

LA EJECUCIÓN DEL DIBUJO. SOBRE LO MOMENTÁNEO Y LO APARENTE EN EL RETRATO

Sergio Koleff Osorio



**LA EJECUCIÓN DEL DIBUJO.
SOBRE LO MOMENTÁNEO Y LO APARENTE EN EL RETRATO**

***THE EXECUTION OF THE DRAWING.
ON THE MOMENTARY AND APPEARING IN THE PORTRAIT***

Autor: Sergio Koleff Osorio

Doctorante en Artes y Diseño.
Facultad de Artes y Diseño (FAD) UNAM-México.

skoleff@fad.unam.mx

Sumario: 1. Introducción. 2. Durero: Retrato de la madre. 3. Berger: la calma y la paciencia para dibujar ese momento. 4. Momentos en el hospital: Carmen y Sergio. 5. Conclusión: sobre lo momentáneo y lo aparente en el dibujo al natural. Notas. Referencias bibliográficas.

Citación: Koleff Osorio, Sergio. "La ejecución del dibujo. Sobre lo momentáneo y lo aparente en el retrato". En Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras, nº 9, 2020, pp. 147-160.

LA EJECUCIÓN DEL DIBUJO. SOBRE LO MOMENTÁNEO Y LO APARENTE EN EL RETRATO

THE EXECUTION OF THE DRAWING. ON THE MOMENTARY AND APPEARING IN THE PORTRAIT

Sergio Koleff Osorio

Doctorante en Artes y Diseño.
Facultad de Artes y Diseño (FAD) UNAM-México.
skoleff@fad.unam.mx

Resumen:

La ejecución del dibujo se refiere al manejo material y la habilidad técnica para lograr un tipo de representación gráfica, según los límites de un soporte determinado. En la observación de una persona en el dibujo, adquieren una problemática distinta una vez que no podrá ser vista después, o que quizás sea el último momento.

Cuando se observan las apariencias físicas de una persona, estas pueden ser un motivo fuertemente inscrito en los sentimientos del dibujante según el lazo afectivo que haya con quien se dibuja. Ese momento en el tiempo y espacio compartido de un lugar para mirar y dibujar a alguien, conforman un tema como el retrato, donde pueden analizarse las ejecuciones del dibujo, según las limitantes de los materiales en ese momento, y las circunstancias de vida o muerte del ser querido, ya que pueden determinan no sólo el manejo técnico, sino el tono afectivo para lograr un efecto contundente de su apariencia física en un momento corto de tiempo.

Abstrac:

The execution of the drawing refers to the material handling and the technical ability to achieve a type of graphic representation, according to the limits of a given support. In the observation of a person in the drawing, they acquire a different problem once that cannot be seen later, or that may be the last moment.

When the physical appearances of a person are observed, *these* can be a motive strongly inscribed

in the feelings of the cartoonist according to the affective bond with whom it is drawn. That moment in time and shared space of a place to look and draw someone, make up a subject such as the portrait, where the executions of the drawing can be analyzed, according to the limitations of the materials at that time, and the circumstances of life or death. of the loved one, since they can determine not only the technical handling, but the affective tone to achieve a forceful effect on their physical appearance in a short moment of time.

Palabras clave: temporalidad, dibujo de observación, materiales, afecto, gesto técnico.

Keywords: temporality, observation drawing, materials, affection, technical gesture.

El presente trabajo se enfoca en las *ejecuciones del dibujo*, en cuanto a cómo están asociadas a materiales y técnicas en el momento de dibujar lo que se mira y no podrá volver a ser visto. Lo que se mira en este caso, es a una persona con la cual se tiene un fuerte lazo afectivo: una madre o un padre.

Ante la persona retratada, el dibujante está entonces comprometido ante ese fuerte lazo emocional. Las expresiones del rostro que en apariencia son visibles y concretas, pueden opacarse ante el momento en tensión de dibujar a alguien que quizás no se volverá

a mirar. El dibujante tendrá que dirigirse a la realidad física y psicológica, para valorar desde materiales de dibujo lo visto en las expresiones detectadas que determinen cierto manejo técnico en un breve momento.

Lo anterior es relevante para saber cómo se gesta cierto valor sobre lo momentáneo y lo aparente en el dibujo de observación al natural. Ante las circunstancias particulares de la persona retratada, el momento y el lugar donde se dibuja son de suma importancia.

