

Gilberto Aceves Navarro, un ejemplo

Luz del Carmen Vilchis Esquivel

INTRODUCCIÓN

Para aprender y enseñar el dibujo artístico, además del espectro de conceptualizaciones que implica su amplia clasificación, se genera un paralelismo con la invención que propicia el desarrollo de extensiones materiales de la mano y el ojo –denominados utensilios– para dibujar de manera que expanden la cadena de posibilidades expresivas, destacando así la importancia que para esta disciplina ha tenido la participación de diversas ramas científicas en la evolución de materiales, instrumentos y recursos técnicos especializados.

La enseñanza del dibujo y su deslinde como eje de las artes visuales, con fortaleza propia, se deriva de su inserción universitaria como asignatura básica en la que el desarrollo de la capacidad de dibujar es una condición fundamental para comprender el sentido de proyecto de una obra.

El dibujo artístico es una práctica que no debe ser sometida a la banalidad, porque es el recurso más importante para educar la visión, y supone un proceso disciplinado en el que no se aplica la ley de agotamiento de las formas porque renueva permanentemente la capacidad de observación de la realidad. La línea, materia esencial del dibujo artístico, los trazos, marcas y manchas tienen una relación meramente simbólica con la experiencia de ver, nunca una similitud expresa con la realidad, por ello su enseñanza ha representado históricamente importantes desafíos.

El texto del libro *Método de Dibujo de Gilberto Aceves Navarro*¹ es un análisis de los imperativos teóricos del dibujo artístico que implica tanto el acercamiento a los modelos metodológicos de su enseñanza, como los principios generales de su modelo particular y los supuestos conceptuales en que descansa, haciendo evidente la interdisciplinariedad inherente tanto a la teoría como a la práctica del dibujo.

PRINCIPIOS CARDINALES

La enseñanza del dibujo ha estado históricamente determinada por grandes *paradigmas pedagógicos*, entre los cuales se podrían enumerar los siguientes ejemplos:

El aprendizaje de Taller, los “exemplum” y la “bottega”, basados en la observación que requiere la tutela de un maestro profesional.

El modelo de las Academias, sustentado en teorías dominantes como la geometría, la perspectiva, la anatomía y los principios de proporción, color, etc.

El método de la Anatomía Artística, reafirmado por el academicismo y fundamentado en los conocimientos de la biomecánica de la figura humana y sus particularidades en el enfoque de la percepción y el proceso creativo.

En otro sentido se presentan las antiacademias, entre las que destacan:

El modelo romántico, justificado por los conceptos de originalidad, libertad y genio creador, que advierte sobre los peligros de las copias y las rutinas de dibujo denominándolas preceptos mecánicos.

La pedagogía moderna, denominada así no por abstenerse del dibujo de la figura humana sino por su tríada: creatividad-medio-invención. Aquí, las rupturas se relacionan con la flexibilidad acerca del espacio, la luz y las alteraciones de los estereotipos, trascendiendo la imitación de la realidad para dar paso a la expresividad y la experimentación.

La pedagogía postmoderna, en la que son importantes las experiencias híbridas, azarosas y pseudolúdicas, desde las cuales el dibujo se comprende como parte de una re-construcción en la que se pierde siempre el referente original.

La dinámica perceptual, de la que resulta la expresión dibujística basada en: la caracterización de fuerzas físicas como la inercia, entender todo lo que se percibe como un

símbolo, asimilando la percepción como resonancia que reproduce sensaciones y emociones. Este paradigma integra la alternativa *sistémica u holística*, donde la experiencia de enseñanza es conducida con base en la estructura, para presentar la representación como conjunto integrado; se ejemplifica en alternativas como el *aprendizaje con el lado derecho del cerebro* de Betty Edwards.

En estas posturas *instrumentalistas o modelos académicos* de desarrollo de capacidades, se encuentran profundas influencias funcionalistas, mecanicistas, estructuralistas y hasta conductistas cuya creencia básica radica en que las técnicas son suficientes para la formación en el dibujo.

