



ESTRATEGIAS DE APRENDIZAJE UNIVERSITARIO EN EL DIBUJO DEL NATURAL

La figura humana

University Learning Strategies in the Natural Drawing. The Human Figure

DAVID SERRANO LEÓN

Universida de Sevilla, España

KEY WORDS

*Drawing
Proportion
Methodology
Nude
Structure*

ABSTRACT

Among the main concerns of natural drawing is the pursuit of proportion and movement. For this the students of the Degree of Fine Arts of the University of Seville demands a methodology of learning, away from academicism, that guarantees its aims and, mainly, educate its look.

PALABRAS CLAVE

*Dibujo
Proporción
Metodología
Desnudo
Estructura*

RESUMEN

Entre las preocupaciones principales del dibujo del natural está la búsqueda de la proporción y el movimiento. Para ello el alumnado del Grado de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla demanda una metodología de aprendizaje, alejada del academicismo, que le garantice sus fines y, principalmente, eduque su mirada.

Recibido: 26/09/2017

Aceptado: 27/11/2017

Introducción

El aprendizaje del dibujo del natural requiere que el alumno adopte una actitud activa ante la realidad, llena de interrogantes y búsquedas (Díaz, 2007). A saber:

El artista mira a su alrededor con ojos de pintor, de escultor, de bailarín o de poeta, respondiendo a aquello que se ajusta a su forma. Paseando por el campo, un fotógrafo puede mirar el mundo con ojos de cámara y sólo reaccionar a aquello que resulte fotográficamente. (Arnheim, 1979, 192-193)

Utilizamos el término “mirar” y no “ver”. Este último es un acto físico que lo proporciona el órgano visual. Sin embargo, mirar implica razonar lo que vemos, para posteriormente codificarlo a través del dibujo. Nos vienen a la cabeza términos como conocer, analizar, observar, clarificar, interpretar, representar, ordenar, estructurar o sintetizar, entre otros. Todos ellos aluden al pensamiento pues dibujar un cuerpo humano no debe ser una mera transcripción de datos.

El pintor que tan solo copia a fuerza de práctica y buen ojo, más sin juicio, es como el espejo, que en sí refleja todas las cosas contrapuestas, pero no las conoce. (Vinci, 2004, 99)

Esa búsqueda del conocimiento mediante el dibujo -modelo en vivo- es el objetivo principal del alumnado del Grado de Bellas Artes¹. Durante años el profesorado ha fomentado, para aprehender las formas, una actitud superficial ante la realidad basada en el dibujo a ojo -a golpe de vista-, huyendo de la medición manual -con ayuda de un lápiz y el brazo extendido- pues, según ellos, no podemos ser esclavos de la medida.

Este sistema de aprendizaje no educa la mirada del alumno. Los resultados obtenidos son dibujos aproximativos que evidencian muchas irregularidades y ambigüedades. Por tanto, la captación de la proporción y el movimiento del modelo se vuelven imposibles y frustrantes para muchos estudiantes.

Para solventar este problema queremos ofrecer al alumno un método que le facilite alcanzar dichos fines. No obstante, no pretendemos repetir modelos academicistas fundamentados en fórmulas de representación gráfica (el mismo tipo de línea, de mancha, de tratamiento, de lenguaje), en el oficio o el

¹ La primera toma de contacto del dibujo del natural en la Universidad de Sevilla tiene lugar en el segundo curso.

adiestramiento (denominado en el ámbito académico artístico como “hacer mano”, para desarrollar destreza). Los dibujos resultantes, carentes de contenido, se convierten en un alarde de las habilidades del alumno².

Para evitar esta tendencia tan negativa decidimos incorporar una nueva metodología de aprendizaje -desarrollada durante los tres últimos cursos académicos (2013-2016)- que ofrezca un dibujo riguroso y que garantice la educación de la mirada y, como consecuencia, el éxito de la representación formal.

Fundamentos del dibujo del natural

La composición es una de las preocupaciones principales de la creación artística. El estudiante debe ordenar las formas, volúmenes, direcciones y tonos sobre la superficie bidimensional. En el caso de la figura humana su ubicación en el soporte y la relación de cada una de las partes que conforman el cuerpo, es decir, la proporción.