La ejecución del dibujo es la suma de todo lo realizado en su correspondiente materialidad que comprende tiempo y lugar. No obstante, construye el *lugar de la diferencia* donde algo *está ahí* y donde algo se nos *manifiesta*: surge una impresión en la que la lucidez se une, por ejemplo, a un tema de determinado timbre afectivo. (Boehm, 2017, p.179)

El marco de referencia es la diferencia de *tiempo* y *lugar* como lo afirma Gottfried Boehm, ya que en el interés sobre la ejecución del dibujo en lapso de tiempo momentáneo de dibujar a la persona, y las apariencias que percibe e interpreta gráficamente el que dibuja juegan un papel crucial, sobre todo por las circunstancias emocionalmente difíciles antes descritas.

Las referencias seleccionadas son dos casos muy diferentes en el momento y testimonio de sus autores, que, a pesar de haber sucedido en épocas distintas, coinciden en un tipo de afecto similar ante alguien que ya no se podrá mirar. Los casos son acotados a dichos testimonios asociados a las ejecuciones que siguieron. Se analizan en tanto materiales, cualidades de elaboración técnica ante el afecto y el momento en el que se decidió dibujar a esa persona especial. Posteriormente, una experiencia personal es también considerada en la manera en que influyen diferentes circunstancias de un lugar, como un hospital, así como los lapsos de tiempo y cambio de las apariencias físicas de mi madre enferma, que inciden en las decisiones técnicas a ejecutar.

Esta última serie de retratos realizados se establecen ante sus diferencias sobre las intenciones en las que se pueden evidenciar con las ejecuciones del dibujo, donde el momento y el lugar, el afecto y el conoci-

miento de materiales y técnicas del dibujante, son puestas a prueba.

Los ejemplos que se revisan coinciden así en un tipo de testimonio afectivo sobre el valor humano hacia una madre o un padre y su inminente partida.

Por último, las conclusiones tienen como propósito establecer algunos puntos para que puedan ser tomados en cuanto los hallazgos, en los contextos de aprendizaje o la actividad profesional donde puedan plantearse, si bien no necesariamente ante un mismo caso como en los ejemplos aquí presentados, pero sí en su motivación y enfoque de los motivos y lugares, donde se establezcan los criterios para indagar en lo momentáneo, lo aparente y en el valor afectivo a quien se mira.

DURERO: RETRATO DE LA MADRE

Alberto Durero (1471-1528) se comprometió como pocos a la observación de los fenómenos implicados en la realidad física, la cual llevaba a cabo recurrentemente de manera rápida y directa. Por ello, desarrolló diversos recursos técnicos en los manejos de la línea en el dibujo y el grabado, así como teorías sobre la proporción humana para lograr en particular, alcances novedosos sobre el dibujo artístico que trascendieron a través del tiempo.

En sus alcances del desarrollo en su habilidad técnica y la depuración estilística, resaltan los dibujos tempranos de pluma (figura 1), la punta o estilete de plata en uno de sus autorretratos (figura 2). Su trabajo estableció un precedente tanto para el dibujo llamado al “natural” o al “naturalismo” como en la ilustración científica.

En el retrato al carbón de su madre, realizado cuando regresó de su viaje a Italia donde perfeccionó conocimientos teóricos sobre la pintura y el dibujo, nos interesa abordar su proceso y construcción a partir de un momento y un sentir en que él mismo relata, y de cómo asume ese tiempo de vida con su madre. Sin saberlo, está por llegar a su fin el tiempo de vida de ella ese año, un par de meses después de haberle realizado el dibujo:



Figura 1.
Alberto Durero. *Mi Agnes*, 1494, pluma, 15,6 X 9.8 cm, Viena Albertina. Tomada de: Ernst Ullmann, *Alberto Durero*, (República Democrática de Alemania / Cuba: Gente Nueva, 1982), p. 20.

