanto como la ideación previa a cualquier realización artística (dibujo intelectual en sentido estricto) como confesión autográfica, en tanto es engendrada por un gesto físico individual. Y en ambos casos señala que la imagen surge de materiales relativamente sencillos y ofrece la reorganización de soluciones complejas que el artista recibe de su cultura. Considera que las nuevas creaciones del dibujo sólo son posibles de comprender a la luz de las herencias culturales e históricas. Y en particular de aquella que se viene reorganizando desde el siglo I a. C.: la de la Historia del Arte Moderno Occidental.

Sus reflexiones sobre el dibujo se desarrollan desde las prácticas que se entienden como artísticas y el posible reconocimiento del dibujo en tanto obra de arte. Se preocupa por la enseñanza porque cree que reflexionar sobre esta práctica le permite comprender los diversos problemas implícitos en la creación del dibujo, su papel como artista del siglo XX, los procesos de conformación de la imagen gráfica y la manera en que éstos se integran en el discurso social y cultural.

De forma permanente reflexiona sobre el dibujo y las estrategias de enseñanza, teniendo en cuenta

la importancia del desarrollo de la comprensión de las concepciones sobre *Modelos de enseñanza*, *Recursos materiales* y *Lo dándose*. Pero dado que dichos aspectos son ampliamente señalados pero nunca expuestos de forma sistemática en su texto, consideramos valioso tratar de organizarlos, describirlos y hacerlos visibles con un poco más de nitidez.

### Modelos de enseñanza

*“Los pequeños y despreciables manuales son ese eco de ondas*

*sobre las que se asientan las convenciones comúnmente aceptadas.”*

(Gómez Molina, 2001)

Gómez Molina, desde una mirada crítica, señala que los modelos de enseñanza son “[...] aquellos entramados legalizados de experiencias que podemos nombrar como ejemplos [...]” (Gómez Molina, 2001). Afirma que son esquemas enaltecidos, por medio de los cuales se sientan las bases de la gramática limitada de cada época. Por ello, ya se trate de los manuales tradicionales de enseñanza, de los discursos sesgados de la historia del arte o de la fotografía, o los nuevos medios como recursos que refuerzan estereotipos (y suplantando el esfuerzo de la percepción y la comprensión de las cosas), nos invita a reflexionar sobre ellos. En un intento de denuncia, nos previene de manera enfática sobre su tiranía y nos invita a desconfiar de *las convenciones* que nos proporcionan. Su experiencia en la enseñanza del dibujo le ha permitido comprobar la dificultad que como docente ha tenido para superar los *estereotipos*, las citas, las palabras y los ejemplos allí propuestos.

Desde su mirada considera que los modelos de enseñanza son portadores de esquemas vaciados de sentido, y nos advierte sobre el riesgo de su aceptación, credibilidad y por tanto el peligro de distorsión. Por ello califica a los manuales de *reduccionistas* con respecto a los materiales que proponen como modelos de enseñanza y se lamenta de que son precisamente estos manuales los recursos a los que el principiante contemporáneo se acerca como referencia para aprender a dibujar.

Por otra parte, los manuales proponen tácitamente modelos de enseñanza; Gómez Molina hace alusiones a los modelos que se traslapan tras los tratados de la historia del arte y desde los cuales se articulan algunos discursos. El problema con-







siste en que muchos de ellos presentan debilidades en la reflexión crítica sobre los estilos<sup>2</sup>, por cuanto no han profundizado en un aspecto esencial en el hacer artístico: lo técnico, por lo que se arguye sobre su carácter especulativo ya que, es desde los cambios que sugieren los modos de hacer, como son posibles los cambios en las *nuevas formas del dibujo*.

Gómez Molina plantea que debido a la imposición de los discursos sobre las obras de arte, es posible explicar la gran acogida que han tenido los manuales como modelos de enseñanza por parte de los aprendices del siglo XX, ya que aquellos: “[...] reducen los problemas al conjunto de elementos pertinentes que la mayor parte de los alumnos reconoce”. (Gómez Molina, 2001, p. 19). Estas soluciones, que suelen reorganizar técnicas de dibujo ya resueltas, con gran frecuencia terminan reemplazando la visualización de los problemas esenciales que debería plantearse el dibujante como parte de su ejercicio creador y los fenómenos visuales complejos.

