

## Aprender a Mirar. Sobre la práctica y enseñanza de dibujo.

Mara Santibáñez Artigas. DAV/FAU.  
maramar.mar@gmail.com

Al maestro Cesar Osorio. En estas palabras resuenan también las suyas.

*...cuando de ver se pasa a mirar, se encienden raras luces y todo cobra su voz. Alejo  
Carpentier<sup>1</sup>*

### Resumen

El texto aquí propuesto es un comentario en torno a la pertinencia de la enseñanza y de la práctica del **dibujo** hoy en día, a partir de la experiencia académica que actualmente se desarrolla al interior de la escuela de Artes Visuales de la Universidad de Chile. El texto describe un taller de dibujo con modelo, desde los materiales utilizados: lápiz y papel; la técnica y el sentido del modo de medición: ángulo rector; hasta explicar el pie forzado del encargo de clases: dibujar segmento a segmento. Utilizando, para ejemplificar, dos obras de Cézanne, se intenta explicar el potencial expresivo del ejercicio, al dismantlar los preconceptos. Instalando con ello lo que constituye las preguntas reflexivas esenciales en un curso donde el objetivo de la práctica del dibujo no es la **representación fotográfica** del mundo, sino entenderlo como **lenguaje autónomo** que sirve ante todo, para reflexionar en torno a la **mirada**: qué es eso que del mundo visible da que pensar.

oooooooooooooooooooo

The text proposed here is a comment about the relevance of teaching and the practice of drawing today from the academic experience that currently takes place within the School of Visual Arts, University of Chile. The text describes a drawing workshop with model, from the materials used: pencil and paper; the technique and sense of measuring mode: rector angle; to explain the forced foot custom classes : drawing segment by segment . It used to exemplify, two works by Cézanne, attempts to explain the expressive potential of the exercise, to dismantle prejudices. Thereby installing what constitutes the essential reflective questions on a course where the aim of the practice of drawing is not the photographic representation of the world but understand as an autonomous language that serves primarily to reflect on the look What is it that the visible world is sobering.

---

<sup>1</sup> CARPENTIER ALEJO Los Pasos Perdidos (1953), editorial Debate, Madrid, 1991. Pág. 183

Sabido es, que la práctica del dibujo pone en juego la capacidad de mirar, desarrollando la sensibilidad y ayudando a acrecentar habilidades visuales, cuestión fundamental para quienes trabajamos desde la visualidad. Sin embargo, conviene actualizar permanentemente la reflexión en torno a la pertinencia de su práctica y enseñanza.

Intentaré hacerlo a través de la experiencia en los distintos talleres de dibujo en los cuales he participado.

Para empezar, hablamos de talleres de dibujo con modelo. Se comienza con modelos sencillos, con estructuras claras que van complejizándose hasta llegar al modelo de figura humana, cuando los estudiantes ya están en dominio de un lenguaje, y lo que se busca es adentrarse en ese lenguaje.

En ese sentido, es bueno dejar claro que no importa el nivel del taller de dibujo del que se trate, el objetivo es el mismo siempre y solo variará en las etapas de desarrollo la profundidad en la que se adentra en la reflexión. Pudiendo hacerse en un semestre como en una vida, un taller de dibujo será siempre una forma de *conectarse al mundo* como decía el profesor César Osorio.

Y eso se conquista tendiendo un objetivo claramente diferente del habitual en una clase de dibujo, donde el aprendizaje tiene como fin ser una herramienta para otra cosa, para ilustrar ideas, para pintar, para esculpir. Aquí, no se encuentran las claves para la representación fotográfica del mundo, porque simplemente no tiene sentido, cuando existen medios técnicos mucho más apropiados para ello. La fotografía, el video, el escáner, han liberado al dibujo de la mimesis, de hecho, no se dibuja un rostro, para identificar a las personas en el pasaporte, se- usa- una- fotografía.

Aquí, lo que se propone es una forma particular de entender la práctica del dibujo donde los estudiantes son exigidos a enfrentarse a una suerte de desmantelamiento de lo sabido en relación a la práctica gráfica, *grado cero* en la nominación: contener todos los preconceptos, derribar la convención: hacer como que no se sabe nada y sólo desde ahí: dibujar.