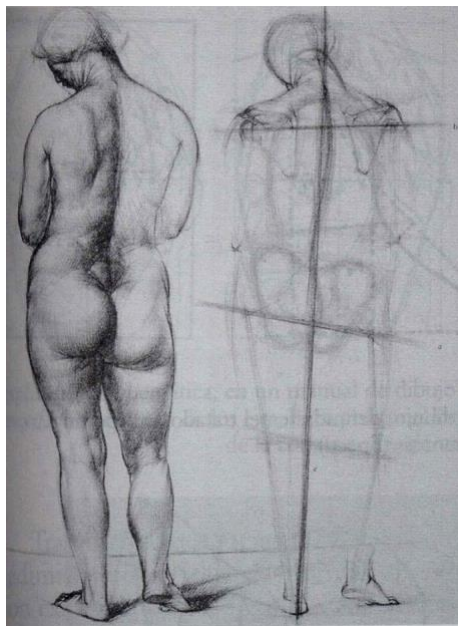
Las proporciones consisten en las diferentes dimensiones de los objetos parangonados con ellos mismos, o sea en la relación o conveniencia de las partes entre sí y con el todo. (Milizza, 1823, 15)

También el alumno debe tener en cuenta otro fundamento del dibujo, íntimamente relacionado con la proporción, como es el movimiento. Para ello está obligado a entender la pose que adopta el modelo: donde localiza los pesos, apoyos, giros, torsiones, frontalidad, ejes internos, direcciones o ritmos.

Tanto el *contrapposto* (apoyo del cuerpo en una pierna y libera a la otra) como la línea *serpentinata* (abstracción resultante del movimiento giratorio de caderas, hombros y cabeza) (fig.1) son constantes clásicas en la representación de la figura humana ya que muestran la estructura del cuerpo de manera asimétrica. También el paralelismo de hombros, caderas y recto del cuerpo es frecuente como recurso didáctico para poner en práctica los principios de la perspectiva (todas las rectas paralelas fugan a un mismo punto) y así dotar de racionalidad a la representación.

² Desde nuestro punto de vista, la facultad de Bellas Artes de Sevilla apuesta por un dibujo lleno de fórmulas gráficas que anula la creatividad del alumno. Términos como “soltura”, “frescura” y “gestualidad” predominan en el ejercicio del dibujo. De este modo los recursos técnicos que utiliza el alumno se convierten en el protagonista de la obra y no la realidad observada.

Figura 1. Ejemplo de encaje.



Fuente: Manual contemporáneo.

Estas dos preocupaciones del dibujo - proporción y movimiento- se condensan en el encaje, es decir, la distribución y ordenación de los elementos principales sobre el soporte.

...por encaje se entiende aquella simplificación formal que reduce a formas simples, generalmente geométricas, las estructuras más complejas. En todos los tratados y manuales para la enseñanza del dibujo, el recurso más importante para facilitar los primeros pasos del aprendizaje consiste en reducir las formas a unos esquemas estructurales fáciles de memorizar y rectificar. (Cabezas, 2003, 282)

La estructura que determina el encaje se consigue mediante puntos de referencia, eje de movimiento, situación de los pies y otros apoyos, líneas de dirección, línea alba y columna (fig.1).

Lógicamente los conocimientos en anatomía juegan un papel decisivo en la ejecución del trabajo. Ayudando a situar puntos estratégicos del cuerpo como caderas, tobillos, clavículas o escápulas, entre otros.

La comprensión -ósea- es de suma importancia, para lograr la más exacta inteligencia de la composición orgánica de nuestro cuerpo; no contentándonos solamente con la exterior especulación. (Cortés, 1994, 310)

En resumen, podemos destacar que todos los fundamentos citados aluden a la forma, entendida como la estructura interna del

cuerpo que posteriormente sostendrá las apariencias externas.

Método tradicional. Un dibujo aproximativo

Una de las herencias recibidas de la academia se basa en la realización de un dibujo a ojo o como David Hockney lo denomina "globoculación":

... la manera en que un artista se sienta delante de un modelo y dibuja o pinta un retrato usando sólo las manos y el ojo, nada más, mirando la figura y luego tratando de recrear el parecido sobre el papel o el lienzo. Al actuar de este modo, "tantea" la forma que ve delante de él. (Hockney, 2002, 23)

Como dijimos anteriormente, esta metodología, que ha llegado hasta los grados de Bellas Artes, tenía como objetivo demostrar la capacidad y validez del alumno sin el apoyo de ningún instrumento de medición. Como decía Miguel Ángel:

Es necesario tener el compás en el ojo y no en la mano, porque las manos trabajan y los ojos juzgan. (Blunt, 1985, 68)

Pues bien, este sistema de trabajo no ayuda a comprender y representar las deformaciones percibidas. Es decir, ante un escorzo³ -si no hay medición- los alumnos tienden a aproximarse a la convención mental que tienen del cuerpo humano ya que en el proceso artístico inicial predominan más los conocimientos anteriores y experiencias vividas que la realidad observada. A saber:

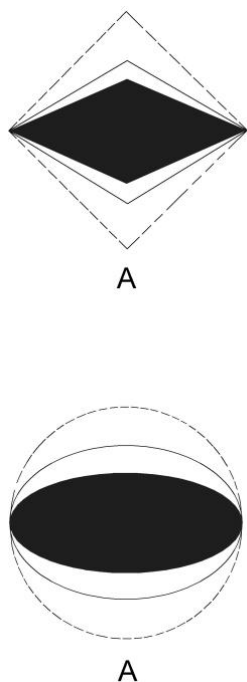
...hoy se acepta que es imposible representar "aquello que se ve" completamente al margen de cualquier convención, pero la actitud que diferencia a un arte con pretensiones ópticas o visuales radica en el esfuerzo por prescindir de cualquier convención para perseguir un modelo perceptivo de imagen. (Cabezas, 2005, 318)

Según Gaetano Kanizsa (Kanizsa, 128) en el experimento de Thouless se comparan las tres formas existentes del objeto (fig. 2): la forma física (líneas discontinuas), la forma perspéctica (figuras negras) y la forma fenoménica (líneas continuas). Como podemos observar, esta última tiende a regresar al objeto real. Y de la misma manera sucede con el dibujo del natural; si el alumno pretende dibujar una figura

³ Deformación de una figura debido a las leyes de la perspectiva ya que se encuentra en una posición oblicua respecto al plano de proyección.

tumbada frontalmente desde la misma altura visual-los pies en primer término- tenderá a representarla desde un punto más elevado – similar a los picados-. O lo que es lo mismo, se está aproximando a la idea que tiene de las dimensiones del cuerpo ya que su mente se niega a aceptar semejante distorsión.

Figura 2. Las tres formas del objeto.



Fuente: Adaptado de Autor, (Kanizsa, 1998)

Como podemos observar el dibujo a ojo no educa la mirada. Los resultados son dibujos aproximativos llenos de irregularidades. Y es que cierto sector docente de la universidad tiene una “mala conciencia” sobre la medición. Aún hoy día se cree que el artista debe controlar su quehacer sin ningún apoyo instrumental manual ya que esto desvelaría sus flaquezas.

Por otro lado, la mayoría de los tratados y manuales de dibujo hablan del canon de proporción humana obtenido a partir de un módulo -el tamaño de la cabeza del modelo-, coincidiendo casi todos en la misma localización del centro del cuerpo, el pubis. Pues bien, esta idea aún está presente en el dibujo de figura humana. Actualmente, muchos alumnos universitarios comienzan sus dibujos –indicados por el profesor- situando forzosamente en el centro del soporte el pubis del modelo, sin tener en cuenta que cada cuerpo tiene sus propias características.

Por este motivo, y para alcanzar nuestro objetivo –captar la proporción y movimiento

concretos del modelo-, hemos desarrollado un método de trabajo que consta, como veremos a continuación, de tres sencillos pasos.

Método propuesto. Un dibujo objetivo

La medición del espacio es un recurso que ha estado presente en el arte desde el descubrimiento de la perspectiva hasta nuestros días. Artistas como Antonio López y Euan Uglow han practicado este método con el fin de aprehender la realidad más objetiva.

Ambos artistas utilizan una escuadra de madera apoyada en la mejilla que les garantiza una distancia constante entre el ojo y el extremo del instrumento y además ofrece un alto grado de precisión. En nuestro caso disponemos de un instrumento de medición más rudimentario, un lápiz, pincel o aguja –cualquier objeto rectilíneo-, pues solo pretendemos tomar unas medidas básicas.

Para llevar a cabo el sistema propuesto y profundizar en él hemos simplificado las cuestiones técnicas del dibujo. Por tanto, el procedimiento a utilizar será carboncillo sobre papel gris (120x80cm). Si incorporamos otros procedimientos más complejos de controlar aumentarán las dificultades técnicas y el alumno no podrá concentrarse plenamente en nuestro objetivo.

