

SENTIMIENTO, PENSAMIENTO Y ACCION EN EL DIBUJO DEL NATURAL

ISABEL CABANELLAS
ALFREDO HOYUELOS

RESUMEN

He tratado de preguntarme en este trabajo qué campos funcionales pone el individuo en juego para lograr crear un dibujo del natural. En el campo teórico, he necesitado buscar modelos cognitivos que no presentaran el tema desde una linealidad, sino desde un marco complejo. Desde el campo de la praxis, he obtenido datos de trabajos de introspección personales y de alumnos que inician un aprendizaje de dibujo. Desde ambos núcleos he logrado abrir nuevos interrogantes, plantear hipótesis acerca de la consciencia, las actitudes y las posibilidades de autoorganización de las capacidades específicas del dibujante.

ABSTRACT

In this work I've tried to ask myself which functional fields the person use in order to create a drawing front life. In the theoretical field I needed to look for cognitive models which don't present the subject from a lineament, but from a complex frame. From the praxis field I got facts from personal introspection's works, and from pupil students who start a drawing learning. From both nucleus I've achieved (or: succeeded) to open new interrogations, to carry out hypothesis about the consciousness, the attitudes and the possibilities of the designer's specific capacities self-organisation.

PALABRAS CLAVE

Representación, Acoplamiento estructural, Consciencia, Actitudes, Autoconstrucción, Autoimplicación.

KEYWORDS

Represent, Coupling structural, Consciousness, Attitude, Selfconstruction, Selfinvolve.

1. VER Y COMPRENDER

"Mis modelos, figuras humanas, no son solamente comparsas de un decorado. Son el tema principal de mi trabajo. Dependiendo totalmente de mi modelo que observo en libertad y al que luego fijo la postura que mejor corresponde a su naturaleza" Henri Matisse.

El dibujo del natural ha pasado por una fase de descrédito, de considerarlo mera academia, ejercicio no creativo. El abuso de los academicismos llevó en postura pendular al rechazo de un campo de actuación del ser humano y de una particularidad del lenguaje plástico, que tiene la posibilidad, en una de sus modalidades, de crear un equivalente del aspecto físico en forma, espacio, color del mundo que nos rodea.

Tiene este lenguaje un interés particular esencialmente cuando la actividad se realiza enfrentándose a las cosas para tratar de entenderlas, adueñarse de ellas y dejar constancia de

dicho entendimiento. No siempre es posible este entendimiento, muchas veces el objeto se mira sin comprender, la mirada se queda en la superficie, los gestos repiten una forma sin obtener de ella un sentido. ¿Qué procesos internos hacen posible el ver y el comprender?

En mi primer artículo sobre dibujo del natural (Cabanelas, 1983) además de exponer en él mis estrategias didácticas, iniciaba un estudio de los procesos que se implican en la actuación plástica. Intentaba con ello comprender las raíces de la imagen. De dichos estudios saqué la conclusión de la importancia que adquiere en el dibujo del natural la toma de conciencia de los movimientos que se realizan sobre los objetos en la actitud de dibujar. Movimientos oculares y de las manos, buscando en ellos equivalencias plásticas.

Pero, a pesar de la importancia que supuso ese acercamiento al tema, el resultado era excesivamente lineal y dejaba pocas preguntas abiertas. Tenía centrado el interés en procesos parciales, como la percepción visual, que venía considerada prácticamente como un sistema independiente. Así en aquella ocasión anticipaba lo que sigue:

"Esta incorporación de movimiento y acción sobre las cosas y el espacio que las rodea, nos dan una imagen mental y, por consecuencia, un dibujo que enriquece la imagen formada por estímulos puramente visuales, con los cuales las acciones vienen a integrarse..." (Cabanelas, 1983).

En la actualidad estoy buscando nuevas vías de estudio, marcos científicos que sitúen de otra forma las relaciones entre la expresión plástica y los procesos del conocer. Dirijo una investigación con Alfredo Hoyuelos, Coordinador de los talleres de Expresión en las Escuelas Infantiles del Patronato Municipal. Esta investigación nos ha permitido buscar las raíces de los primeros dibujos del natural realizados por niños entre los dos y los cuatro años de edad, (Cabanelas y Hoyuelos 1994).

2. DIBUJO Y REPRESENTACION MENTAL

2.1. Estado actual sobre el tema

La búsqueda de los procesos mentales implicados en la construcción de un dibujo me ha llevado a revisar la literatura actual sobre el tema. En la mayoría de los estudios revisados no aparecen diferencias sustanciales entre los procesos creadores de un dibujo del natural y los de un dibujo de imaginación. Como los procesos aparecen presentados desde un punto de vista único, se sigue considerando que el objeto a dibujar se tiene presente, a modo de representación mental, antes de la realización del dibujo, y que forzosamente se tienen previstos unos pasos previos ya determinados.

Me remito, como ejemplo de estos estudios, a autores que, por otra parte, han hecho importantes aportaciones al tema:

"Se admite que la conducta de elaboración de un dibujo implica tomas sucesivas de decisión concerniendo al orden de ejecución de sus diversos componentes [...]. Estas decisiones están en parte determinadas por las anticipaciones resultantes de representaciones mentales del objeto a dibujar" (Cèsar, Flores, 1985, p. 187).

"La visión [...] no puede estar limitada al registro mecánico. Debe estar ligada inseparablemente a los posteriores recursos mentales de la memoria y de la formación de conceptos" (Rudolf Arnheim, 1989, ed. 1993, p. 29).

El proceso de construcción de la imagen plástica que se ofrece desde estos modelos carga el acento en una concepción de carácter de sucesión temporal. Por otra parte, quedan zonas oscuras, sin clara definición, como son el concepto de representación mental y los tipos de consciencia de las acciones que se realizan.

Además el proceso evolutivo de construcción de la imagen plástica que se estudia desde estos modelos da pie a crear una explicación por estadios superpuestos. También las capacidades mentales, que actúan en el proceso del dibujo, pueden llegar a ser entendidas como compartimentos estancos, que tiene cada una su misión específica que cumplir.

Otros autores se preguntan sobre la cantidad de planificación que un niño puede realizar para la construcción de un dibujo:

"Sería de gran utilidad considerar, como una variable en su esencia, la cantidad de planificación que un niño puede estar dispuesto a acometer, en una situación concreta..." (Norman H. Freeman, 1988).