Durante el siglo XX surgen las *alternativas epifánicas del dibujo*, que postulan el dibujo artístico como modo de expresión que representa el abandono de la concepción clásica, racional e impersonal, para retornar a la visión subjetiva que muestra la realidad desde la sensación vital.

Con la postmodernidad, supuestamente se abrió un nuevo paradigma para la enseñanza del dibujo que conlleva los fundamentos de la actitud, la práctica y la deconstrucción, con fuertes influencias de las corrientes filosóficas fenomenológica, existencialista y hermenéutica pero que, desde los años setenta, se ha limitado a negar sistemáticamente la existencia de categorías epistemológicas considerando los universales como meras convenciones opuestas a las ideas propias y libres, generando así una crisis que sigue impensada y enmarcada en la inconcebible *estética de la negatividad*.

Esta reflexión se orienta entonces hacia la necesidad de que las rupturas generen alternativas reintegrando al dibujo su *dignidad cognoscitiva*, y su *cualidad epistemológica*.

En los programas de estudio de los sistemas de enseñanza de las artes visuales, escolarizados o no, el dibujo sigue teniendo un peso específico, sin embargo, se le ha llegado a reconocer como *'el modelo sin modelo'* en virtud de que no se entiende como la referencia esencial para los procesos de creación y el dominio de la representación dibujística no es un conocimiento imprescindible para el desarrollo de las artes alternativas.

El dibujo, en el método de Gilberto Aceves Navarro, se entiende como interminable búsqueda de la forma que despeja todas aquellas direcciones que impiden el acceso a ese carácter íntimo de la *praxis* del dibujo: conformarse con la tosca presencia de las cosas, materializaciones previas de las ideas que ya están anquilosadas, depender de las rutinas propias de la vida cotidiana, confundir lo cuantitativo con lo cualitativo o subordinarse a la eficacia y a la instrumentalización como dominios del hombre sobre la naturaleza.

La transgresión de los preceptos y los cánones en la enseñanza del dibujo es un gesto diferente, una alternativa de participar en el juego contra el estereotipo, contra lo estático y contra lo que se considera definitivamente explicado.

ANTECEDENTES

Gilberto Aceves Navarro inició su experiencia académica hace cincuenta años y sus inicios como docente universitario datan de 1971 cuando ingresa a la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM para impartir la asignatura de dibujo.

Cuando yo ingresé a la Academia de San Carlos, en 1975, Gilberto es el primer maestro que conozco. Su taller era enorme y siempre se encontraba saturado de estudiantes, ahí vimos dibujar durante años a Gabriel Macotela, Paco Muvi, Pablo Amor, Pave, Mario Rangel Faz, Gerardo López Padilla, Oliverio Hinojosa, Alfonso Moraza, Carlos Blas Galindo y tantos otros que la memoria no alcanza, su asistente era Javier Anzures y la modelo, todavía en activo, Emelia. Mi grupo, los recién llegados, teníamos que pasar los ritos de iniciación. Empezamos a dibujar como afirma Gilberto, columpiando la cabeza entre la modelo y el papel, desplazando éste para "corregir" supuestos "errores" porque no la copiábamos igualita, quebrando las líneas o separando el lápiz de la superficie.

Pronto habríamos de percatarnos que hacíamos todo lo contrario de lo que el maestro trataba de enseñarnos: a ver, sencillamente, a ver. Educar nuestra visión implicaba la aprehensión de la forma. Con su peculiar estilo de hablar caminando de un lado a otro rompía nuestros dibujos, sostenía nuestra cabeza para que no volteáramos hacia el papel y no permitía que saliéramos del taller con trabajo alguno porque "ninguno servía".

Aquello que aparentemente sólo suponía una apertura a la forma libre en realidad abarcaba importantes dominios epistemológicos.

Años más tarde, treinta para cumplir con la exactitud, volví al taller de Gilberto para dibujar y, como sugiere con razón el Maestro Jorge Juanes, escribir del dibujo desde el dibujo, comprender el arte desde el arte y en este caso particular, desentrañar el método de enseñanza de dibujo del maestro Aceves a partir de la experiencia de seguimiento del modelo mismo, conjuntando la observación a la participación y la investigación.

