

## Origen y vigencia del dibujo

Víctor Alegría S.<sup>69</sup>

### Resumen

El presente ensayo aborda el origen y naturaleza del dibujo, y su papel en la cultura y civilización a través de los estados evolutivos de la percepción visual y táctil. Conjuntamente, se refiere a éste como a un eficaz medio de anticipación, reflexión y conocimiento en la mayoría de los proyectos en su etapa de concepción y diseño. Posteriormente, es una reflexión sobre la naturaleza del dibujo y su vida autónoma como obra de arte y su analogía con el pensamiento y la idea, además de su importancia y vigencia en la creación artística y enseñanza en las artes visuales.

Palabras claves: dibujo, percepción, mirar, proyecto, anticipación.

### Abstract

The present essay addresses the origin and nature of drawing, and its role in culture and civilization through the evolutionary states of visual and tactile perception. Jointly, it refers to drawing as an effective medium of anticipation, reflection and knowledge in most projects in their conception and design stages. Subsequently, it is a reflection on the nature of drawing and its autonomous life as a work of art and its analogy with thought and idea, as well as its important and validity in the artistic creation and teaching in the visual arts.

Keywords: drawing, perception, looking, project, anticipation.

---

<sup>69</sup> Artista visual y poeta. Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Académico y docente de la Facultad de Artes de la misma universidad.

Ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas, tanto en Chile como en el extranjero, entre las que destacan *Pastiches* (1997) en la Galería Bucci, Santiago, Chile; *Modus Faciendi* (2002), *Subyugar la mirada* (2010) y *Non finito* (2013) en el Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile; y *Del natural* (2016), en la sala Juan Egenau, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Además de ensayos sobre arte y literatura, Víctor Alegría ha publicado los libros de poesía *Pleamar* (TEHA, 2012), *Ensenada* (Ril Editores, 2014), libro con el que obtuvo la Beca para Escritores profesionales del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, *Fondo del libro*, y *Estuario* (Ril Editores, 2017).

“...no sabía mirar, es decir, olvidar los nombres de las cosas que vemos”.

Paul Valéry. “Degas Danza, Dibujo”

## I

Cuando nos referimos al dibujo e intentamos definirlo, no tenemos real conciencia de su papel en la vida del hombre y la civilización. En efecto, sin el surgimiento del dibujo no sería posible el estado actual de la civilización y la cultura. Sin su aparición, no existiría la escritura y gran parte de la mayoría de los artefactos que ha creado el hombre, llámense estos edificios, máquinas, obras de arte... en fin. Ello se debe, entre otras cosas, a que el dibujo es un eficaz medio de anticipación por el cual pasa la mayoría de los proyectos en la etapa de su concepción y diseño. Pero más allá de esto, el dibujo también tiene vida autónoma como obra de arte, con medios de una estricta economía signica, rigurosidad y materialidad, que nos habla de su analogía con el pensamiento, con la idea. Es por ello que lo que a continuación voy a intentar describir concierne a su origen, historia y naturaleza<sup>70</sup>.

## II

Lo visible ocupa nuestra atención tanto en la vigilia como en el sueño. Existir es también mirar: querámoslo o no, el mayor porcentaje de nuestra vida transcurre mirando. Ver es fundamentalmente un medio de orientación práctica para determinar, con nuestros ojos, que cierto objeto está presente en cierto lugar y “hace algo” (cfr. Arnheim, 1983).

En la ciudad, por ejemplo, mirar es un *pasar* por la superficie de los seres y las cosas, al menos la mayoría de las veces. Es distinto a contemplar, observar con interés lo que atrapa nuestra mirada, como sucede cuando nos detenemos ante un paisaje. Este paréntesis ocurre porque sabemos que pronto aquello que observamos —un edificio, un rostro, un árbol— inevitablemente cambiará por la acción de la luz. La imagen visual es siempre un comentario acerca de una *ausencia*, habla siempre de su desaparición. El mundo que percibimos bajo la acción de la luz es volátil, siempre diferente. Agreguemos a esto que constantemente nos estamos desplazando en un espacio que existe por los objetos y seres que también cambian de lugar junto a nosotros.