La práctica nos dice que una imagen plástica, ya sea del natural o de imaginación, puede surgir de forma global. Hay dibujos (tanto de grandes artistas, como de niños) que surgen de un solo acto motor que lleva en sí mismo, como movimiento, el conocimiento de la totalidad de lo que se va a realizar.

También Norman Freeman se pregunta sobre La representación mental. Parafraseando a Luquet, comenta:

"Los niños pequeños pueden dibujar un tema concreto, una figura humana, de forma notablemente diferente si están en la Escuela, a como lo harían de estar en su propio territorio. [...] ¿Debemos deducir de esta duplicidad de "types", que existen dos tipos de representación mental? O más bien, debemos deducir que existen dos modos diferentes de realizar la selección de formas gráficas, dirigidos por una única representación mental?" (N. Freeman, op. cit.).

En estos momentos, no veo tan claro y lineal el proceso. En los párrafos citados aparecen afirmaciones como: "posterior recurso mental", "anticipaciones resultantes de representaciones mentales", "tipos de representación mental". En estas afirmaciones no encuentro definidos los conceptos de representación y de imagen mental. Creo, personalmente, que esta falta de definición lleva a confusiones a los estudiosos del tema.

El concepto representar parece que lleva a una definición de los procesos mentales de tipo estático: RE-PRESENTAR, presentar de nuevo algo ya construido y permanente, imagen estabilizada que hacemos salir como la tengamos almacenada.

Por otra parte, parece que estas explicaciones sobre el dibujo responden a un modelo del proceso en el que las acciones plásticas dependen siempre de una imagen o una sucesión de imágenes previas visualizadas internamente de forma consciente a la cual hacen referencia.

El problema se sitúa en la linealidad de los procesos, en la concepción de la representación mental, y en la consciencia. La alternativa que estoy buscando trata de proponer nuevos caminos para encontrar en dichos procesos:

- a) Cómo se patentiza el esfuerzo por concretar en imágenes plásticas cada una de las múltiples formas en que un objeto se nos ofrece.
- b) Cómo es posible que a partir de un dibujo de observación pueda llegarse a una expresión personal.

Intentaré en los puntos siguientes exponer en qué consiste para mí el desacuerdo con los anteriores modelos, tanto desde el ángulo de la teoría, como desde la propia actuación plástica (de la cual nos hace una consideración desde la práctica Alfredo Hoyuelos a continuación de este artículo, bajo el título de: "*Algunas reflexiones introspectivas desde el dibujo del natural*"). Tenemos que tener en cuenta que teoría y práctica se interrelacionan de modo circular y que cualquiera de ellas puede ser el motor de arranque de la otra.

3. DIBUJAR Y ENTENDER EL MUNDO

3.1. Representación. Acciones eficaces. Orientación de actitudes. Consciencia

Para explicar la complejidad del hecho plástico, tanto en el proceso de sus acciones, como en la implicación personal que en ellas se producen, he acudido a modelos teóricos sobre las formas del conocer y de la consciencia de tal conocimiento. Son estos modelos el de F.J. Varela sobre procesos del conocer y el de G. Edelman en sus estudios sobre la consciencia.

Varela (1988 y 1990) se considera un "constructivista enactivo". Para aclarar esta consideración personal de su teoría, presenta diversos conceptos, que nos afectan directamente en nuestro estudio. Son principalmente los de acoplamiento estructural y de representación mental:

El concepto de acoplamiento estructural lo define como sigue:

"Cuando una unidad no entra en interacción destructiva con su ambiente [...] veremos necesariamente que entre la estructura del ambiente y la de la unidad existe compatibilidad [...]. En tanto que exista esta compatibilidad, ambiente y unidad se comportan como fuentes recíprocas de perturbaciones y provocarán recíprocos cambios de estado, proceso continuo que indicamos con el nombre de "acoplamiento estructural" (Maturana y Varela, 1984, p. 90).

En el acto del dibujo, entre dibujante y objeto, si es que existe compatibilidad entre ambos, se realiza un acoplamiento estructural en el cual se produce el necesario conocimiento del objeto que se va a dibujar. Cualquier "perturbación" (sensaciones exteriores del objeto a dibujar, en nuestro caso) que llega del medio será "in-formada" según la coherencia interna del sistema de conocer del dibujante. La formas que vemos para dibujar no actúan como información predeterminada para ser elaborada en una lógica de

correspondencia término a término, sino en coherencia con las posibilidades del sujeto. El dibujo es el resultado de una puesta en escena de las perturbaciones que nos producen en cada momento, en cada dibujo.

El tema no se puede entender de forma simplificada porque el acoplamiento no es viable si no existe posibilidad de ello, tanto desde las estructuras del objeto (realidad a dibujar, materia plástica...) como desde las estructuras del dibujante. En éste se deben dar condiciones que no son sólo de capacidades perceptivas, motrices o cognitivas; sino prioritariamente de actitudes de autoimplicación que le dan autonomía para adaptarse al objeto que desea dibujar.

En coherencia con el concepto de acoplamiento estructural, los conceptos de representación mental, y la imagen mental entendida como subproceso de la misma, no los situamos desde el ángulo parcial de procesamiento de la información, estos es, no intentamos buscar el problema en cómo se adquiere, almacena, procesa y recupera información. Lo situamos desde el punto de vista del acoplamiento estructural que produce el conocer.

Si el hecho de conocer el mundo lo planteamos desde otro punto de vista, se puede considerar que la presentación de cada imagen supone una serie de procesos que hacen posible un nuevo nacimiento, un emerger, una puesta en escena, que sea efectiva para cada circunstancia. "Enacción" denomina Varela dicho proceso: "La cognición deja de ser un dispositivo que resuelve problemas mediante representaciones, para hacer emerger un mundo donde el único requisito es que la acción sea efectiva...". (Varela 1990, p. 108). Sitúa este investigador el proceso en un marco más amplio como es el de acción productiva enmarcado en categorías más abarcadoras y menos locales que en los otros modelos cognitivos.

El entendimiento de la producción de la imagen plástica desde este nuevo modelo supone cambiar el orden y el acento en el planteamiento del problema. Tradicionalmente hemos entendido la formación de la imagen plástica visto desde las imágenes como producto final. Y es desde las imágenes que se ha hecho una clasificación de tipologías: Imágenes visuales, táctiles...