Pese al señalamiento que el autor hace a los manuales como modelos proveedores de esquemas de formalización, rescata los manuales programáticos de las primeras vanguardias<sup>3</sup>, por cuanto “[...] proponen un modelo inductivo que desde la obra del artista pretende alcanzar el conocimiento”. (Gómez Molina, 2001, p. 29). Así mismo reconoce en los manuales “[...] una recopilación de imágenes fascinantes, que provocan la emulación de los dibujos de los grandes artistas, por lo que aún hoy, en una reproducción técnica de la imagen, los manuales continúan asumiendo modelos desde una justificación de origen que determina el valor de la práctica [...]” (Gómez Molina, 2001).

Si bien afirma que los manuales, como modelos de enseñanza, auspician la repetición sistemática vacía de contenido por cuanto representan un proceso de economía de esfuerzos, no desconoce su enorme valor como método para analizar conceptual y comprensivamente el objeto. Así mismo sabe que el problema no radica en la idea de esquema y comprensión, pues ella está siempre en el conocimiento de las cosas, y de lo que se trata entonces, para superar el riesgo del estereotipo como modelo de enseñanza, es aprender a conciliar entre los esquemas de comprensión y las es-

trategias abiertas de percepción, puesto que “[...] no hay percepción que en sí misma no ordene o estructure comprensivamente esta observación”. (Gómez Molina, 2001, p. 33).

Otro problema que enuncia es que en la actualidad la obra de arte es fundamentalmente susceptible de reproducción<sup>4</sup> –el registro fotográfico tiende a sustituir el esfuerzo de la percepción–, y con ella, los esquemas simbólicos de resolución propios del dibujante. Sin notarlo, ha permitido que en él se fortalezca la dependencia al esquema, se refuerce el estereotipo por sobre la acción comprensiva y la representación es la solución arrojada por el sistema de reproducción, frente a lo cual el aprendiz corre el grave riesgo de anular la reflexión y la problematización propia del dibujo.

Pese a la visión reduccionista que ofrecen los manuales como modelos de resolución, Gómez Molina rescata su lugar en la enseñanza del dibujo, siempre que se entienda que “[...] sólo pueden ser útiles si los contemplamos como hitos de esta reflexión sobre las operaciones de conocimiento que ellos mismos proponen y no como las soluciones gráficas que los resuelven”. (Gómez Molina, 2001, p. 35). Sin embargo advierte que no existe método que pueda evitar la pereza mental de aquel que lo utiliza, por lo que todo esquema de comprensión de la forma y clarificador del concepto, corre el riesgo de convertirse en el estereotipo formal que habla de su impotencia. Para el autor, la dificultad no está tanto en los antiguos como en los modernos métodos, sino en las formas de enseñanza que conviven con el falso experimento. Por ello propende por la recuperación de la experiencia, recomendando más que precisión, *cierto desenfoque*, desde una visión más comprensiva que permita adquirir sabiamente la técnica, a partir de una constante búsqueda.

### Recursos materiales del dibujo

“No existen místicas sin entramados religiosos desde donde ordenar las experiencias en palabras luminosas, como no existen revelaciones del dibujo que no estén tramadas en referencias precisas a sus materiales.”

(Gómez Molina, 2001, p. 11)

En el prólogo, Gómez Molina nos señala la importancia de mirar y repensar los materiales claves desde los que se ha reorganizado durante siglos la

<sup>2</sup> Aspecto en que coincide con historiadores como Gombrich y Baxandall.

<sup>3</sup> Como es el caso del Curso de Basilea y artistas como Klee y Kandinsky.

<sup>4</sup> También llamada por Walter Benjamín la era de la reproductibilidad técnica.

construcción de los discursos del arte. Y al hacerlo, intenta señalarnos tanto los aspectos conceptuales como materiales que dan vida al dibujo.

Aún cuando Gómez Molina tiene la precaución de advertirnos que la precisión del dibujo está en su deseo y que los trazos allí presentes *"no son [los recursos] los que definen el dibujo"* (Gómez Molina, 2001, p. 18), sabe también que en el aprendizaje del dibujo es importante cultivar tanto los aspectos de sentido y significado que lo estructuran, como la sensibilidad frente a los distintos aspectos físicos que le hacen visible. Así, aprender a dibujar, en este sentido, implica hacerse preguntas sobre el dónde se dibuja, con qué, cuál es (o será) el soporte material y conceptual que acoge (o acogerá) el hecho gráfico.