El interés nuestro es simplemente saber mirar, y la práctica del dibujo nos anima a mirar y a devolvemos la experiencia maravillosa y extraña del mirar. Devolvemos la capacidad de asombrarnos a partir de lo que vemos, cada vez, como si fuera la primera vez y construir con eso una forma de enfrentarse al mundo que nos alecciona para liberar la experiencia de ver de aquella pre- mirada, llena de prejuicios y preconceptos, que tenemos sobre el modelo a representar.

Se trata de DIBUJO, sin apellido<sup>2</sup>, sin contexto de circulación, se trata de DIBUJO, de la esencia, tanto material como reflexiva, que constituye su práctica, algo así como un “dibujo no aplicado”. Aquí el dibujo es entendido como un lenguaje, no cualquier lenguaje, sino uno autónomo que sirve primero y ante todo, para reflexionar en torno a la mirada, no para hacer obras, sino simplemente para hacer la reflexión (aunque la obra será la consecuencia, claro está, de dicha reflexión).

Y en ese sentido, hay dos cuestiones relevantes contra las que luchar. Por un lado, está *la idea que tengo en relación a lo que voy a dibujar*, por el otro lado, que el dibujo tenga como objetivo unívoco *la imitación de los objetos representados*. Y esto último es una de las cuestiones más complejas de pensar. De hecho, la definición que la RAE hace de dibujo, utiliza la noción de imitación para referirse a esta disciplina: *Delinear en una superficie, y sombrear imitando la figura de un cuerpo*<sup>3</sup>.

¿Cómo sacarse de encima la idea de que el dibujo tiene un objetivo preciso que cumplir?, y ¿Cómo llevarlo a una elaboración abstracta que requiere del modelo, para instalarlo sobre una superficie, pero para instalarlo como *otra cosa*, que no pretende ser el modelo, sino su traducción?

Ese es el problema del que estamos hablando. Lo que de la práctica del dibujo importa, es establecer una mirada desde el lenguaje, el dibujo, es entonces, la traducción de un modelo

---

<sup>2</sup> De hecho, la noción misma de dibujo está teñida de conceptos, pues tiene tantos usos como contextos de aplicación: Dibujo técnico, dibujo artístico, dibujo arquitectónico, dibujo mecánico, dibujo animado, dibujo naturalista, dibujo gestual, dibujo de ilustración, incluso llegamos a encontrarnos con un “Dibujo lineal” para distinguirlo de algún tipo de dibujo que sería “no lineal”.

<sup>3</sup> www. Rae.es. Diccionario de la Lengua Española. 22.ª edición y las enmiendas incorporadas hasta 2012.

pasado por el tamiz del lenguaje del dibujo: *la experiencia encarnada en el lenguaje*, suele decir el artista y profesor de dibujo Jaime León.

Entonces, de lo que sí se trata un curso de dibujo, es de la *práctica del dibujo* (valga la redundancia), de experimentarlo con el objetivo de pensar visualmente y entonces de lo que sí se trata, es de realizar una aproximación a la disciplina desde lo que podríamos definir como *una manera de enfrentar la vida*: una que está en permanente asombro en relación a lo que se ve. Y esto es sólo conquistable en la práctica individual del dibujo, por eso en el avance del trabajo, a ningún estudiante se le impone un ritmo, un material, un tipo de reflexión, el dibujar es un proceso continuo, que se inicia en un lugar diferente, y por lo tanto, es un proceso no lineal o no necesariamente secuencial. Por el contrario, el taller propone hacer consciente la experiencia de traducir un modelo puesto al frente desde la experiencia de mirar, y ese será su único paradigma.

Dicho así, pareciera que en el taller de dibujo no se enseña nada, y es cierto, pues simplemente generamos el contexto donde lo que se busca es aprender a pensar visualmente a través de las marcas sobre el papel que la experiencia de mirar el mundo visible, genera. Más bien lo que hacemos es generar las condiciones materiales y reflexivas, para que el taller se desarrolle, posibilitar las condiciones ambientales para que los estudiantes se sientan alentados y apoyados en la batalla por desmantelar sus prejuicios respecto de la actividad del dibujo, donde sea dable, reconocer, valorar y reflexionar, las posibilidades que ofrece la práctica del dibujo para que el lenguaje mismo pueda ser explorado, descubierto y en algún sentido redefinido por cada uno de nuestros estudiantes y por nosotros mismos.



il 1<sup>4</sup>



il 2<sup>5</sup>

En términos prácticos, los talleres consisten en dos sesiones a la semana, de 3 o 4 horas cada sesión, en ellas los estudiantes suelen comenzar dibujando con lápiz Pitt, sobre papel Kraft, en caballete, a pliego entero. Ellos desarrollan sus trabajos mientras vamos conversando, apoyando o tensionando sus reflexiones.