Creo válidas estas tipologías, como clasificación de la obra realizada. Pero si, por un momento, cambiamos el punto de vista y nos situamos desde las acciones que la producen, buscaremos tipos de acciones efectivas, toma de postura ante las situaciones, puesta a punto para la acción en suma: orientación de las actitudes. Y si, como es el caso que estamos estudiando, se trata de un dibujo del natural buscaremos las intenciones que llevan a autoimplicarse para realizar un acoplamiento entre el dibujante, el dibujo y el objeto a dibujar. Esto supone que al situarnos desde las acciones internas que provocan los movimientos para entender la formación de un dibujo podamos entender cómo un dibujo se puede producir sin que sea necesario codificar, almacenar y recuperar imágenes mentales previas.

La importancia que hemos visto que tienen las actitudes, su orientación y los procesos que se provocan, nos lleva a plantear que quizás sea en un estudio de la consciencia donde encontremos la clave de dicha autoimplicación. Muchas de las dudas, aún sin resolver, sobre los procesos mentales que se producen en la formación de un dibujo empiezan a iluminarse a través de este planteamiento.

La definición de consciencia es por esto un tema, que una vez iniciado el estudio, nos ha sido necesario buscar desde un modelo científico. Para ello, nos hemos dirigido a la

obra de Edelman (1989, edición de 1991). Según este investigador, nobel del año 1976, las experiencias sobre las propiedades fenoménicas de los objetos se extienden sobre una vasta gama de experiencias conscientes y pueden comprender respuestas sucesivas o simultáneas a muchos canales sensoriales distintos. Estos forman parte de una escena mental global, con grados y definiciones diversos y con un particular acento sobre una modalidad sensorial. No encontramos aquí el término representación mental sino escena global, y si hace hincapié en la consciencia de la experiencias.

Distingue este autor dos tipos de consciencia: una primaria que implica una integración de percepciones, acciones e intenciones, que ayuda a abstraer, organizar y evidenciar cambios complejos en el ambiente indicados por señales paralelas múltiples. Otra consciencia, de orden superior, comprende un modelo de identidad personal que permite, entre otras funciones, la de reorganizar recuerdos y proyectos.

Ambos tipos de consciencia proporcionan medios para liberar el comportamiento animal de la esclavitud de los acontecimientos en curso:

"La consciencia primaria, como veremos, permite a un animal regular la importancia de las diversas partes de un complejo de estímulos en los términos del propio deseo adaptativo individual y, sobre todo, guiar sus acciones y sus comportamientos para alcanzar un objetivo particular." [...] "La consciencia de orden superior permite desarrollar un modelo interno de presente, pasado y futuro" (Edelman, 1991, p. 120).

Profundizando ya en el tema neurológico comenta:

"La idea que yo intento perfeccionar es que la consciencia sea el resultado de un continuo confrontamiento categorial del funcionamiento de dos tipos de organización nerviosa. Esta confrontación se funda en un tipo especial de memoria. "[...] "A través del comportamiento, más aun del aprendizaje, la interacción continua de este tipo de memoria con la percepción presente da origen a la consciencia".

De estas aportaciones científicas he tratado de sintetizar cuales son las que nos proporcionan unos puntos esenciales en nuestro trabajo:

- Entender un mundo supone que el conocer que se recrea en el propio acto, no lo consideramos pre-dado sino que es autoconstruido.
- No partir de una separación entre objeto y sujeto de conocimiento, sino de una interrelación entre ambos.
- Tratar de entender el conocer insistiendo en el carácter interactivo de los sistemas de actuación. Porque es en el acto mismo donde pensamos que se configuran las estructuraciones dinámicas que hacen emerger el objeto plástico en forma de grupos de movimientos equivalentes a determinados tipos de acoplamiento realizados con el entorno.
- Tener en cuenta la existencia de una consciencia primaria, considerada como un proceso, en el que se ordenan las sucesiones temporales de los actos plásticos.
- Entender los procesos conscientes como parte esencial en la formación de la imagen, tanto por la conexión que a través de ellos se realizan entre lo percibido y los actos motores, como por la integración de la consciencia primaria con una consciencia de orden superior.

- Situar los procesos de realización de un dibujo en una zona de intersección entre dibujo, objeto y dibujante.

Una vez planteadas estas premisas teóricas, como aproximación al conocimiento de los procesos implicados en la creación de la imagen plástica, trataré de acercarme a estos mismos procesos desde las características del propio lenguaje que estamos tratando y desde la práctica de su realización. Desde ambos puntos, teórico y práctico, nos proponemos la búsqueda de nuevas hipótesis sobre los procesos implicados en la formación de un dibujo del natural.

4. LA ACTUACION PLASTICA

4.1. Intuiciones formales. Significados. Convenciones

"Los conceptos -plásticos- no están pasivamente representados en nuestra mente, sino que se les hace emerger actualizándolos en cada momento, haciéndolos vivos en una continua puesta en escena, presentes con toda la carga de la propia actuación que los provoca, de la historia que tenemos de ellos y con el conocimiento que nuestra cultura nos ha proporcionado acerca del tema" (Cabanellas y Hoyuelos, 1994).

La obra plástica se produce en un campo de acción, entre convenciones culturales, posibilidades reales de la materia y aportaciones personales. En ese campo de acción, creado al disponer el dibujante sus gestos plásticos, cobran significado sus actuaciones.

En el acto de dibujar del natural, además de la acción perceptiva existen varios tipos de procesos que se implican fundidos entre sí:

- Las emociones.
- Los movimientos creadores de la imagen, que funcionan como intuiciones formales, núcleos primarios, básicos de nuestro acercamiento al mundo.
- Las imágenes mentales que provienen de nuestro acervo cultural.
- La consciencia de lo que se realiza.
- El análisis de la forma y la valoración de los datos obtenidos.
- La conclusión y síntesis en el dibujo construido.