Para él *"la obra no es otra cosa que su propia materialidad, en la medida en que ella determina la totalidad de referencias que propone con su ejemplo"*. (Gómez Molina, 2001). Los recursos materiales serán entonces, tanto los instrumentos que permiten visibilizar al dibujo, como los conceptos que usamos para nombrarlo y manifestarlo. Aquello que permite sacarlo de nosotros, para que otros lo perciban. Implícitamente se habla de la acción de observar, de la manera de percibir el mundo y las experiencias de cada dibujante, a partir de las cuales se construye conocimiento, siendo entonces el dibujo un pensamiento plasmado de una manera gráfica. Cada dibujo nos habla del individuo que lo hace, de su esencia, *"cada línea es un trazo expandido de llamadas intencionadas, de complicidades"* (Gómez Molina, 2001, p. 17) y es la manera en la que el dibujante construye sentido, a partir de lo cual lo intangible toma cuerpo. De allí que la precisión de dibujo *"no está en su geometría, sino en su deseo"* (Gómez Molina, 2001, p. 37), y habita en la cima de su conocimiento aquel dibujante que aprendió a sentir y se entregó a experimentar con los elementos, porque así su intención queda plasmada en la materialidad de lo dibujado y es esa materialidad la que le permite establecer modelos comprensibles de las cosas, ampliar su conocimiento y capacidad de comunicación.

Al dibujante la materialidad de su trazo le resuelve preguntas que parten de él mismo, son su fortaleza y facilitan, en un momento dado, un escape necesario de los recursos más tradicionales: el grafito y el papel. Por ello, acciones como *"el distanciamiento de nuestra sombra, [cuando era] nombrada sobre la tierra al señalar su perfil con un palo sobre el suelo cálido de la arcilla [y nos trasladábamos luego del lugar] dejando sobre él la ausencia de una representación precisa"* (Gómez Molina, 2001, p. 30), son en sí mismas actos de dibujar porque conllevan el gesto y la materialidad suficiente para sumergirnos en este arte. Así, *"el dibujante aprende a serlo aprendiendo el conflicto que se organiza en el uso de unos materiales que se niegan a ser interpretados unívocamente [...]"* (Gómez Molina, 2001, p. 92).


Gómez Molina nos propone ver la materialidad del dibujo desde el extremo más físico: el papel y el lápiz; pero a su vez, ver su inmaterialidad al saber que lo heredado, lo recibido desde el punto de vista cognitivo es un recurso material con el que cuenta quien dibuja.

*"Desde estos materiales insistentes [...], tendrá que crear como siempre nuevas relaciones con las cosas, con la mirada en la redefinición de sus antiguas técnicas, en un nuevo elogio de la mano, aunque esta se prolongue en un nuevo artificio, o en un nuevo material."* (Gómez Molina, 2001, p. 93).

*"Para desarrollarse, para hacerse referencia de su siglo, el dibujo cubista ha tenido que convertir su extrañeza en código, ha tenido que reducir sus posibilidades para hacer previsible su programa."*

(Gómez Molina, 2001, p. 17)





Por otra parte, Gómez Molina considera que tanto el acto de crear como el acto de aprendizaje del dibujo pasan por el necesario reconocimiento de los *estilos* que cada época establece, ya que la llegada a la obra de arte no se consigue mediante unos medios originales y únicos de cada autor, pues como lo afirma Gombrich, “*los métodos de construir una imagen aceptable tienen que ser desarrollados y aprendidos*”. (Gombrich, 1982, p. 11).

Ve en los estilos del pasado una *fuerza de recursos o taquigrafías de referencia* sobre las cuales nuevas creaciones se legitiman, y su mismo subtítulo, *Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*, nos advierte sobre la importancia de contextualizar en una época precisa las posibles prácticas y reflexiones que sobre el dibujo realicemos.

Su forma de ver la creación se encuentra directamente relacionada con la capacidad que posea el dibujante para negar o citar los **recursos materiales** preexistentes, llegando a afirmar que “*cada nueva propuesta de realización, cada línea es un trazo expandido de llamadas intencionadas, de complicidades, que se legaliza sobre una base concreta de repeticiones reconocibles de aquello que entendíamos como la rareza del estilo anterior*” (Gómez , 2001, p. 17) y que “*la obra no es otra cosa que su propia materialidad, en la medida en que ella determina la totalidad de referencias que propone con su ejemplo*”. (Gómez Molina, 2001, 18).