El lápiz de carbón, o lápiz Pitt que utilizamos es una mezcla de carbón de sauce y hollín, es por tanto orgánico, a diferencia del lápiz grafito cuya mina es de origen mineral. El carbón de sauce tiene una empatía, que permite que por la línea que produce a través de la presión ejercida sobre la superficie al momento de dibujar, se vea la intensidad de la observación, la dificultad o la facilidad, la afectación, la rigurosidad e incluso la desidia; En rigor, es una herramienta que permite pasar por una alta gama de valores, desde una línea muy tenue, casi invisible, hasta llegar a un negro pastoso y sus grados de dureza permiten producir un abanico de líneas y valores que serán capaces de traducir materialidades, texturas, luces, etc. La docilidad del carbón es muy importante pues aprender a adecuar la línea a aquello que miramos, es aprender a dibujar.

Usamos también El papel Kraft, que es un tipo de papel con mucha resistencia, y de color café. *Kraft*, que significa "fuerza" en alemán, tiene, esa cualidad de ser un elemento siempre presente, que se ha usado tradicionalmente tanto para dibujar en la academia, como para envolver en cualquier almacén El Kraft. Además tiene una textura orgánica que dialoga muy bien con el lápiz Pitt, pero para quién lo necesite, y gracias a su gramaje<sup>6</sup>, este papel permite

---

<sup>4</sup> Estudiante Camila Zambrano. Taller de dibujo I. Trabajo con Flor como modelo y bajo la exigencia de no ver el dibujo sobre el papel mientras se realiza.

<sup>5</sup> Estudiante Kurt Wesp. Taller de Dibujo VI, usando como modelo el cuerpo humano.

<sup>6</sup> El gramaje es el espesor del papel: peso en gramos por unidad de superficie (g/m<sup>2</sup>)

soportar vehículos líquidos para el pigmento, como agua, aceites, látex, trementina, entre otros.

El papel blanco es extremadamente refractario y por lo tanto, resulta difícil incorporarlo como parte dialogante de las líneas puestas sobre él. El color café, en cambio, ofrece una media tinta, que permite adentrarse en la superficie, moverse desde el valor más alto hacia el valor más bajo, refractar y silenciar, cuando sea necesario. El papel café se incorpora y es parte del proceso.

Para construir el dibujo, es decir, para posicionarlo, instalarlo, componerlo en la superficie del papel, utilizamos como única pauta, la observación rigurosa de las formas determinadas por sus contornos. Ya dijimos que en el taller no sólo no se enseñan, sino que se desmoronan todas las estrategias de construcción que facilitan la tarea de “armar” un modelo, ya que todos esos son recursos que se interponen entre el observador y lo observado, operan como preconceptos, que exigen al dibujante de efectivamente mirar.

Fundamental en el desarrollo del problema *Dibujar lo que se ve y no lo que se sabe*, y sólo desde ahí elaborar una propuesta de dibujo, es el uso de una varilla que suele ser un Palito de maqueta, para medir.

El palito de maqueta, por rudimentario, decimonónico, y propio de una tradición obsoleta que parezca, opera, en un primer momento, como una suerte de dispositivo previo al ojo, que ayuda a mirar, aparato ortopédico que funciona como gozne entre la realidad volumétrica del modelo, y la realidad plana del papel.

En la práctica la varilla se toma con el brazo extendido, de forma completamente horizontal o vertical y se pone virtualmente sobre el modelo. Por ejemplo, para establecer la relación de la altura entre los dos hombros de un modelo, se podría poner una horizontal sobre el hombro más alto, esto permite configurar una suerte de triángulo rectángulo virtual donde el lado vertical del ángulo recto, define una altura, cuantificable y desplazable a la hoja.

La varilla es un elemento ajeno que nos permite desprejuiciar nuestra mirada, un elemento rector que nos ayuda a concentrarnos sólo en el plomo o el nivel, y que ayuda a establecer

relaciones entre las formas en el modelo, así, segmento a segmento, el dibujo va construyéndose en la superficie del papel.