LA IDEA DE LA FORMA

La forma es una de las categorías más importante de la enseñanza del dibujo artístico, su origen y niveles de com-

plejidad conforman una estructura caracterizada, según Klee,² por la interpenetración y relación entre las partes, cuyo proceso es esencial para concebir el carácter definitivo en el cual la formación determina la forma: diferentes modos de relación propician formas múltiples.

El estudio del dibujo artístico se sustenta en el estudio y la reflexión sobre la forma, propiedad de la superficie del objeto que separa su interior de su exterior. Es la manifestación de cualidades físicas y materiales como el color, la textura, el contorno y la disposición o configuración de características de naturaleza específica como la frecuencia de su presencia o su diversidad; comprenderla tiene que ver con la determinación de sus propiedades, diversidad y esencia compartida en la que existen variables.

Idea y forma son conceptos complementarios donde esta última se entiende como un signo externo necesariamente vinculado con el pensamiento, aquí cabe la precisión de no confundir la forma con la manera de hacer o el procedimiento material. También hay que distinguir la forma de la composición, de la relación de las partes con el todo y de las proporciones. La referencia es, en este caso, la forma dibujística que exige determinadas condiciones en tanto configuración –entendida como sinónimo de forma– o representación visual del mundo sensible, ésta sería la función teleológica del dibujo.

Conocer la forma supone organizar la conexión existente entre el ojo, el cerebro y la mano.

VER, EL APRENDIZAJE SOBRE LA VIDA

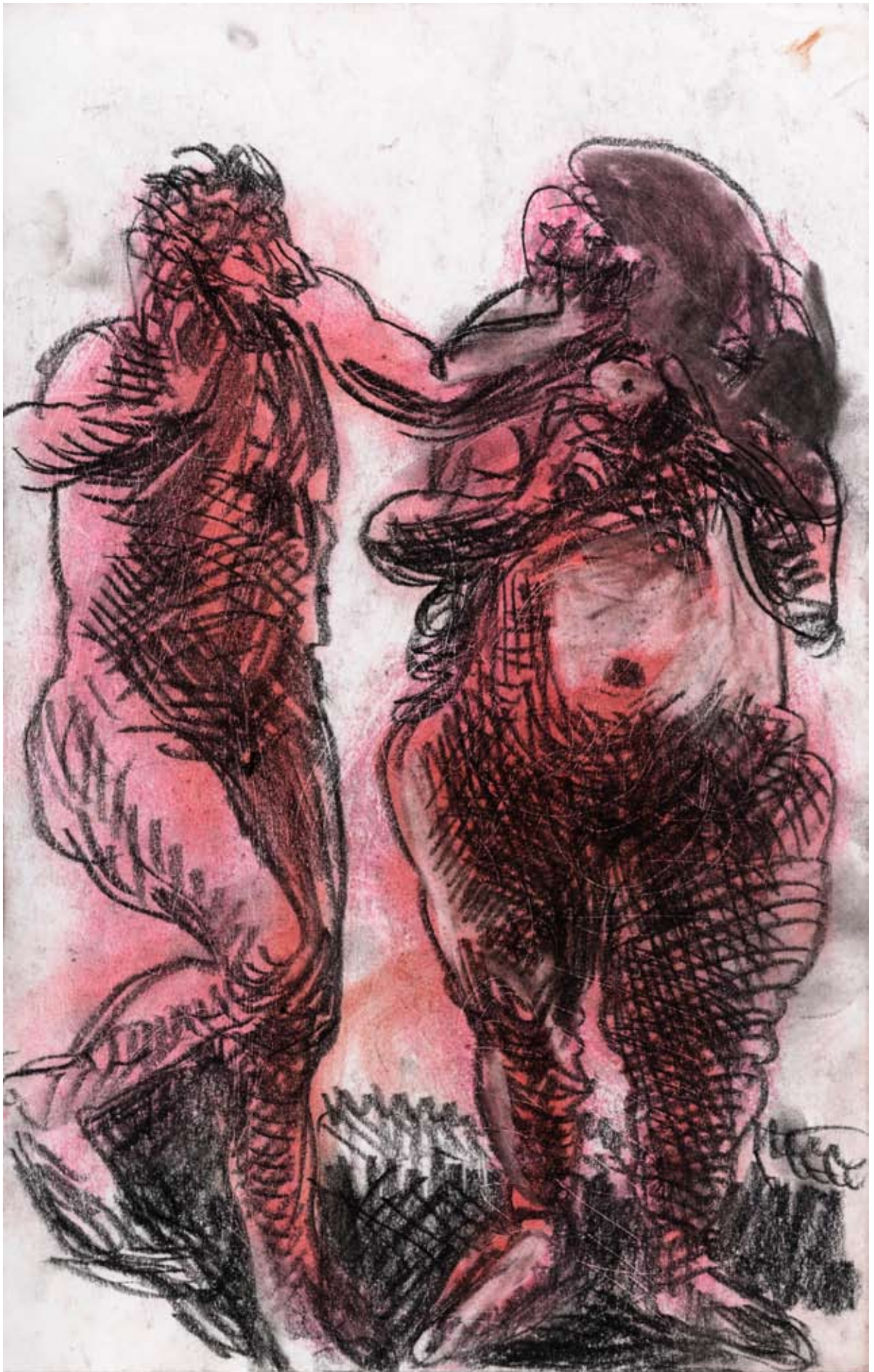
Ver, saber ver, supone el detenimiento de nuestros ojos sobre las formas y sus características, implica el desarrollo de cualidades y aptitudes de análisis y observación, esto permite entender el dibujo como aquella acción capaz de manifestar una comunicación por símbolos indivisibles, articulaciones representativas de las sensaciones surgidas de la información captada por la retina, entendida como la puerta de la luz, del conocimiento y de la configuración de las cosas.