Actualmente, parece ser que en los niveles perceptual e intelectual actúan los mismos mecanismos, de manera que para explicar la tarea de los sentidos se necesitan términos tales como “concepto”, “juicio”, “lógica”, “abstracción”, “conclusión”, “cómputo”. De

---

<sup>70</sup> Valga mencionar que este ensayo se origina en una ponencia dictada en el Segundo Coloquio internacional sobre dibujo, denominado *El ojo (insurrecto) que piensa*, realizado en el Centro Cultural de España —en enero del 2016— y organizado por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile y la Escuela de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

hecho, en el escrito antes referido, Arnheim señala que “el pensamiento psicológico reciente nos anima a llamar a la visión una actividad creadora de la mente humana” (1983, p.62), ultimando lo anterior con la siguiente frase: “Ver es comprender” (ibídem).

El hombre no conforme con dicho *mirar* o *contemplar* bajo la acción de la luz, por este desplazarse en el espacio, se hace consciente del tiempo; intuye que la metáfora de Heráclito es verdadera: *el tiempo es un río*. Ante esta vivencia, desea perpetuar la imagen reflejada en su ser y procede a buscar una manera de capturar lo aparente e intenta, en un comienzo, lo que le es más acuciante: el movimiento del animal al cual debe darle caza para alimentarse y sobrevivir en un mundo hostil y, junto con la imagen que traza del bisonte, estampa sus manos, autoras del milagro de la representación.

Para que aquello ocurriera hace unos 30.000 años con las pinturas rupestres, debieron transcurrir millones de años para que la luz cambiara la estructura y la superficie de los seres vivos, desde los unicelulares hasta la aparición del hombre.

### III

La visión es el sentido más ampliamente estudiado por científicos, psicólogos y del cual más han reflexionado los filósofos. Sin duda, es el sentido en el cual la diferenciación entre el papel íntimo de la sensación y el rol determinante de la percepción, resulta más difícil de describir. En el desarrollo evolutivo, el sentido visual comienza como un *sentido superficial*, cuyo primer cometido era suministrar información íntima acerca de cierto *toque* de la luz sobre la piel.

En el proceso evolutivo, los fotorreceptores de la superficie corporal se agruparon hasta formar *manchas oculares*. El desarrollo de esas manchas oculares es que son más eficientes para comparar la iluminación en varias localizaciones específicas, y comparativamente menos eficaces frente a la iluminación sobre áreas amplias del cuerpo. Sin embargo, existía una manera más eficiente para detectar la dirección de una fuente de luz, que consistía en transformar una mancha ocular singular en un *ojo* genuino con un mecanismo formador de imágenes (cfr. Humprey, 1995).

Ojos como cámara aparecieron tempranamente en el proceso evolutivo y fueron re-diseñados varias veces. Pero se estima que su única función siguió siendo la de evaluar el nivel y la dirección de la luz que llegaba a la superficie corporal, cumpliendo así una sola función.

La evolución no se detuvo y, una vez formado el ojo capaz de formar imágenes, un mundo nuevo se abrió en potencia para el *análisis perceptivo*, es decir, dicho ojo fue capaz de diferenciar objetos de formas diferentes en la retina. Lo mismo ocurrió con la distancia, el tamaño y los colores de cada objeto, diferenciándolos. De este modo, la estimulación lumínica se convirtió en una fuente de información más precisa acerca del mundo externo (cfr. Humprey, 1995).