Para Gómez Molina, que el dibujante sea capaz de reconocer los recursos materiales presentes en cada uno de los estilos preexistentes, le prepara para integrar sus creaciones en el discurso social y cultural de la práctica artística de su época. Considera que un examen cercano a los elementos que confluyen en la formalización de un estilo nos permite percibir la gramática que los ordena, las razones de su ensamblaje, la composición de sus trazos, el color y el calor de sus matizaciones, la escala de sus elementos y las referencias que ellos establecieron con los dibujos que lo hicieron posible.

Se lamenta de que en la actualidad se reniegue de la herencia del pasado y sus maestros, y considera que los modelos esenciales del hecho gráfico han quedado subordinados a la comunicación, al consumo y al remedo que ofrecen los modelos de la multimedia. Por ello Gómez Molina recomienda la importancia del estudio directo sobre la obra de los grandes maestros, copiarles no por reproducirlos sino por comprenderlos.

Coincidiendo con la afirmación de Gombrich, según la cual “*El hacer precede al relacionar*”, Gómez Molina propone que el dibujante en formación debería hacer, sobre las prácticas artísticas y las obras de artistas, una cuidadosa deconstrucción ya que la creación del dibujante se reorganiza sobre la ambigüedad de su actividad, pues “*[...] son sus hechos gráficos los que determinan las posibilidades de futuros encuentros*”. (Gómez Molina, 2001, p. 19).

Lo *dándose*: experiencia de quien aprende a dibujar y dibuja:

“*Un viaje al fin más ligero de equipaje, armado solamente de nuestro saber provisional de las cosas. Un trayecto en el que saberse asumir como extranjero y diferente de todo aquello que nos rodea. Una acción fundamental de desprendimiento, que hay que asumir como tarea constante, repetitiva, de pasos sucesivos.*” (Gómez Molina, 2001, p. 18)

La expresión **dándose**<sup>5</sup> alude a lo que se sucede en el momento mismo del dibujo. En tanto aprendizaje y experiencia del dibujo ocurre en el presente de quien realiza este acto en dos sentidos: como

revisión de lo dado (tradición) y como diálogo consigo mismo. Pero no es del todo acertado decir que la revisión de la tradición no es diálogo consigo mismo. Se puede pensar sobre esta base dialógica una doble conversación: de un lado, con lo sabido, podemos decir lo que sabemos que ha sido el dibujo como disciplina o campo del arte, en este caso, y del otro, con la densidad del contenido de la experiencia humana de cada aprendiz o dibujante, ambos en relación y actualizados en el ahora.

Lo **dándose** es lo imposible de ser anticipado antes de que se lleven a cabo estas conversaciones a través del dibujo, así la materialidad juega un papel definitivo en tanto es el modo posible de conversación. Este apartado espera profundizar en los fragmentos del texto de Gómez Molina que se relacionan con este **dándose**, agrupados en tres subtemas: lo **dándose** con respecto a la herencia del dibujo, con respecto a la densidad de la experiencia humana y como estado de permanente inacabamiento. A continuación se expone la comprensión sobre el aspecto que da cuerpo a la experiencia señalada y finalmente se presenta la conclusión general.

#### *Lo dándose con respecto a la herencia del dibujo*

Desde lo propuesto por Gómez Molina, se puede afirmar que la libertad del dibujante es justamente una toma de distancia de los modelos establecidos que, en cuanto tal, harían pensar en su reproducción y no en su abandono. Cuando el autor habla de "*irreductible independencia*" alude a la imposibilidad de reducir, de diezmar el radio de acción de la capacidad de actuación propia del creador.

Dibujar desde la perspectiva del arte es, en buena medida, para quien aprende a hacerlo, aprende un camino ya recorrido (dibujo artístico para el arte de occidente, en este caso). Sobre lo aprendido de lo que ha sido el dibujo, el dibujante artístico inicia un nuevo tránsito, una toma de postura frente a la *herencia del dibujo* (de lo que en el mundo del arte se ha llamado dibujo). Dibujar es plasmar gráficamente a partir de unos recursos materiales, observando desde la extrañeza y en la perspectiva de construcción de sentido; desde allí es posible pensar en la expresión *la vida de las imágenes*. Así, el **dándose** se configura desde el profundo conocimiento de lo dado y de la subversión del mismo. Una perspectiva fenomenológica de esta subversión se sucedería en una doble apertura: en el modo como sé que he aprendido y en las cosas aprendidas. Dibujar implica desacomodos, desajustes en relación a lo aprendido (lo que ya sabía y podía hacer con lo que sabía) y lo que aparece.