Enseñar a ver equivale a enseñar a representar los objetos. Así se concibe la acción educativa en las artes visuales como una relación comunicativa que hace referencias a conocimientos previos y no se agota en los límites físicos de la representación visual, se sintetiza en un acto artístico específico: dibujar, acción que implica procesos complejos y trascendentes en los modos de ver, en las alternativas de representar y re-representar la realidad.

Aprender a dibujar es la experiencia esencial de *aprender a ver*, como afirma Gombrich, la representación no empieza por abrir los ojos y mirar, supone la aprehensión de colores y formas para construir la imagen decidida.³

Adán y Eva 13, 2007





Adán y Eva 9, 2007

En el dibujo, el principal obstáculo para alcanzar una representación correcta no reside en la falta de conocimientos técnicos, sino en la total ausencia de una concepción del mundo.

Con base en lo anterior se puede afirmar que el dibujo es fundamento en el proceso de educación visual de los artistas, así como de su experimentación e investigación, ya que es una exigencia cognitiva, ética y estética fundamental cuyas demandas integran la más auténtica manifestación de los paradigmas de la visualidad.

Dibujar educa la mente, los ojos y las manos en una convergencia sensorial, perceptual y racional que revela la conciencia crítica del individuo, lo dibujado es el vestigio, la huella de lo que vemos y conocemos, su vocación reminiscente es una forma de crítica desde el lugar de la reflexión.

HAPTICIDAD E IMAGINACIÓN

Para Miguel Ángel,⁴ el arte surge en el cerebro no en las manos, él exige la inteligencia, la servidumbre del intelecto del cual emana la imaginación. La visualidad y su representación son consideradas importantes acciones generadoras de imaginación y ésta a su vez como una derivada del acto de ver, se percibe entonces la enorme importancia de los actos de ver y la visualidad considerada como fuerza preformativa

Es tal la relación entre los sistemas táctil y kinestésico en la búsqueda y transmisión de sensaciones al cerebro para codificar, asociar e interpretar, que suelen conceptualizarse de manera conjunta. El movimiento se considera indispensable para que las impresiones táctiles y sus conexiones con el cerebro progresen.