Al formarse un canal separado para la percepción visual, junto con el canal ya existente para las sensaciones visuales, los animales podían aprovechar las propiedades definitorias de la luz al tiempo que retenían su interés primordial en la luz como hecho privado que afectaba sus propios cuerpos. El resultado de aquello fue —centenares de millones de años después— el desarrollo de animales con ojos y mentes como las nuestras, es decir, capaces de tener una experiencia compleja y multifacética; una que denominamos *ver* (cfr. Humprey, 1995).

Podría sostenerse que en nuestro caso la principal finalidad de la visión es, actualmente, la percepción espacial de las cosas, y que el papel afectivo de la sensación visual se ha vuelto relativamente menos importante. Sin embargo, existe una regla evolutiva general: los animales raramente olvidan por completo su historia.

Como podemos apreciar, nuestros sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto y serían, por tanto, especializaciones del tejido cutáneo; por esta razón, nuestras experiencias sensoriales son también modos de tocar. Al respecto, Juhani Pallasmaa, en su libro “Los ojos de la piel”, escribió lo siguiente sobre la primacía del sentido del tacto:

“La esencia misma de la experiencia vivida está moldeada por la hapticidad y por la visión periférica desenfocada. La visión enfocada nos enfrenta con el mundo mientras que la periférica nos envuelve en la carne del mundo” (2006, p.10).

#### IV

Nuestros sentidos no son simples receptores pasivos de estímulos, son nuestra conexión con el mundo. Nuestro cuerpo no es únicamente un punto para ver el mundo desde una perspectiva central. Nuestro cerebro no es el único lugar de pensamiento cognitivo, pues nuestros sentidos y todo nuestro cuerpo “estructuran, producen y almacenan directamente un conocimiento existencial silencioso. El cuerpo humano es una entidad cognitiva” (Pallasmaa, 2015, p.9). Pues, agregaría Pallasmaa, creemos que el conocimiento reside en conceptos verbales,

“(…) pero en cualquier apreciación de una situación real y una reacción a ella cargada de significado puede, y de hecho debe, considerarse conocimiento. En mi opinión, el pensamiento sensorial y corporal es especialmente fundamental en todos los fenómenos artísticos y en todo trabajo creativo” (Pallasmaa, 2015, p.14).

Asimismo, nuestras manos son capaces de captar la cualidad física y materialidad del pensamiento, llevándolas a una imagen concreta. En la creación plástica, la mano puede imponer su voluntad a la visión o viceversa: actúan de consuno en la materialización de una

imagen o una forma. La mano nos auxilia a entender la *esencia más íntima de la materia*, ayudándonos a imaginar y a dar vida a formas y materias inéditas.

Las últimas investigaciones y teorías antropológicas y de la medicina le dan a la mano un papel primordial en el desarrollo de *la inteligencia, del lenguaje y del pensamiento simbólico*. Richard Sennet, en su libro “El artesano”, entrega dos argumentos esenciales sobre la interacción de las acciones físicas de la mano y la imaginación:

“En primer lugar, que todas las habilidades incluso las más abstractas, empiezan como prácticas corporales; en segundo lugar, que la comprensión técnica se desarrolla a través del poder de la imaginación. El primer argumento se centra en el conocimiento que se obtiene en la mano a través del tacto y del movimiento. El argumento acerca de la imaginación comienza con la exploración del lenguaje que intenta dirigir y orientar la habilidad corporal” (En: Pallasmaa, 2015, p.57).

## V

No es una mera hipótesis que el sonido y el gesto son las formas más pretéritas de comunicación empleadas por el hombre. El dibujo, en cambio, cuenta con unos 30.000 años de existencia aproximadamente. La palabra griega *graphos* significaba tanto algo escrito como algo dibujado o pintado, de ello se desprende que existe cierta vinculación entre la forma escrita y la plástica; la más obvia es que ambas utilizan instrumentos sobre una superficie para comunicar una idea, una emoción o una imagen por intermedio de la línea, mayoritariamente.