Esta piadosa madre mía parió y educó 18 hijos; a menudo ha estado enferma de peste y otras enfermedades graves; ha sufrido pobreza, burlas, palabras hirientes, desprecio, terror, y grandes contrariedades; sin embargo, nunca fue rencorosa (...) Cuando se contaba el año 1514, en un martes, el 16 de mayo, falleció mi madre Bárbara Durero. (Ullmann, 1982, p. 31)

El carboncillo es uno de los materiales más antiguos en el dibujo. Incluso se consigue quemando madera de parra, sauce y otros a alta temperatura en recipientes herméticos (Smith, 1999). Este permite un trazo sólido con una porosidad variable en las marcas según el soporte y la presión física. Si bien con este material también se pueden



Figura 2.
Alberto Durero. *Autorretrato*, 1484, punta de plata, 25,5 X 19.6 cm, Viena Albertina. Tomada de: Ernst Ullmann, *Alberto Durero*, (República Democrática de Alemania / Cuba: Gente Nueva, 1982), p. 17.

usar los dedos, algodón o papel para difuminar, para Durero la precisión y la continuidad de la línea es lo relevante para no desatender los rasgos del rostro de su madre con trazos rápidos, tomados directamente al mirarla (figura 3).

El rostro de ella podrá parecer el crudo y duro de una anciana, con las huellas físicas de sus enfermedades en sus arrugas, en sus ojos, pero él lo asume desde un sentido *humanista* para un hombre de su época. Esto se refiere el trabajar primero el tema desde el dibujo, que llevará hasta una pintura de ella ese mismo año; prepara su pintura, pero con el dibujo explora sus rasgos, un sentido de belleza humana ante la realidad visual de su forma del rostro, ángulo en el que se concentra en la mirada de ella.



Figura 3.
Alberto Durero. *Retrato de la madre*, 1514, carbón, 41,1 X 30,3 CM, Berlín, Gabinete de Grabados en cobre. Tomada de: Ernst Ullmann, Alberto Durero, (República Democrática de Alemania / Cuba: Gente Nueva, 1982), p. 31.

A pesar de que Durero pudo haber visto una muerte próxima en la apariencia de su madre de 63 años como él mismo lo anota en el dibujo, le concede un gesto de fuerza, dignidad para incluir una solución que aluda no sólo a lo grotesco aparentemente, sino de manera paradójica, a un tipo de belleza humana, aun en su último momento de vida.

En la cabeza cubierta con una tela suave, es posible percibir su ligereza en los pliegues, por el manejo y espesor de la línea. Las tenues sombras, su caída donde en uno de los lados protege el rostro de ella, el ángulo descubierto desde donde él la ve está descubierto, abierto a que depositemos nuestros movimientos oculares para seguir los rasgos, el flujo delicado de las líneas que conjuntan los pliegues más marcados de su rostro y el tono muscular de su cuello.

En la concepción artística de Durero, parece prevalecer una búsqueda sobre ese sentido humano de *belleza natural*, esto es para su época, un tema pagano, cotidiano, significativo para él sin duda, pero en donde puede elaborar su compromiso con el arte de su tiempo, testificado en sus escritos, cartas y parte de sus diarios.¹

El desarrollo del dibujo en el momento en que él decidió observar desde cierto punto de vista en particular, revela un ángulo en *falso perfil* que permite comprender su volumetría sin incluir un trabajo tonal excesivo, ni siquiera un tratamiento de “claros y oscuros”, un claroscuro continuo en difuminado. Es la precisión sobre el gesto técnico de la línea y el trazo, con el que puede contener algo de esa apariencia en el rostro, de alguien que ha tenido una vida abrumada de enfermedades y sufrimientos, pero a la vez una peculiar calma y firmeza al mismo tiempo. Las líneas onduladas de su frente dan la impresión de seguir a los ojos que se abren ante *algo* que ella ve, como si “mirara” una muerte cercana, una vida pasada, un momento de silencio de saberse mirada por el hijo pintor, grabador y humanista en su propio taller.

BERGER: LA CALMA Y LA PACIENCIA PARA DIBUJAR EN ESE MOMENTO

John Berger (1926-2017) en su libro *Sobre el dibujo* (2011), en una de las recopilaciones de sus textos y cartas que componen el libro, se refiere a los dibujos que le realizó a su padre muerto en su propio ataúd.²

Berger en la parte inicial de “Dibujando para ese momento”, cuenta la anécdota de Oskar Kokoschka (1886-1980) sobre una sesión de “dibujo al natural” con sus alumnos, cuando le pidió al modelo fingir que había muerto ahí mismo. Hizo esto para motivarlos “sabiendo que está vivo y no muerto”, y ver si así los llevaría a dibujar con más entusiasmo. En este mismo escrito relata lo que es dibujar a alguien realmente muerto, con el que además tiene un lazo afectivo fuerte (figura 4). “Lo que estás dibujando no volverá a ser visto nunca más”, nadie más podrá verlo; ese trascurso