Cada uno de los procesos implicados funciona con pasos similares a los de un modelo de investigación. Pero hay una diferencia fundamental con los procesos llamados "lógicos". Los procesos del dibujo no tienen un orden predeterminado: pueden iniciarse con un vago sentimiento formal, una provocación de movimientos vivenciados, conscientes o no, que construyen el dibujo. Un análisis de lo realizado y el encuentro con uno mismo en la forma realizada. Y podríamos seguir cambiando el orden, no hay principio ni fin en el proceso. Sólo hay un soporte en blanco, una consciencia del hecho a realizar y una herramienta: la mano.

En el dibujo del natural los movimientos creadores de la imagen surgen por una parte, de la observación de la realidad exterior. Por otra, se toman de los gestos motrices exponentes directos de las pulsiones del ser con el entorno. Ambos tipos de gestos crean señales sensibles que se convierten en índices de una, dos o tres dimensiones, entre los

cuales se pueden establecer múltiples relaciones espaciales. Son señales que aportan significados de:

- Posición ante los demás; o de verticalidad, horizontalidad, oposición...
- Asimilación al yo, de prehensión delicada, de lo pequeño, de uniformidad, de delicadeza en los trazos, de desplazamientos armoniosos.
- Ritmo, generativos de nuevos espacios.

Estas aportaciones personales están sujetas a las normas que provienen de las propias características de la materia plástica, de sus posibilidades específicas de comunicación, que configuran este lenguaje y que no poseen otros: limitaciones físicas, proporciones entre el soporte y la forma. Posibilidades reales de comunicación, donde un color o una forma pueden en sí mismos brillar, hundirse, ser pesados o etéreos, penetrar, o agredir, o fundirse, o ser opacos...

Las huellas depositadas o recibidas por o en la materia plástica devuelven al dibujante algo de su propia imagen, ya sea en la toma de conciencia de los movimientos realizados, o en la anticipación de los mismos, o en la equivalencia de éstos con la imagen resultante. Todo ello hace posible que las relaciones espaciales cobren un determinado sentido.

El entendimiento de este lenguaje, no lineal, como vemos, viene dado si se le considera en un campo de relaciones complejo en el que conviven códigos universales junto con una gran flexibilidad de adaptación. La flexibilidad y posibilidades de adaptación del lenguaje plástico permite introducir en él lo imprevisible, lo nuevo, y modificar la conducta de acción programada por una convención cultural.

Esta flexibilidad no sólo viene dada por la utilización libre de los códigos (índices y relaciones entre índices) sino también porque los procedimientos de realización (pasos a seguir en cada obra) aportados culturalmente, que conlleva cada técnica plástica (grafito, acuarela, óleo....) pueden dejar cauces a la invención personal, siempre con las limitaciones que la propia materia impone para su uso. Cada materia con la que se pinta o dibuja supone un encuentro con el gesto, de obstáculo o de diálogo, en el cual la imagen se produce.

5. SISTEMAS DE ACTUACION

5.1. Complejidad. Interacción. Circularidad

"...todos estos dibujos han sido precedidos siempre por otros estudios realizados con medios menos rigurosos que el trazo, el carboncillo o el lápiz, por ejemplo, lo que me permite tener en cuenta simultáneamente el carácter del modelo, su expresión humana, la cualidad de la luz que le rodea, la atmósfera y todo aquello que sólo se puede expresar mediante el dibujo. Y sólo cuando tengo la sensación de estar completamente extenuado de este trabajo, que puede durar varias sesiones, cuando estoy con el espíritu purificado, puedo dejar mi pluma con confianza. Es entonces evidente el hecho de que mis emociones se expresan por la escritura plástica. ... Si estudio tanto antes de realizar un dibujo a la pluma es para conseguir que la gracia y la naturalidad queden libres.... Soy el bailarín que

comienza su jornada con varias horas de ejercicios de flexibilidad con el fin de que todas las partes de su cuerpo le obedezcan..." Henri Matisse.

Los artistas han sentido siempre, y algunos como Matisse han sido capaces de formularlo, que para que un gesto plástico surja con comprensión y emoción (bien sea ante el natural o sobre la propia imaginación) se necesita un estado especial, una actitud que permita que los movimientos surjan con la carga de todo el significado que entre el dibujante, el lenguaje adoptado y el modelo pueden aportar.

Intento en este trabajo explicitar más esas sensaciones intuitivas buscando cual sea el cauce que pueden seguir los sistemas que forman parte de la creación de una forma plástica.

La creación del objeto plástico, supone la coordinación de diversos sistemas que nos permiten orientar nuestras actitudes hacia los objetos real y plástico. Esta coordinación no lleva implícita necesariamente una consciencia de orden superior, sino que existen determinadas actitudes presentes en todos los sistemas que posibilitan la autoimplicación personal en el acto de realización del dibujo dando unidad a todos los sistemas actuantes.

Clara, buena dibujante, lo explica de esta manera:

"Vacías la cabeza y actúas como si enchufaras un cable al objeto y el otro extremo a la mano. Es la mano la que debe estar pensando, para lo cual, hay que estar muy entrenado. De esta manera la mano funciona como si fuera independiente. Cuando logro ese punto de vaciar la cabeza, tengo una gran concentración, resultado impermeable a lo que me sucede en el exterior, no oigo las conversaciones, ni nada normal de lo que está sucediendo a mi alrededor".

La necesaria linealidad del lenguaje escrito, más bien diría, nuestra incapacidad de escribir-leer rompiendo un marco espacio-temporal, nos abocan a describir estos sistemas de manera secuencial y esta descripción, nos marca nuestra toma de postura ante una realidad que en ningún momento se produce de forma lineal. Asumida esta dificultad, que no está en nuestra mente actuante, sino en nuestra cultura escrita, vamos a ir abriendo los sistemas motriz, sensorial y conceptual considerando cada uno de ellos como sistemas de mediación entre sujeto-dibujo-objeto. Entendiendo que el sistema emocional tiñe y da su especial tono a todos ellos.

Para cualquiera de los sistemas, el eje fundamental de nuestro acoplamiento estructural lo forma el esquema corporal, que, como columna vertebral, sirve de campo de referencia a partir del cual conocemos el mundo desde las sensaciones de orientación, situación, dimensión, desplazamientos... implicadas en el conocimiento del objeto plástico.

Los sistemas motriz, sensorial y conceptual empiezan a actuar de una determinada manera según sea el ámbito plástico, de tal modo que el primer trazo que se plantea nace con la consciencia y seguridad de la globalidad del total, si para ello se posee el entrenamiento necesario.