A lo largo de miles de años, algunas figuras evolucionaron hasta convertirse en señales o signos, que pueden transmitir mensajes relativamente sencillos. Hace unos 5000 años surgieron símbolos que se pueden asimilar a las características de la escritura, en particular en Mesopotamia y posteriormente en Egipto y China. Esta última, por ejemplo, desarrolló dibujos con ideogramas; éstos, a su vez, hicieron posible los caracteres que utilizan actualmente en China.

Como todos sabemos, el lenguaje escrito ha evolucionado de dos formas: como pictogramas, los cuales son signos compuestos de figuras o símbolos y que no están relacionados con el lenguaje; y los fonogramas, que son signos que representan sonidos del lenguaje oral. Los pictogramas son explícitos en lo que refieren de modo visual. En cambio, los fonogramas son un signo que representa un sonido, y que pertenece a las letras de un determinado alfabeto, por lo cual es necesario conocer el idioma que origina el sonido al momento de su interpretación.

La creación del alfabeto hizo posible la elaboración de conceptos, lo cual permitió articular y producir ideas abstractas. Con el desarrollo del alfabeto y, por ende, del lenguaje oral y escrito, el dibujo y la escritura tomaron caminos diferentes.

En orden cronológico, no es fácil saber si fue antes el lenguaje verbal o el lenguaje gráfico. Sabemos, eso sí, que el lenguaje escrito es posterior al lenguaje verbal y al lenguaje gráfico, por lo que marca la separación entre la prehistoria y la historia. Se puede conjeturar, entonces, que la escritura sería la consecuencia del lenguaje verbal y gráfico (cfr. Micklewright, 2006).

## VI

El lenguaje verbal acostumbra a utilizar *conceptos universales*, es decir, generalizaciones que requieren una considerable elaboración para describir al final, de manera poco precisa, un particular. El dibujo, en cambio, está más familiarizado con el particular: el término “árbol” no se refiere a un árbol concreto, sin embargo, su dibujo es siempre un singular. El dibujo, en ese sentido, presenta una gran economía a la hora de comunicar algo, que requeriría un relato más extenso, menos directo y preciso en el lenguaje oral y escrito. Un buen ejemplo de lo anterior es el croquis que emplea el arquitecto en la elaboración del proyecto.

Desde el periodo Bizantino hasta la Edad Media, la producción artística recibía normas o disposiciones de las instituciones políticas y religiosas. Por esta razón, el arte estaba más consagrado a los *universales* que a los *particulares*, representando convencionalmente imágenes para una población analfabeta. Es por ello que el artesano medieval aprendía fórmulas estudiando textos con dibujos estereotipados que debía imitar, o copiando a maestros reconocidos, ya que no se buscaba la originalidad, si no que se apreciaba más un acabado artesanal. Por esto último, el concepto de boceto que poseemos hoy no existía. Otro aspecto que atentaba contra el dibujo, como lo entendemos hoy, es que hacia el 13.000 d.c. el papel no existía: se dibujaba sobre tablas preparadas especialmente o sobre pergaminos.

La revolución más importante en la concepción del dibujo se produjo en el siglo XV, en los inicios del Renacimiento, primero con el redescubrimiento del arte grecorromano y, por ende, con una representación más naturalista en el arte, lo cual venía acompañado por el naciente interés en la ciencia y su método (Leonardo, Galileo). Un nuevo tipo de mecenazgo más amplio, ligado a clientes con conocimiento del arte e importantes fortunas como los Médicis, además del Estado y la Iglesia. A lo anterior, hay que agregar un hecho capital como lo es la invención del papel y la imprenta, lo que permitió una divulgación más amplia del saber a una mayor población.

Durante el Renacimiento, debido al despertar de la subjetividad, el artista pasará del status de mero artesano a un individuo que ejerce un arte liberal, que requerirá para ello de originalidad y erudición. Esta última estaba ligada al pensamiento humanista de la época, como el Neoplatonismo en el caso de artistas como Rafael y Boticelli.