El sentido del dibujo se va dando gracias a esta actividad crítica del creador mientras crea, los materiales son el objeto sobre el cual hacer la crítica, pero también con el cual hacer crítica. Estas palabras alertan sobre la actitud vigilante de sí por parte de quien dibuja, en tanto el sentido es lo que está en juego. El sentido es entonces el que suscita *reorganizar una y otra vez el propio repertorio*, dice Molina; aquí se señala algo del proceso mismo de significar, con lo que se tiene como repertorio, a través de representaciones visuales. Parte de él es el conocimiento de los dibujos anteriores a él.

#### *Lo dándose con respecto al espesor de la experiencia humana*

Además del aprendizaje y la distancia con *la herencia del dibujo*, lo **dándose** alude a la inclusión de la historia tanto de la propia vida como de las propias producciones en el momento de dibujar, desde las dimensiones intelectivas y emocionales, la implicación de todo lo que soy. La actualización en el ahora de estos planos de realidad, desde estas dimensiones, es condición necesaria para pensar que quien dibuja lo hace "*desde la búsqueda de sentido. Sólo aquel que ha decidido prolongar su vida en los dibujos, reinter-*

pretarse en ellos, podrá en el intento de entenderse dibujar sus formas”, afirma Gómez Molina (2001).

Así, dibujar excede la planeación; de aquí en orgánica relación, el reconocimiento sensible de las cosas es también un acto del presente, del **dándose**, en tanto se logra, no recordando lo que sé de las cosas, sino viéndolas en relación conmigo. Siguiendo a Merleau-Ponty (2008), dibujar sería recuperar el mundo tal y como lo captamos en la experiencia vivida a través del dibujo.

Entonces hemos de pensar que la producción de sentido sucede mientras se dibuja: aprender a ver el dibujo en su condición de transitoriedad desde la búsqueda de sentido. Dibujar, para Gómez Molina –vale la pena reiterarlo–, es *completarse a sí mismo dibujando*, pero es una completud que proviene de la insatisfacción de los deseos no cumplidos. Allí sucede un **dándose**; dibujar puede pensarse como buscar la completud pero a la vez ampliar la ruta de la búsqueda, profundizar en la respuesta es ampliar la perspectiva de lo no encontrado. El sentido tiene cabida como modo particular de entender, asumir, experimentar y dar cuenta de la búsqueda del dibujante. Un dibujo sin sentido sería algo como una imagen gráfica carente de significación para el mundo del dibujante, en la perspectiva de no interpelar nada de sí ni de su inacabamiento.

Dibujar es hacer la realidad nombrable con las palabras que sé, los significados que conozco (sus posibles relaciones) y la realidad que la línea nombra. Realidad en el sentido de repertorio de experiencias vividas del sujeto (incluidas las experiencias de haber dibujado), no de imágenes figurativas. Nombrar la realidad es un **dándose** porque sólo se nombra, cuando se nombra; es imposible haberlo realizado antes, y cuando esto sucede con las palabras que conozco, con los significados que soy capaz de otorgar y la realidad que logro nombrar con la línea, puedo decir que he dibujado.

Si la conversación no se da consigo mismo, el acto del dibujo queda desprovisto de razón de ser, de sentido, de valor vital por parte de quien dibuja. La expresión *“aceptar la medida de nuestra propia estatura, que nos liga al proyecto de dar sentido a un tiempo [...] sometido al mundo sonoro de los ecos internos de aquello que sucede y nos hace vibrar [...]”*, reitera esta necesidad imperiosa que nace, no desde complacencias de quien dibuja hacia un mundo exterior, sino del autodiálogo.

Finalmente podemos concluir que el **dándose** en el dibujo habla de lo que somos, no como sustan-

cia sino como estados (estado emocional, estado del alma, predisposiciones, sentimientos, conocimientos) que se disponen a reconocer aquello que sucede en una fase de vigilia alertada. Es decir el **dándose** implica todo lo que somos en el acto de dibujar.

*Lo dándose como estado de permanente inacabamiento*

Las cosas del mundo son las cosas de la vida, que hacen parte del mundo de quien las vive. En tanto dibujar fija lo dicho, lo no dicho se asoma y se entromete, si no, sólo con decirlo quedaría concluido. Pero lo no dicho plantea preguntas, interpela a partir de lo dado –de lo dicho–.