La percepción háptico-óptica es la búsqueda activa de información relevante realizada fundamentalmente por las manos y los ojos. Nuestro contacto con el mundo tiene lugar en la línea limítrofe del yo a través de sentidos especializados con trascendencia significativa en la experiencia perceptiva del espacio y en nuestra comprensión del mundo.

El dibujo, considerado por algunos autores como esencialmente visual, en realidad nos remite a un contexto de fenómenos sensoriales y, si bien es cierto que se basa en el acto de ver, se origina en la combinación de un complejo de actitudes y estados que involucran tanto al sistema de la visión como al sistema táctil-kinestésico, desplegando un repertorio de cambios de posición, de dinámicas, inquietudes

y alteraciones del propio cuerpo en relación con la figura del modelo.

El dominio del espacio dibujístico supone un minucioso examen de sus características en tanto superficie, extensión limitada por los bordes y el formato del soporte decidido, para discernir en un profundo ejercicio de las facultades intelectuales la naturaleza, cualidades y relaciones de las cosas que se encuentran ubicadas fuera de ese espacio formando también parte de él. Este complejo entre lo interno y externo, lo entrante y lo saliente cobra sentido en una esfera de sensaciones reconocida por algunos autores como la voluntad de la forma.

EXPERIENCIA LÚDICA

La enseñanza del dibujo artístico es una experiencia intencional y perceptual, en cuyo aprendizaje se comparten saberes y se sustentan decires y haceres. El resultado: la representación visual, lo dibujado debe fundamentarse en la intencionalidad y en el afán de comprender las relaciones entre palabras y conceptos (semántica) y entre conceptos y cosas (representativa); en ambos casos se trata de referencias intencionales y de los efectos simbólicos que ellas propician.

El trayecto dialógico en el proceso de dibujo supone además de la comprensión, el cuidado de la forma y la presencia del sentido. La comprensión es una explicación, es el ver y el escuchar que entiende y actúa dentro de la estructura del mundo al cual se pertenece y en el cual se expresa a partir de relaciones mediadas por símbolos, construidas mediante el lenguaje visual y sus modos de configuración.

La formación y desarrollo del pensamiento crítico y creativo en los estudiantes sólo puede fomentarse eficientemente logrando que utilicen sus manos, ojos, sentimientos y mentalidades incondicionalmente. La intencionalidad del dibujo artístico amplía su capacidad transformadora en un acontecer fundamentalmente lúdico, lo cual deviene en alternativas de conocimiento y formas diferentes de razonamiento en las que predominan las formas de transgresión como resultado del cuestionamiento y la refutación de las reglas y convenciones comúnmente aceptadas.

El método de enseñanza del dibujo artístico de Gilberto Aceves Navarro es transgresor porque quebranta todas las leyes de la naturaleza que son filtradas y depuradas a partir de transiciones fenomenológicas. Los límites no se encuentran impuestos ni predisuestos, es un modo de expresión del hombre situado en el mundo utilizando ele-

mentos como signos para dar la noción de totalidad. Por ello se muestra como una interpretación del mundo en la que se configura un modo de proyección del ser hacia los otros. Al dibujar se conciben universos dando lugar a lo que todavía no es y se revela aquello que estaba reservado traspassando las convenciones establecidas con expresiones que no se pueden explicar con palabras porque se logra la convergencia de tres estados circunstanciales: lo propio del ser, lo propio del contexto y lo propio de la disciplina.

La re-presentación para Gilberto Aceves, es una celebración de lo real en la que ver y dibujar son experiencias internas y externas sometidas a las coordenadas espacio-temporales que evaden las recurrencias mnemotécnicas propiciando series de dibujos que no permiten más que la experiencia instantánea inmersa en un sistema inestable, o de la entropía entendida como categoría del desorden que aleja de preceptos establecidos.