Es con Cennino Cennini que se inicia la formulación de la moderna teoría del dibujo a través de un tratado, considerado ya como un fundamento del arte. Aun cuando presenta las

características de un recetario medieval, recoge en él los preceptos sobre el dibujo y el color heredado de Giotto a través de la escuela florentina de Taddeo y Agnolo Gaddi. El nuevo interés por la ciencia, fruto de una visión independiente y antropocéntrica, impulsará el estudio de la perspectiva y la anatomía, llevando al dibujo como un medio para conocer, experimentar y componer. Alberti, al respecto, dice en su libro *Della Pittura*: “Si quieres pintar una pintura histórica (...) realizaremos estudios y dibujos detallados en toda la composición” (En: Micklewright, 2006, p.14).

Otro cambio significativo que se produjo en el Renacimiento fue la incorporación y aceptación del boceto como forma válida de dibujar. Vasary por ejemplo describirá el boceto como un dibujo “hecho rápidamente en el papel en estado de furia creativa” (En: Micklewright, 2006, p.17). A fines del siglo XVI las consideraciones en torno al dibujo tuvieron un carácter exclusivamente especulativo, en el que convergen concepciones aristotélicas en Vasary o neoplatónicas en el caso de Zuccari.

Al considerar el arte como creación de la imaginación y el intelecto, el status del artista cambió. La formación medieval como aprendiz se consideró inapropiada y surgió un método de enseñanza más intelectual con la introducción de la academia. Al comienzo fueron asociaciones libres de escritores, filósofos y artistas, como ocurrió con Miguel Ángel, Palladio y Boticelli, quienes pertenecieron a academias de este tipo. A mediados del siglo XVI, se instituyeron con normas y cursos en áreas especializadas, como la que creó Vasary en 1562 en Florencia, siendo la primera academia formal cuyo objetivo era enseñar anatomía, perspectiva, proporciones y dibujo.

En la academia, el dibujo estaba estructurado rigurosamente. En el primer nivel, el estudiante copiaba dibujos o grabados de otros artistas o su maestro. A continuación, debía dibujar a partir de vaciados de yeso de esculturas grecorromanas y, por último, pasaba a trabajar con modelos del natural. El proceso descrito estaba diseñado para que el estudiante o discípulo adquiriera la habilidad de dibujar y representar la figura humana, lo cual se consideraba esencial para realizar composiciones más complejas.

En 1648 se funda la Academia de París, bajo el reinado de Luis XIV, la cual ejerció una enorme y normada influencia en la formación de los artistas del periodo. No solo los dibujos debían ajustarse a los ideales prescritos de la proporción en la figura humana, sino que también la expresión facial de diferentes emociones obedecía a fórmulas predeterminadas. Alrededor de 1700, existían más de cien academias en Europa, y a finales del siglo los artistas más progresistas comenzaron a rebelarse contra el poder y los métodos de formación, los cuales no cumplían con las ambiciones más subjetivas del emergente movimiento romántico.

Courbet en el siglo XIX se oponía a la academia: consideraba que las escuelas de arte de cualquier tipo eran superfluas. Además, se distanció de los métodos académicos, utilizando raras veces el dibujo como preparación previa para la realización de sus pinturas.

Los conflictos de ideas en cuanto a enseñanza e importancia del dibujo se multiplicaron en el siglo XIX y comienzo del siglo XX. Los estudiantes fueron a estudios particulares para recibir lecciones de dibujo y se establecieron distintos tipos de escuelas de arte. Muchas de

estas nóveles escuelas ampliaron sus cursos para incluir diseño y artesanía, debido al nacimiento de la industria, así como bellas artes. Sin embargo, los sistemas de enseñanza aún se orientaban a una enseñanza estricta, rígida y las clases de dibujo tenían una asombrosa similitud con los métodos de las antiguas academias.