El objetivo es llegar a una práctica rigurosa, en el sentido de acotar las variables, nuestra única variable será: *lo que los ojos ven*. Y para ello es requisito tomar conciencia de que no representamos ideas de mundo sino que dibujamos lo que se ve de ese mundo. El ojo no tiene la capacidad de ver con rayos X para ver “ejes internos” que atraviesan las formas, no ve líneas direccionales, ni estructuras, ni cánones, ni nada que no esté en la realidad visible. Todos esos son conceptos para armar una grafía que dé cuenta de una representación, pero no es el hecho puro de la observación. El palito afuera nos ayuda, nos ordena, nos organiza, y por lo tanto, nos sorprende de ciertos errores evidentes que realizamos porque se ha infiltrado el dominio de las palabras, las creencias y las ideas, a la experiencia de ver.

En la práctica, con el tiempo, la varilla deja de ser necesaria, puesto que de algún modo se incorpora y se pone una suerte de grilla virtual sin necesidad de poner físicamente un instrumento “previo al ojo”.

Ahora bien, como hemos dicho, a partir de un modelo que está puesto afuera y que nos sirve como contexto común, de alguna manera todos tenemos el mismo fenómeno visual en el que posar una mirada directiva.

El modelo puesto afuera es un pretexto, después el dibujo debe lograr transitar independiente de él porque no está ahí porque sea un paradigma a representar como habilidad para dibujar. De ser así, la potencia de ese dibujo ya no tendría pertinencia porque como hemos dicho, para eso, existen medios técnicos mucho más apropiados: el modelo está ahí para ser “pensado gráficamente”.

Entonces, se dibuja un modelo, es cierto, pero exclusivamente para representar una experiencia individual ante el modelo, solo así, el dibujo se erige como la puesta en escena de una mirada. Y cuando eso pasa, como espectadores podemos “sentir” el dibujo, la energía que de él emana, podemos casi tocar con los ojos, aquello que ha asombrado los ojos de otro hasta el punto que ha transferido a la línea, la tactilidad de la mano que lo ha dibujado. De esto se trata un dibujo: *estar en la experiencia de sentir con todo el cuerpo eso que se mira*.

Para eso, y por último, con el objetivo de despejar el proyecto o la idea, de la experiencia de mirar, el pie forzado, en un comienzo, es la traducción gráfica de un segmento del modelo. Lo que nos permite ser rigurosos en la observación de entidades innominadas e innominables. Segmento tras segmento se va configurando una forma reconocible, pero ese reconocimiento es efecto de un proceso, del trabajo concentrado en la parte. Evitamos con eso la “maña” generalizada en los estudiantes, que es dibujar con agilidad todo el modelo, y así rendirle pleitesía a un modelo. Basta que los estudiantes se concentren en un segmento cuyo tamaño lo definen ellos mismos, puede ser la pequeña curva que se produce en la esquina izquierda del dedo chico del pie izquierdo, o la cabeza íntegra.

Pienso en la serie de más de 20 retratos que Paul Cézanne realiza a su mujer Hortense, y que fueron expuestos todos juntas en la exposición “Madame Cézanne” en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York<sup>7</sup>. De esa serie estas 2 son particularmente fascinantes



Se trata de Madame Cézanne en una silla amarilla (1888-90). Ambas tienen la misma pose, mismo encuadre, en cada una trabajó dos años. Ella aparece ligeramente girada, con las

---

<sup>7</sup> “Madame Cézanne” Del 19 de noviembre 2014 al 15 de Marzo 2015. Metropolitan Museum of Art, New York.



manos entrecruzadas sobre sus piernas. Lleva puesto una suerte de abrigo que transita desde un rojo terciario algo tierra al rojo intenso. La silla o sillón amarillo tiene el respaldo elevado, el fondo más bien azul, y una gruesa franja de color muy oscuro, casi negro que cruza la tela de lado a lado y que señala una suerte de zócalo.