LA CONCEPTUACIÓN Y SU IMPORTANCIA

El método de enseñanza del dibujo de Gilberto Aceves Navarro parte de la exigencia sobre las alternativas de la percepción visual, el dominio de la contemplación y la ejecución basados en la comprensión rigurosa de la forma. La forma es entendida desde este punto de vista como totalidad en la que el dibujo transgrede los órdenes tradicionales y es considerado una confrontación entre la imaginación y las formas puras.

Las modalidades metodológicas de enseñanza que el maestro Aceves ha acuñado se compilan en el libro que aborda su método de dibujo, a partir de su conceptualización teórica interdisciplinaria tomando como punto de partida la perspectiva filosófica, los fundamentos propios de las artes visuales y la visión pedagógica; de estos tres ejes resulta un entramado de categorías con base en las cuales he explicado y sustentado el modelo partiendo de la práctica directa del dibujo en el taller de Aceves Navarro, del seguimiento de su trayectoria de formación teórica y de los elementos que han contribuido a la construcción de su pensamiento. Descubrir y presentar estos principios y factores como partes insoslayables de un importante rompecabezas académico que integra una faceta trascendente en la vida de Gilberto Aceves Navarro ha dado como resultado la fundamentación historiográfica, hermenéutica y semiótica de la urdimbre compleja de las especulaciones didácticas del maestro, que contraviene la idea de Maynard de que la filosofía no es capaz de reconocer los problemas acerca del dibujo.⁵

Si quisiéramos enlistar brevemente estos grandes referentes, estarían encabezados por el concepto de *forma* al que se suman las ideas de espacialidad y temporalidad, intuición y analogía, percepción y sensación, memoria y transgresión, hapticidad e imaginación, intencionalidad y retórica, desorden y entropía. Estas son diádas que al unirse a la forma presentan una estrategia dialéctica cuyos desarrollos lúdicos propician una didáctica dinámica que ha significado la formación de dibujantes profesionales dedicados a diversas ramas de las artes.

Gilberto Aceves Navarro ha creado una de las esferas que sugiere Sloterdijk, cumpliendo con su tesis de que *en las esferas, vivir y pensar son lo mismo*; en esta esfera del dibujo se educa y el demiurgo dispone una serie de experiencias para que con la materia prima que no reinventa las técnicas y les otorga su justa dimensión, se conceda la totalidad del conocimiento a la forma, donde “*entender significa haber-hecho*” en un permanente devenir, volver a hacer lo que se había hecho, cada vez distinto, en la alternancia de un orden sucesivo.

El compromiso expresivo del dibujo, según se manifiesta en el método de enseñanza de Gilberto Aceves Navarro, es con la forma. La pluralidad de intenciones y acciones no puede ser atrapada en una sola dimensión, “*es casi paradigmáticamente impredecible, la encarnación misma de la creatividad y la libertad humanas.*”

Mi responsabilidad con el conocimiento y la comprensión de las artes visuales me ha conducido a centrar esta investigación en el propósito de demostrar, una vez más que la , reflexión y conceptualización del quehacer plástico son posibles e indispensables para consolidar su importancia como determinantes de la cultura de todos los tiempos. •

Notas

¹ Luz del Carmen Vilchis. *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*. México, UAM, 2008.

² Cfr. Jürg Spiller (ed.) *Paul Klee. The Thinking Eye*. London, Lund Humphries, 1961, pp. 17-32, 117 y 169.

³ E.H. Gombrich. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. 3a ed. Londres, Phaidon, 1968, p. 291.

⁴ Cfr. Charles de Tolnay. *Miguel Ángel: Personalidad histórica y artística de Miguel Ángel*. Barcelona, Teide, 1978.

⁵ Patrick Maynard. *Drawing distinctions. The varieties of graphic expression*. USA, Cornell University Press, 2005, p. 3.

LUZ DEL CARMEN VILCHIS ESQUIVEL. Doctora en Bellas Artes y Filosofía. Profesora e investigadora sobre artes visuales y diseño del Programa de Posgrado en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Correo electrónico: linusluca@gmail.com



La pasarela 18, 2005