Al contrario de los impresionistas, que practicaban poco el dibujo —a excepción de Degas—, los postimpresionistas fueron con frecuencia dibujantes originales, como ocurre con Seurat, Van Gogh y Cézanne.

El dibujo no figurativo, que en parte deriva del arabesco abstracto del llamado *Jugendstil*, se originó alrededor de 1911 por obra del pintor Wassily Kandinsky y halló en el grafismo de Paul Klee una de sus más originales manifestaciones. Sin embargo, junto a los dibujantes no figurativos, se encuentran artistas que tratan de reafirmar los tradicionales valores de la figura humana, exaltándolos con una clásica pureza y nitidez de trazo; tal es, por ejemplo, lo que ocurre con las ilustraciones mitológicas y literarias de Picasso y Matisse.

Resta, finalmente, indicar que la base del arte oriental —hindú, japonés y parte del arte chino— ha sido siempre el dibujo, entendido como pura línea de contorno. En la lengua china no existe desde luego ninguna distinción entre pintura y dibujo: ambos se expresan con la palabra *hua*. Los pintores chinos se sirven en efecto, incluso para la caligrafía, de suaves pinceles con los cuales crean obras dibujísticas y pictóricas a un tiempo.

## VII

En el pasado el dibujo, entre las artes plásticas y visuales, era ante todo una anticipación. Hoy, liberado, se presenta como obra de arte autónoma. Nadie desea que sea realizado de otra forma, nadie ve en él un proyecto. Es perfectamente un medio de expresión autónomo, que posee un poder que le es propio. Es también un medio aproximativo y de exploración por excelencia. Ningún arte es menos enfático y precario: surge con una economía extrema, tanto material como signica. El dibujo es siempre información subjetiva, decodificada y recreada por un espectador, algo similar a lo que ocurre con la lectura de un poema. El dibujo se encarga de enunciar lo que las palabras callan, de la vida activa del artista en su taller.

Valéry, quien practicó con lucidez el dibujo, afirmó lo siguiente con respecto a la naturaleza de este:

“Dibujar es un acto del intelecto. Luce la señal del intelecto, consiste en la *aproximación sucesiva* y, por ende, en llevar hasta el límite no sólo la Semejanza, sino también la armonía entre el todo y las partes, entre la semejanza local y total y sobre todo entre la semejanza y la expresión de conjunto” (En: Friedman, 2008, p.224).

En inglés existe similitud entre los verbos dibujar (“*draw*”) y extraer, lo cual tiene sentido por esa capacidad que posee el dibujo de buscar y alcanzar formas en el corazón de las apariencias; en esto último, se asemeja a la acción de dar caza. Es también la mirada a través de la línea o la mancha de aquel que dibuja. Existe, además, una gran diferencia entre ver un objeto y dibujarlo. Al dibujar el objeto, nos damos cuenta de que no sabíamos nada de él, de que nunca lo habíamos visto de verdad. El dibujo se presenta claro, nítido, con la claridad de una idea, de un pensamiento. Con tan exiguos medios alcanza tanta perfección, aún en los más pequeños esbozos, en un fragmento, en un perfil. En él se acepta el tanteo, la corrección, el modelado, pero intuimos que una línea completamente pura y sin densidad bastaría para representar la carne, el movimiento y, a través de todo ello, la emoción (cfr. Alain, 1955).

Como todos sabemos, la línea no existe en la naturaleza, su trazado no es más que su sombra, no le da cuerpo. Sin embargo, entre las obras de la imaginación, la línea trazada es lo que más se asemeja a la idea. Dibujar es un proceso que sintetiza lo visto convirtiéndolo en conocimiento.

El dibujo siempre expresa una voluntad, una elección. Cuanto más dispuesto y ligero es, como el ala, tanto más es él mismo. El milagro propio del dibujo está en que la más tenue línea es suficiente: apariencia que es pura invención (cfr. *Supra*).