Cèzanne describe los volúmenes a partir de masas de color insistentemente trabajadas. Esa obsesión por penetrar la realidad inmutable que tenía Cèzanne, es posible de percibir al comparar los dos retratos. En ninguna de ellas, se deja ver un solo ademán reiterado, es como si Cèzanne no hubiese aprendido nada entre una y otra. Se enfrenta a su modelo sin ideas preconcebidas, al punto, que hace lo más difícil de todo, pinta un retrato, como si fuese un objeto cualquiera. Y cada una de sus retratadas, es nueva, completamente nueva, como si Cèzanne fuese capaz de enfrentarse cada vez, al mismo modelo, como si fuera, la primera vez que lo mira. Famosa es su frase sobre la dificultad de ver sin preconcepciones: “qué difícil acercarse a la naturaleza sin prejuicios. Uno tendría que ser capaz de ver como un recién nacido”<sup>8</sup>. Cèzanne va sigilosamente construyendo las pinturas, pincelada a pincelada, segmento a segmento. Frente a las “madame” de Cèzanne, estamos frente a estructuras, a peñascos, estamos frente al cuestionamiento reflexivo de un segmento que en el modelo se puede llamar “mano”, pero que en la pintura no importa como se llame. Entonces cada segmento es una explosión en sí misma, el resultado de un combate. Esa misma exigencia de rigurosidad, 120 años después, sigue teniendo el sentido de acrecentar la sensibilidad visual por medio de dismantelar las ideas preconcebidas. Herramienta fundamental de la práctica artística tanto moderna como contemporánea. Aprender a mirar es aprender a dibujar. Sin embargo, al tener como objetivo del dibujo “la pose”, lo que se dibuja es un intento de narración, que simplemente la señala descriptivamente y en tanto eso pase, pierde toda su vigor visual, perdemos la posibilidad de solamente transitar y de efectivamente llegar a un resultado, estando en cada una de las partes del proceso, en esa pincelada a pincelada de Cèzanne.

Así entonces, esos son los materiales para la construcción del dibujo, así de austeros, con los que vamos talando el lugar común de la representación gráfica (aquella que dice que un buen

---

<sup>8</sup> Doran, Michael 1978

dibujo es aquel que parece una fotografía descriptiva del mundo), hasta llevarlos por la senda de un ejercicio que los obliga a mirar, a hacer del papel, el resumidero donde una mirada, comandada por el ojo, ha sido instalada. El dibujo es para nosotros, - y esto es esencial- la manifestación de una mirada puesta sobre el objeto. Un hecho que sucede entre el observador y lo observado. Algo único y provocador, donde la concentración enfocada es el requisito imprescindible.

Nadie espera desarrollar una obra con un poco de carbón y un papel café, y sin embargo, la reflexión más importante entorno a la visualidad acontece al administrar esos mínimos recursos: qué es eso que del mundo visible da que pensar.

En los talleres de dibujo, la imagen gráfica no describe el mundo visible, sino que lo piensa. Como todo pensamiento construye ideas y representaciones de la realidad pero preguntándose problemáticamente (en la práctica misma), cómo percibimos el mundo visible, qué es eso que vemos y que lo separa de lo que imaginamos o pensamos. Siendo conscientes que en rigor no se puede percibir sin recordar<sup>9</sup>, es a través del dibujo donde se puede comprometer una actitud ante lo que se está viendo, como si fuese permanentemente nuevo, se puede poner el ver, antes que el recordar, y se consigue a partir de un universo conceptual y abstracto que el proceso de dibujo implica. Así las sesiones de dibujo, se sustenta en que se puede intentar aprehender el mundo de las formas, desde un lugar que involucra más que la racionalidad, que se accede por la intuición, y por el cuerpo, por la síntesis, por el análisis, pero siempre, desde la condición poética y esquiva de la visualidad.

---

<sup>9</sup> Pues en el cerebro se estimula la misma zona al ver, recordar e imaginar. Recomiendo profundizar sobre esto en Delannoy, Luc. Neuroartes, un laboratorio de ideas. Ediciones Metales Pesados, Santiago 2015.

## **Referencias**

Doran, Michael 1978. Conversations avec Cezanne. Paris. Edición Macula. Avec Joachim Gasquet. pag 128. (Traducción español En Hess, Walter. Documentos para la comprensión del arte moderno. Nueva visión. Buenos Aires. 1978. Pag 25).

**Literarios:** CARPENTIER ALEJO. 1991, Los Pasos Perdidos Madrid, editorial Debate (1953).

**Otras:** www. Rae.es. Diccionario de la Lengua Española. **22.<sup>a</sup> edición** y las enmiendas incorporadas hasta 2012.