Quizás sea conveniente, en este punto, volver a reflexionar que cualquier modelo de estudio de carácter lineal supone tal simplificación del problema que no llega más que a mostrar la superficie de los procesos, y además sin matices, dejando en el camino la fina trama reticular y circular que son la base de su comprensión.

5.2. Sistema motriz

5.2.1. Habilidades. Destrezas. Relajación. Emociones. Peso. Equilibrio. Gestos. Entrenamiento. Actitudes

Este sistema nos faculta de habilidades y destrezas motoras, para convertir las acciones internas, que nos proporcionan el conocimiento de la realidad física de los objetos, en movimientos controlados en dirección y tiempo.

Un dominio técnico motor permite llevar a término una traducción de las vivencias perceptivo-corporales en motricidad manual.

Para ello se precisan:

- Una determinada relajación del sistema muscular.
- Deslindar campos separando las partes de los sistemas internos que entran en juego, así como se separan e independizan las articulaciones del sistema muscular en un virtuoso de un instrumento musical.

El sistema motriz, sistema actuante en la realización plástica, está también implicado en los procesos del conocer. Lo subdividimos para su comprensión -siguiendo a Wallon- (ed.1956) en tres grandes ramas implicadas entre sí: sistema del equilibrio, sistema de los desplazamientos, prehensiones y sistema emotivo, de actitudes y gestos corporales. Las tres ramas responden al tono y modo de energía personal.

Cada una de dichas vías de la motricidad configuran las intenciones personales en actitudes del ser ante el entorno, presentadas como orientación, tiempos, intensidad y modos de acercamiento. "Actitudes vivenciales de las situaciones percibidas en la que se implica el cuerpo entero, en situación de identificación plena con lo observado" (Cabanellas 1993). También se configuran en el sistema motriz ejercicios de anticipaciones de posibles actuaciones físicas sobre el objeto, que se proyectan en la realización del dibujo.

Estas implicaciones corporales hacen posible que se construya, dentro del sistema, todo un juego de equivalencias simbólico espaciales, que llevan implícitos las cualidades físicas de los objetos que representamos:

- Masa, peso.
- Fuerza, trayectoria y sentido de la misma.
- Tensión, equilibrio.
-

5.3. Sistemas sensoriales

5.3.1. Tocar. Ver y devolver la mirada

Tono, sistemas motrices y actitudes, adquieren su carácter, en un momento dado, porque existen unos sistemas sensoriales que los provocan. Unos procesos perceptivos que la consciencia coordina junto con las acciones motrices y la memoria.

Cualidades de los objetos como: dureza, suavidad de la superficie, elasticidad, continuidad, discontinuidad... no son sentidas de forma exclusiva por la vista, otros sistemas entran en juego y dan las mil combinaciones que posibilitan la construcción de una imagen visual no estática, sino viva e incluso cambiante.

No podemos seguir un estudio marcado en exclusividad por un sistema sensorial, la vista prioritaria en este caso, sin olvidar que la vista no es más que la punta del iceberg de todo un funcionamiento de la mente humana. Si así lo hiciéramos, nos quedarían por explicar elementos esenciales al sistema. Lo mismo diríamos si nos centramos en el tacto.

El sistema visual, con todo lo que conlleva de movimientos de exploración, o de focalización, (Bullinger, 1991) el sistema táctil y los sistemas propioceptivos cuyas sensaciones no están desligadas del sistema visual, provocan las actuaciones de la mano del dibujante. Lo mismo sucede con el olfato y el oído, su participación hace que sintamos las formas y colores en sus tonos ácidos, secos, dulces como un aroma; o graves, profundos altos, bajos... como un sonido.

Las sensaciones internas que nos llegan desde nuestro sistema vegetativo, nos dan también referencia de placer o displacer y es la consciencia la que hace posible su distinción.

A su vez, el objeto que es visto nos devuelve la mirada, no se ofrece pasivamente. Entre sujeto y objeto se produce lo que Gibson (1950, 1979) ha denominado las "affordances", posibilidades de acción entre ambos. Miramos con el objeto. Porque entre el que ve y se ofrece a ser visto se establece una dinámica red de relaciones espaciales que, como mínimo, podemos referirlas a las orientaciones relativas a sus marcos espaciales. En este marco, el sujeto es una de las unidades sobre la cual se establecen las referencias de situación del objeto. (Desplazamientos, señales de situaciones relativas al marco del sujeto, inclusión del sujeto, etc).

El objeto posee sus cartas espaciales, que pueden mandar sobre las relaciones que se establezcan en el dibujo. Hay dibujos en los cuales las relaciones espaciales hacen referencia a la orientación o posición relativa del objeto sin referencia explícita a los marcos del sujeto. En los dibujos realizados según las cartas espaciales del objeto, el dibujante parece aparentemente quedarse fuera de lo observado. No supone un cambio de estado según las relaciones espaciales entre sujeto y objeto.

En otra forma de acercamiento, el dibujante busca con frecuencia en el dibujo del natural relaciones espaciales que tienen una mayor referencia a sus esquemas internos, por ejemplo, simetría, proporciones de cabeza, cuerpo, orientación de ejes laterales, como extremidades. El objeto, en este momento, recibe una dinámica de cambio de estado en las referencias internas del sujeto.

En otro tipo de dibujos las relaciones espaciales surgen de una perturbación en el sujeto y en el objeto. Se producen en dibujos realizados interrelacionando las "cartas espaciales" del sujeto y del objeto. Se construye, de esta manera, el dibujo con "unas cartas espaciales" que dependen del punto de vista que el observador tiene del objeto.

5.4. Sistemas conceptuales

5.4.1. Pensamientos. Ideas. Palabras

El dibujo del natural se produce en una implicación y transformación mutua de sistemas de actuación sensoriales y motrices, que, a su vez, no podemos deslindar de los sistemas conceptuales y de las actitudes. Estos sistemas nos introducen la historia cultural del dibujante que, de forma interna-externa, articula y da tono al sistema motriz.