Existe una belleza propia del trazo, en el dibujo, que representa primero —cualquiera sea el objeto— una manera de contemplar y de aprehender: es una victoria sin violencia. Nada de materia, o casi nada, ningún esfuerzo, ningún deseo de conquista. La mano se hace ligera, ecuánime, indiferente, como el pensamiento. El dibujo es así —como se lo ha percibido siempre—: la advertencia, la disciplina previa en todas las artes visuales. Valéry llega a decir “no conozco arte alguna que pueda implicar mayor grado de *inteligencia* que el dibujo” (En: Friedman, 2008, p.224).

El dibujo representa el espíritu de conjunto y de contemplación en la acción misma, una especie de atletismo, propio del artista. El dibujo más insignificante es una clara imagen del propio autor, es su *escritura personal*. A medida que vamos dibujando, va también sucediendo algo especial: vemos surgir *aquello* que desconocíamos y que estaba en nosotros. Cada dibujo también implica un nuevo riesgo (cfr. Alain, 1955).

Es probable que la escultura, por accidente, sugiera el movimiento; esta representación no conviene a la pintura. La arquitectura, por esencia, es estática; en cambio, el dibujo representa siempre un instante, no el momento, como sucede en la pintura (cfr. *Supra*).

## VIII

Al finalizar, no podemos dejar de tener una opinión de lo que ocurre hoy, con la vida o vigencia del dibujo. Creo que en este trabajo se ha intentado tener una mirada sobre la naturaleza de este y su significado e importancia en las artes plásticas y visuales. Su vigencia no depende exclusivamente de su enseñanza en las escuelas o facultades de arte, afortunadamente. Su existencia es propiedad exclusiva de una necesidad humana, que

obedece a lo más profundo de la expresión y naturaleza nuestra. Los cambios científicos y tecnológicos hoy en día son demasiado importantes para no considerarlos. También la permeabilidad y voracidad del neoliberalismo, afectando a gran parte de la producción artística que reintegra a través del mercado, con una importante ausencia de contenido y trascendencia. Es una mala hora para el pensamiento, para las artes y el humanismo. La revolución se presentará, como dijo un autor, cuando volvamos a emplear todos nuestros sentidos en la creación artística y no solo la mera visualidad. Al finalizar, quisiera citar las palabras que escribió James Lord para el catálogo de una exposición de Giacometti en la Galleria Pieter Coray en 1990, pues creo que son muy esclarecedoras de lo que significa el dibujo en la obra de un artista. Éste escribió:

“Los dibujos dicen la verdad del artista. Son la expresión más auténtica, espontánea y reveladora de su sensibilidad y la muestra de sus valores. El dibujo es el modo, la amplitud y la profundidad con la que el artista se enfrenta a la verdad; es la visualización de sus valores” (En: Baraño, 1990, p.122).

## Bibliografía

Alain, (1995). *Veinte Lecciones sobre Las Bellas Artes*, Buenos Aires: Emecé editores, S.A.

Arnheim, Rudolf, (1983). *Arte y percepción visual*, Madrid: Alianza Forma.

Barañano, Ana María, (1990). *Alberto Giacometti*, Madrid: Lunwerg. Editores S.A.

Friedman, Donald, (2008). *Y además saben pintar. Escritores, creadores de palabras, creadores de imágenes. Epílogo de John Updike*, Madrid: Maeva Ediciones.

Humphrey, Nicholas, (1995). *Una historia de la mente*, Barcelona: Gedisa.

Micklewright, Keith, (2006). *Dibujo. Perfeccionar el lenguaje de la expresión visual*, Barcelona: Blume.

Pallasmaa, Juhani, (2012). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili.

Pallasmaa, Juhani, (2006). *Los ojos de la piel*, Barcelona: Gustavo Gili.

Valéry, Paul, (2012). *Degas Danza, Dibujo*, Barcelona: NORTESUR.