Dibujar es implicar lo que sé y siento –lo que voy sabiendo y sintiendo *mientras* dibujo–, no sólo lo que sabía y sentía como insumo previo. El **dándose** toma la forma de hablar de lo inmediatamente hablado, he aquí un estado de incompletud siempre presente: lo dicho suscita, recuerda lo no dicho; lo sabido hace aparecer lo no sabido; el sentido se ratifica como propósito último de la acción de dibujar, sentido capaz de reorganizarse una y otra vez, pues la búsqueda hace porosa la búsqueda misma y por allí se cuelan aperturas a nuevos sentidos.

*“Para terminar definitivamente en aquel campo del vasto mundo: espacio de proyectos, aquel que obliga a la partida definitiva, a la exploración largamente calculada, en el que nos enfrentamos al mundo nítidamente extraño (...) un viaje, un camino, un dibujo para el que es preciso establecer la previsión del tiempo...”*

(Gómez Molina, 2001, p. 48)

## Conclusiones

La experiencia cabal de dibujar será entonces, para Gómez Molina, el continuo presente desde el cual el dibujante debe entablar un autodiálogo respecto del modo como ha aprendido sobre el dibujo y dentro del mismo, con lo que recibe, con lo que es (emoción e intelecto), con lo que sabe del campo del arte y con la plena disposición para desarmar lo sabido (por el campo o por él), para reeducar *el ojo propio* desde la materialidad con que hacemos lo que hacemos, pero también desde la capacidad de tematizar a través del dibujo la experiencia vivida.

Sin duda y bajo esas condiciones, dibujar es aventurar, es tener la experiencia *“en tanto suce-*

sión que fluye libremente sin conjeturas ni vacíos hacia las partes que las continúan” (Dewey, 2008), es una vivencia exigente, siempre cambiante y en continuo fluir del todo heredado (que se diversifica en fases sucesivas de la historia del arte y la enseñanza) hacia el vacío de nuestra propia existencia que ansía crear o encontrar certezas; de la inmaterialidad de nuestros retos cognitivos a la densidad inevitable de una herramienta y un soporte.

Si por un momento, debido al exceso de modelos y estereotipos, hemos olvidado la capacidad el ojo propio a favor de las convenciones heredadas (ya sea de los manuales, los discursos, el maestro de mi escuela o la fotografía), vale la pena reflexionar sobre las huellas del texto de Gómez Molina para que, en grata compañía, nos atrevamos a redefinir los recursos de los que disponemos para crear y renovar permanentemente nuestras relaciones con las cosas y, en especial, con lo sabido del dibujo.

## Bibliografía

- Arendt, H. (1996). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Barcelona: Editorial Península.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. España: Paidós.
- Gombrich, E. (1982). *El Legado de Apeles*. Madrid: Editorial Alianza Forma.
- Gómez Molina, J. J. (2001). *Manual de Dibujo: Estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Gómez Molina, J. J. (coordinador), Cabezas, L., Castro, F., Franquesa, X., García, D., Isern, J., Jiménez, J., Lledó, G., Moure, G., Núñez, M., Pardo, J., Rabazas, A., Ramos, M., Ruiz, A., Salas, R. (2006). *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra.
- Manguel, A. (2001). *En el Bosque del Espejo, ensayos sobre las palabras y el mundo*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Manguel, A. (1998). *Una historia de la lectura*. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Ponty, M. M. (2008). *El mundo de la percepción: siete conferencias*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Zemelman, H. (2003). *Los Horizontes de la Razón*. México: Anthropos.

### Julia Margarita Barco Rodríguez

jmarbarco54@hotmail.com

Maestra en Artes Plásticas, especialista en Educación y Desarrollo Cultural, magíster en Educación. Coordinó la Licenciatura en educación básica con énfasis en Educación Artística de la Universidad Minuto de Dios, de 2001 a 2008. Actual docente investigadora de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional.

### María Angélica Carrillo Español

macaesster@gmail.com

Maestra en Artes Plásticas, magíster en Educación, especialista en Investigación Social. Docente de planta de la Licenciatura en Artes Visuales y coordinadora del programa de investigación de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Pedagógica Nacional. Línea de especialidad: Investigación en educación artística.

### Mayra Lucía Carrillo Colmenares

empresasmalucaco@voila.fr

Maestra en Artes Plásticas y magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional, Docente de la Licenciatura en Artes Visuales, Universidad Pedagógica Nacional.

Artículo recibido en junio de 2010 y aceptado agosto de 2010.