El paso de la forma real de la figura que se representa a la figura representada -construcción personal y equivalente simbólico de aquella- se produce no sólo por la internalización de lo percibido realizada de manera intuitiva, sentida; sino también mediante un proceso consciente de racionalización de los procesos perceptivos. A nuestra conciencia básica primaria de actuación perceptual podemos incorporar las reglas formales que se deducen del lenguaje que define verbalmente el objeto a dibujar. Reglas construidas que, en mayor o menor lógica, modulan o cambian nuestra acción perceptiva.

Podemos acercarnos al objeto con intenciones diversas: qué deseamos buscar; qué necesito para satisfacer mi deseo de conocer, de representar; cómo llevo a cabo este deseo de conocimiento; qué preguntas me hago sobre la forma del objeto, o sobre su espacio -cómo es, dónde está-; qué técnicas o modelos de conocimiento existen ya elaboradas culturalmente; a cuáles me adscribo; o bien tomar conciencia de qué emociones me produce un determinado objeto y cuales deseo transmitir. Esta diversidad de intenciones, preguntas y métodos hace posible que el proceso de dibujar se cambie a voluntad del dibujante, buscando distintos resultados plásticos.

La consciencia como forma de conocimiento puede hacer bascular la dirección de la actitud hacia determinado ámbito motor, sensorial o conceptual. Esta intencionalidad funciona como una provocación que lleva a la emergencia de un sistema concreto de búsqueda de formas.

Como estrategias posibles de carácter racional que se pueden poner en práctica en un dibujo del natural podemos hacer un amplio listado:

- Descubrir-dibujar-descubrir la estructura interna del objeto.
- Sentir-analizar-sentir su situación y medida, la orientación de los ejes estructurales respecto al tamaño del papel.
- Observar-trazar-observar líneas o manchas que limitan volúmenes y superficies (contorno aparente).
- Sentir-adaptar al mismo tiempo dirección, modulaciones y medida en la proporción decidida y establecida por las líneas de estructura.
- Integrar los otros índices que no se han seleccionado previamente.
- Cambiar de índices preferentes (buscar en las relaciones de luz-sombra las proporciones de la mancha, para encontrar una dimensión cuando se está dibujando con línea, por ej.).
- Distinguir entre la forma real del objeto y las deformaciones perspectivas.

- Romper conscientemente las unidades estructurales del objeto y crear otras arbitrarias.
- Corregir los elementos que no encajen en la nueva reestructuración según el sistema elegido.

6. A MODO DE REFLEXIONES FINALES

6.1. Sentir. Actuar. Pensar

"Vivir es pensar y pensar es vivir" (Octavio Paz).

Los modelos de conocimiento que he tratado de seguir en el estudio del dibujo del natural, me han aportado la posibilidad de respuesta a interrogantes que desde otros modelos no encontraban explicación. Realizar un estudio desde un nuevo paradigma del conocimiento nos aporta la posibilidad de enfrentarnos al problema desde la efectividad de las acciones y no desde una clasificación de los productos (imágenes mentales y plásticas). Y este confrontamiento realizarlo desde ángulos más dinámicos. Esta diversidad en los puntos de vista me ha permitido la formulación de nuevas hipótesis.

Las reflexiones que presento, como conclusiones de este trabajo, las formulo desde los procesos que de forma interactuante se implican en la formación de la imagen en el acto mismo de su realización: Procesos de la consciencia, orientación de las actitudes, capacidades puestas en juego en el acto de dibujar y campo de interacción entre dibujo-dibujante-objeto.

a) Sobre la consciencia

Al ir explicitando los diversos sistemas implicados en la formación de la imagen, surge como un factor común a todos ellos el proceso consciente. La teoría de Edelman de dos tipos de procesos de consciencia, la primaria y la de orden superior, explica de manera satisfactoria que sea posible que surja la actitud de pensar y sentir al mismo tiempo que se producen las acciones plásticas.

La consciencia primaria supone para la realización de un dibujo la posibilidad de integración de lo vivido y actuado visual e internamente. Por ello, en un dibujo del natural emergen sensaciones interoperceptivas junto a las sensaciones visuales. Esta consciencia juega un papel muy importante en el dibujo haciendo viable "un pensar con el cuerpo" para coordinar las secuencias de experiencia y categorización perceptuales que sirven de guía a las acciones.

La consciencia de orden superior tiene como misión la coordinación de los conceptos plásticos en memorias a corto y a largo plazo. Integra palabra en el acto del dibujar.

Como hipótesis planteo:

Es objeto de entrenamiento y aprendizaje la posibilidad de hacer actuar alternativamente la consciencia primaria independizada de la consciencia de orden superior.

b) Sobre las actitudes

La orientación de las actitudes no se dirige únicamente hacia la vivencia de lo percibido, sino que tienen también como meta una toma de conciencia de las mismas que permite una reorientación de los procesos y la emergencia de imágenes previas y de los programas culturales recibidos. La orientación de las actitudes se puede dirigir para llegar a producir internamente una auténtica fusión con el objeto, un sentirse en forma y acción "como si uno fuera" el objeto que pretende dibujar.

Como hipótesis desde este punto planteo:

Es posible el entrenamiento que permite orientar las actitudes para regular las interacciones entre el sujeto y el ambiente (objeto a dibujar y dibujo) de forma que surjan los cambios necesarios para que se produzca un acoplamiento estructural entre ambos.

c) Sobre las capacidades

En el acto del dibujo del natural se autoorganizan determinadas capacidades que se vuelven específicas para este campo de actuación. Se crean, en cada actividad precisa, las posibilidades de actuación que dan cauce a los deseos del dibujante. La formación de un dibujo no la podemos explicar centrándonos solamente en la elaboración mental de ideas o de imágenes visuales. En la actuación están presentes con todo su protagonismo sistemas como el aparato sensorial íntimamente ligado al aparato muscular, junto con imágenes visuales y kinestésicas que pueden funcionar autónomas o intercambiables.

Las acciones que se ejecutan al dibujar del natural implican siempre, el sentir y el pensar. Vemos el objeto o modelo de dibujo. Se inicia su equivalente plástico y se realizan una serie de acciones hasta llevar a cabo una imagen que tiene un parecido visual con el modelo. Desde este punto surgen las preguntas: ¿Es primero el sentir o el pensar? o ¿son las dos cosas al unísono?