Por otro lado, el tiempo de ejecución es un factor decisivo para poder asimilar los contenidos y familiarizarse con la metodología. En el primer mes los alumnos disponen de veinte minutos –solo se hacen los tres pasos del dibujo- para cada trabajo. Esta dinámica se repite durante las tres horas de clase. En el segundo mes ya disponen de toda la clase para un solo trabajo, así obtienen un dibujo más riguroso y avanzado. Una vez superado el objetivo principal de la asignatura incorporaremos otros fundamentos como la valoración tonal.

El método que hemos desarrollado durante los tres últimos cursos académicos (2013-2016) consiste en los siguientes pasos:

En primer lugar, marcamos los límites (superior e inferior) de nuestro dibujo, normalmente, suelen coincidir con la cabeza y pies del modelo pero todo depende de la pose que adopte (fig.3). El objetivo es delimitar el dibujo para decidir la escala y, fundamentalmente, para que el alumno controle la proporción puesto que las marcas

son inamovibles. Es frecuente que una vez estructurado el dibujo sobre o falte espacio en la parte superior o inferior. Esto significa que aún no se domina el formato del dibujo. También se deben tener en cuenta las partes más salientes del modelo en sentido horizontal. De este modo podemos incluir nuestra figura en una forma geométrica.

En segundo lugar, buscamos con un solo trazo la dirección general del cuerpo, abarcando la totalidad de la pose, desde los puntos más extremos del cuerpo –cabeza y pies-, así captamos el movimiento (fig.3). Recomendamos utilizar una recta y no una curva⁴ pues la primera es más fácil de controlar y comparar con la realidad. Con el brazo extendido y con ayuda de un lápiz superponemos -desde nuestro punto de vista- sobre el cuerpo del modelo la dirección general de su movimiento y la trasladamos al soporte. Este ejercicio se debe realizar varias veces para tener la seguridad de la orientación de la recta ya que si no está ajustada, el movimiento se verá seriamente afectado.

Por último, establecemos un módulo inferior –suele abarcar desde los pies hasta la parte inferior del sexo⁵- y lo comparamos con la parte superior –desde el sexo hasta el límite de la cabeza-, de este modo trabajamos la proporción. (figs. 3 y 4) Sin embargo, cuando el modelo está sentado o tumbado debemos buscar otros dos módulos –siempre encontramos algún elemento nítido que delimite un segmento- que nos sirvan para compararlos. La relación de estos dos grandes módulos, denominada conmensuración, nada tiene que ver con la compleja medición tradicional que toma como medida el tamaño de la cabeza⁶.

En definitiva, la geometría nos ayuda a ubicar estos tres puntos principales del cuerpo –pies, sexo y cabeza- así, el dibujo se convierte en una representación de coordenadas pues en esta fase predomina la bidimensionalidad. Para Durero:

La geometría es el verdadero fundamento de toda pintura, y compara a los jóvenes pintores

⁴ Las grandes curvas que vemos en la realidad son muy difíciles de trasladar al soporte ya que nuestro instrumento de medición no nos orienta con precisión para este tipo de formas.

⁵ Este punto nada tiene que ver con la ubicación del pubis, pues este se encuentra más elevado y, principalmente, es impreciso debido al vello. Sin embargo, la parte inferior del sexo la vemos con nitidez.

⁶ Es posible tomar como módulo el tamaño de la cabeza pero para ello debemos tener unas condiciones ideales: inmovilizar al modelo y tener de forma permanente una retícula de hilos horizontales y plomadas.

alemanes que han crecido en la ignorancia de la geometría con “un árbol silvestre al que no se poda”. El “arte de la medida” es una salvaguarda contra el error y confiere un juicio más seguro. (Durero, 2000, p. 42)

Esta abstracción mental, basada en la geometría, puede ser ajena al motivo que se pretende representar, es decir, la constelación de puntos referenciales que se trasladan al papel podrían pertenecer a cualquier otro espacio o género. Obsérvese en el dibujo de un alumno (fig.4) la relación de puntos que representan los pezones, el ombligo y los hombros. En esta etapa del dibujo el estudiante puede obviar por completo qué representan esos puntos en la realidad.

Figura 3.



Fuente: Los tres pasos del dibujo.

Figura 4.



Fuente: Puntos y direcciones.