Como hipótesis afirmo que:

El dibujo del natural supone una puesta en acción de programas motores que se producen al unísono entre el sentir y el pensar.

d) Sobre el lenguaje plástico como campo de acción

La especificidad del lenguaje plástico, los significados referidos a espacios: emotivos, sociales, objetuales, gestuales... Los debemos buscar en el acoplamiento estructural entre el sujeto, el objeto y el dibujante. Para entender dicho acoplamiento no se pueden trasponer condiciones estructurales nacidas de códigos de otros lenguajes que no pueden tener una transcripción directa al lenguaje plástico.

La hipótesis que planteo desde este punto es la siguiente:

En la zona de intersección de dibujo-dibujante se crean campos de energía que emanan, como si de imán y hierro se tratase, de la organización de sus elementos internos. Estos campos crean los significantes específicos de este lenguaje.

Espero que estas hipótesis sean el punto de partida de posteriores trabajos. En este momento dan coherencia a las aportaciones empíricas que como punto de partida hemos constatado en la realización de un dibujo del natural.

Como reflexión final quiero dejar constancia que, aunque los procesos que se realizan en un dibujo del natural pretendan el logro de una objetividad representativa, la realización está marcada por toda la complejidad que en los puntos anteriores hemos ido señalando. El Arte y la Ciencia nos dicen de continuo y debemos seguir sus avisos que ni las obras de Arte realizadas a través de la historia son copias visuales de la realidad, ni el sistema sensorial visual es un apartado ajeno a los demás sistemas funcionales del individuo.

No nos fiemos ni de la pretendida objetividad de la Ciencia, ni del Arte. Este "principio de la objetividad" es más un deseo que, a través de toda la humanidad, permanece como un hito a alcanzar, como algo que se va a lograr y nunca lo alcanzamos. Es el infinito que tenemos delante y nos mueve para lograrlo. Bendita objetividad, si ella, aún sin existir, se convierte en un motivo para movilizar nuestras búsquedas. Pero tengamos en cuenta que no es el único.

Como he anunciado anteriormente, este artículo se complementa con una visión que, desde la práctica, Alfredo Hoyuelos nos presenta a continuación.

7. ALGUNAS REFLEXIONES INTROSPECTIVAS DESDE EL DIBUJO DEL NATURAL

Las siguientes reflexiones las planteo dentro de un proceso constructivo e inacabado a partir de mi corta práctica sobre el dibujo del natural.

Estoy seguro que los pensamientos y sentimientos que a continuación presento no podrían haber sido posibles sin las enseñanzas de Antonio Eslava, a quien quiero agradecer en todo momento su sensibilidad y paciencia conmigo.

7.1. El esfuerzo

La primera cuestión que me gustaría resaltar es que yo partía de un estereotipo que en la práctica se ha revelado falso: dibujar es relajante. Nada más lejos de mi realidad. Tal vez condicionado por mi cultura escolar donde el dibujo era un mero entretenimiento entre las materias llamadas "duras", podría pensar que coger un lápiz o un carboncillo entre mis manos, supondría un descanso. En cambio para mí dibujar supone, hoy, una tensión, un encuentro con mi incapacidad, un diálogo difícil. Al mismo tiempo es enfrentarme con la ambigüedad del deseo y del no poder. Con el tiempo este esfuerzo se ha hecho gratificante, porque no busco nada concreto, ningún producto para enseñar. Pretendo descubrir otras formas de estar con las cosas, otro punto de vista, despertar en mí algo muerto o aplastado... Un abismo donde mi yo pueda desvelarse en el propio proceso del dibujar. No niego que es doloroso y aquí me descubro impaciente, a veces con ganas de abandonar, desilusionado; pero a la vez me encuentro auténtico.

7.2. El mirar

Comienzo mirando el modelo. Trato de sentir e imitar su actitud, su ritmo interno. Es como salir de mí sin abandonarme. Recibo una primera impresión que muchas veces resulta engañosa. Aquí no vale dar nada por sabido. Es como si tuviera que desnudarme de los conceptos e imágenes aprendidas. Me encuentro sólo, con mi disponibilidad técnica adquirida, pero corro el riesgo de repetir lo que ya sé. Esto es otra cosa: tengo que actualizar

con la mirada ese modelo único e irrepetible, en este preciso instante, aunque ya lo haya dibujado en otra ocasión. Y mirar significa ver esa postura, esos ojos, esa nariz, esa boca, esas sombras, esos matices, esas proporciones.

7.3. Las tres realidades

Y miro el papel blanco, desafiante. Cuando me dispongo a actuar sobre él, tomo conciencia de, por lo menos, tres realidades: la realidad del modelo, la realidad del papel y mi realidad. En un acto de fusión trato de armonizarlas, pero al mismo tiempo quieren vivir independientes, aunque dialoguen entremezclándose. La realidad del modelo es la oportunidad para descubrirlo y sentirlo. La realidad del papel es tomar conciencia de sus límites rectangulares y de una estructura compositiva que, aunque no responda del todo a la realidad del modelo, pueda armonizar en el propio papel y, en cierta manera, pueda vivir independiente del modelo. Es una independencia relativa, pero existe. Y mi realidad es la propia proyección de mi organización y estructura de mi esquema corporal hacia el modelo y hacia el papel; al mismo tiempo, mi disponibilidad actualizada permite un diálogo más o menos intenso, cada día distinto, con las otras dos realidades.

7.4. Dibujar y organizar

Siento el dibujar del natural como si construyese y destruyese un puzzle: mi puzzle y el del modelo. Es como si tuviera que ir encajando en el papel distintas piezas, en una operación de síntesis y análisis. No sé lo que es primero. Tomar las medidas generales, observar las plumadas, las luces y sombras, los huecos, ir del centro a la periferia me ayuda a disponer adecuadamente todas las piezas en el espacio del papel. Al mismo tiempo no puedo perder de vista la globalidad y el lugar de cada pieza en la totalidad. Al principio encajo las piezas, las sitúo y aparece un primer boceto: un andamio. Pero esto no es tan fácil. No me puedo confiar. No puedo dejar de mirar y actuar sobre el modelo: comprobar, trazar en el aire líneas. Dibujar y mirar, y casi dibujar sin mirar el papel. Me ayudan algunas herramientas, pero al mismo tiempo tengo que aprender a no ser esclavo de ellas. Es como si los instrumentos se aliasen con mi intuición y mi *golpe de ojo* al entornar la vista. Y sobre el papel empiezan a aparecer, como en una danza, las diferentes líneas y trazos que, poco a poco, irán enfocando una imagen: la imagen del modelo. Aquí es el juego del parecer y ser. Lo maravilloso es que puedo equivocarme, rectificar, borrar sin goma. Y en la memoria del papel van quedando las huellas de mi esfuerzo. A veces está todo sucio, emborronado, pero me gusta porque delata todos mis conflictos para encontrarme con el modelo: mi modelo desde donde yo lo veo y lo siento.

7.5. Unidad y diversidad

Observando alternativamente el modelo y el papel descubro algunas traiciones: un ojo, una nariz o una boca aprendidas, pero que no son el ojo, la nariz o la boca que tengo delante. El dibujo del natural me ha descubierto la posibilidad del plural: los mil ojos, las mil narices, las mil bocas, aquellas que están ahí para ser vistas y no las imágenes estereotipadas que guardo conceptualmente en mi recuerdo. Aquí sólo vale construir en este instante algo irrepetible y al mismo tiempo distinto, sin dejar de mirar, sentir y pensar. Y lo que es más difícil, que esa línea o sombra que descubre la forma, armonice con las otras líneas, trazos o formas que están o que pueden llegar. Es como si el presente tuviese que

hacer las cuentas con el pasado reciente o el futuro próximo, pero todo a la vez, sin drásticas distinciones. Así en este juego de matices voy descubriendo, equivocándome y, a veces sin darme cuenta, con la ayuda del maestro, la sinuosidad especial de esa línea, el reflejo de la luz, o el ritmo peculiar de algunos trazos.

7.6. Subjetividad y objetividad

Una de las cosas más extraordinarias para mí del dibujo del natural es que a dos personas que podamos estar dibujando el mismo modelo del mismo sitio, nunca nos sale igual. Y lo que es más, a mí mismo en dos días diferentes, tampoco puedo dibujar de la misma manera el mismo modelo. Esto me resulta curioso y he tratado de reflexionar sobre ello. Por un lado todas las enseñanzas del maestro tratan de buscar el máximo de objetividad, de descubrir cómo es ese modelo en su realidad. Por otro lado, con esta operación trato de borrar mis estereotipos de percepción para encontrarme con el modelo, y en este encuentro poder manifestar mi libertad creativa. Al final objetividad y subjetividad son complementarias, son lo mismo. Es un juego de palabras para comprender lo que me ocurre, pero he entendido que es en el ver objetivo donde más puedo manifestar mi subjetividad, mi autenticidad. Por esta razón creo que cada dibujo sale diverso, distinto al del otro. Es como si necesitase encontrar en el modelo las fuentes de mi actitud subjetiva, pero es también como si pudiese lanzar mi originalidad actuante en la forma de mirar el modelo, y de plasmarlo en el papel.

7.7.

Deseo que las reflexiones anteriores sirvan para debatir, dialogar y continuar reflexionando sobre este apasionante mundo que me está ayudando a descubrir que las cosas y los conceptos pueden perder sus límites estrictos. Pueden ser más ambiguos. ¡Maravillosa ambigüedad!

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ARNHEIM, RUDOLF (1989): *Consideraciones sobre la educación artística*. Ed. Paidós Estética, Barcelona, 1993. De la edición original: *Thoughts on Art Education*, Ed. Getty Center for Education in the arts, 1989.
- (1992): *Ensayos para rescatar el Arte*. Ed. Cátedra, Madrid, 1992. De la edición original: *To the Rescue of Art. Twenty-six essays*, University of California, 1992.
- BULLINGER, A. (1989): "Visión, posture et mouvement chez le bébé: approche développementale et clinique". En *Du nouveau-né au nourrisson*. Ed. P.U.F., 1991.
- (1993): "Emotion et représentation". *Enfance*, nº 1/1993, 27-32.
- CABANELLAS, I. (1983): "Acrecentar la capacidad de observación". *Vida Escolar*. Nº 225-226, 96-101. Madrid, 1983.
- (1994): "Análisis de Dibujos infantiles." En *Arte, Individuo y Sociedad*, Ed. Univ. Complutense de Madrid, 1994.
- (1992): "Mensajes entre líneas". En *El Arte como oficio*. Ed. Universidad de Navarra, 1993.
- CABANELLAS, I y HOYUELOS, A. (1993): *Mensajes entre líneas*. Ed Patronato Municipal de Escuelas Infantiles. Pamplona, 1994.
- (1993): *Mensajes entre líneas (vídeo)*. Ed. Patronato Municipal de Escuelas Infantiles. Pamplona, 1994.
- EDELMAN, M. (1989): *Il presente ricordato*. Ed. Rizzoli, Milano, 1991. De la obra original: *The remembered present*. New York, 1989.
- FLORES, C. (1985): "Pensée figurative, représentation mentale et langage: L'influence de l'ordre d'enonciation des objets et de la réversivilité empirique des actions sur l'organisation temporelle du dessin". *L'année Psychologique*. Paris, 1985.

- FREEMAN, N.H. (1987): "Current problems in the development of representational picture-production". *Archives de Psychologie*, Vol. 55, nº 213, Geneve, 1987.
- GIBSON, J.J. (1950): *La percepción del mundo visual*. Ed. Infinito, Buenos Aires, 1974.
-*The ecological approach to visual perception*. Ed. Houghton Mifflin Company, Boston, 1979.
- MATISSE, H.: *Escritos y opiniones sobre el Arte*. Ed. Debate, 1993.
- MATURANA, H y VARELA (1985): *El árbol del conocimiento*. Ed. Debate, Madrid, 1990.
- PAZ, O.: *La llama doble*. Ed. Seix Barral, 1993.
- VARELA, F. (1988): *Conocer*. Ed. Gedisa, 1990.
- WALLON, H.: "Importance du mouvement dans le Développement psychologique de l'enfant. En *Enfance*, 1956. pág. 1 a 4. Reeditado en 1959 n^{os} 3 y 4 pág. 235 -239.

NOTA: De las fechas que aparecen en las referencias bibliográficas, la primera corresponde al año de la primera edición, la segunda al año de la edición manejada por los autores y la tercera, cuando existe, al año de la edición en la lengua original.