También la anatomía juega un papel importante aportando información –el dibujo adquiere una apariencia más humana- y tridimensionalidad. Entre los elementos más

relevantes para la construcción de la estructura destacan la línea alba y la columna pues marcan el eje del cuerpo, es decir, la simetría.

La simetría [...] es una idea por medio de la cual el hombre, a través de los tiempos, ha intentado comprender y crear orden, belleza y perfección. (Weyl, 1989, 5)

Con la metodología desarrollada, estamos creando una retícula imaginaria –similar al velo de Alberti o ventana de Leonardo- de segmentos verticales que, posteriormente, compararemos con el ancho del modelo, sobre todo cuando la pose es sentada. En este caso no sabemos a simple vista qué longitud es mayor, si la vertical o la horizontal. De este modo controlamos la proporción obtenida mediante puntos de referencia y direcciones que representan el movimiento del cuerpo. El resultado es un andamiaje o estructura sólida que sostendrá las futuras apariencias externas del dibujo.

Una vez planteado el esquema de la figura debemos realizar revisiones constantes, repitiendo los dos últimos pasos –dirección del movimiento del cuerpo y medición de los dos módulos-, con el fin de ajustar nuestro dibujo a las características físicas del modelo. Este paso es decisivo en el proceso de creación; no se trata de avanzar el dibujo en el detalle sino de construir y ahondar en la estructura esencial, persiguiendo un cuerpo coherente y creíble. En resumen, la duda debe formar parte fundamental del proceso de creación pues hace que no consideremos nada por definitivo, todo es susceptible de cambios en la creación artística.

Evaluación

Una vez finalizada esta etapa de aprendizaje el alumnado será evaluado a partir de una rúbrica donde se tendrán en cuenta tres aspectos esenciales del dibujo: la proporción, el movimiento y la estructura. También se valorarán, pero con menor importancia, la ubicación de la figura en el soporte y la situación de los pies.

El objetivo es independizar cada uno de estos fundamentos para detectar cuál está superado y cuál necesita mayor dedicación. Por ejemplo, hay alumnos que proporcionan correctamente pero el dibujo queda carente de movimiento o al revés. Sin embargo, otros hacen un buen trabajo de proporción y movimiento pero abusan en exceso de los contornos y apenas investigan en la estructura.

En definitiva, se trata de que el alumno detecte a qué aspecto del dibujo debe prestar más atención. Con el fin de desarrollar capacidad de observación e introspección personal.

Conclusiones

Después de poner en práctica esta metodología de aprendizaje podemos extraer las siguientes conclusiones:

- Aumenta la reflexión de los alumnos ante la realidad. Ya no “ven” al modelo sino que lo “miran”. En pocas palabras, se trata de un ejercicio de rigurosa observación.
- Existe una mayor preocupación por la unidad de la obra, impera el todo a cada una de las partes.
- Predomina la estructura interna del cuerpo por encima de la fisonomía externa.
- Aumenta la comprensión del funcionamiento del cuerpo humano a través de la anatomía. No se trata de copiar la realidad sino de interpretarla, para ello es necesario aportar conocimientos y experiencias.
- En resumen, podemos concluir que hay una actitud de compromiso por parte del alumno que incrementará su seguridad y confianza. De hecho, apreciamos que en un breve periodo de tiempo, manifiesta un notable control sobre la forma.

Referencias

- Arnheim, R. (1979). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma.
- Blunt, A. (1985). *Teoría de las artes en Italia. 1450-1600*. Madrid: Cátedra.
- Cabezas, L. (2003). El andamiaje de la representación. En *Las lecciones del dibujo* (pp. 217-336). Madrid: Cátedra.
- (2005). Las palabras del dibujo, en *Los nombres del dibujo* (pp. 221-476). Madrid: Cátedra.
- Cortés, V. (1994). *Anatomía, academia y dibujo clásico*. Madrid: Cátedra.
- Díaz, P. (2007). *El dibujo del natural en la época de la postacademia*. Madrid: Akal.
- Durero, A. (2000). *De la medida*. Madrid: Akal.
- Hockney, D. (2002). *El conocimiento secreto*. Barcelona: Destino.
- Kanizsa, G. (1998). *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Milizza, F. (1823). *Arte de saber ver en las Bellas Artes del diseño*. Barcelona: Garriga.
- Vinci, L. da. (2004). *Tratado de pintura*. Madrid: Akal.
- Weyl, H. (1989). *La simetría*. New Jersey: Princeton Science Library.