Figura 4.
John Berger, *Sin título*. Tomado del libro: *Sobre el dibujo*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), p.38.

del tiempo, el pasado, lo futuro, “no volverá a ser visible, lo que ha ocurrido una vez y no volverá a ocurrir”. (2011, p. 51)

Ante estas circunstancias del momento en acompañar la muerte de un ser querido, la tensión propia de trabaja en un soporte en blanco para establecer el ordenamiento de las partes de un rostro y la dificultad del parecido ante la apariencia de alguien muerto que se mira con detenimiento, nos permite adentrarnos en ciertas particularidades de la facultad de la vista cuando se mira y se manejan materiales, técnicas y procedimientos que conforman la ejecución en el dibujo.

Debido a que la facultad de la vista es continua, debido a que las categorías visuales (rojo, amarillo, oscuro, fino, grueso) son siempre constantes y debido a que son muchas las cosas que parecen en su lugar, uno tiende a olvidar que lo visual es siempre resultado de un encuentro irrepetible, momentáneo. (Berger, 2011, p.52)

La ejecución en el acto de dibujar establece las cualidades de un material y las habilidades técnicas para realizarlo. En el caso de Berger es un lápiz de grafito mediano antes conocido como “lápiz de plomo negro”. El grafito sólido es un carbono natural de tipo volcánico, que no es cristalino como otros tipos de grafito y es usado recubierto de madera aproximadamente desde 1600 y finales del siglo XVII (Smith, 1999).

En la numeración moderna del grafito, el lápiz que usó Berger sería como un HB a mi parecer (no lo menciona), un tono intermedio entre la dureza de un lápiz “H” con mayor cantidad de calcita en su aglutinación con el grafito, por lo cual es menos suave y más duro al tacto en comparación a los de la numeración “B” de trazo más oscuro y suave al tacto.

En el dibujo que le realizó a su padre en el relato de su libro, Berger toma esa decisión difícil en el momento de acompañar al ser querido en su propio lecho de muerte. Si consideramos la definición que hace Lino Cabezas, *ejecución* en el dibujo deriva de “ejecutar”, del latín *exsequi*, “seguir” hasta el final (2005, p. 430). Considerando esta afirmación, *seguir hasta el final* en este caso, implica estar en un momento dibujando en el tiempo donde un cuerpo yacente -según una tradición cultural para acompañar a la muerte- puede ser visto por última vez como si este “durmiera en calma”.

Con respecto a la definición anterior, Berger anota lo siguiente:

Conforme dibujaba su boca, sus cejas, sus párpados, a medida que sus formas específicas iban surgiendo en líneas a partir de la blancura del papel, sentía la historia y la experiencia que las había hecho como eran (...) Los dibujos permanecieron. Los miré y pensé que se parecían a mi padre, o, más exactamente, que se parecían a mi padre muerto. Nadie podría confundir estos dibujos con los de un viejo dormido. (Berger, 2011, p. 53)

Berger posteriormente a estas reflexiones, se pregunta por qué no podrían confundirse sus dibujos con los de un anciano dormido, y señala que “por cómo están dibujados”; ya que dibujar a alguien dormido, no necesariamente se buscaría resolverlo “con tal objetividad”, y concluye esta idea: “Objetividad es lo que queda cuando algo se acaba”. (2011, 53)

Cuando los dibujos son acordes a su condición, al simular formas humanas en figuras trazadas en este caso, poseen algo primordial, de ninguna manera niegan sus límites abiertos, aunque parezcan totalmente “objetivos”, diríamos *descriptivos, realistas*, sino que apelan a ellos mismos de manera expresa, independientemente qué tan diferente sea su construcción.³

Se trata de un dibujo de algo que no podrá ser visto más, al menos en su forma encarnada y directa como en el retrato de Berger, un rostro, la cabeza de alguien en específico, el dibujo es *huella* que persigue una impresión de *forma-rostro*.

El dibujo es huella de una impresión de *forma* que construye con las pausas y movimientos que establecen la impresión visible en un tipo de configuración en su síntesis gráfica. No es la forma en sí entonces, es el acontecer de una experiencia visual en la atención a la que se ve, devolviendo en el impulso lo que tiene *forma de*. Esto sería la impresión que un gesto técnico construye al regular y dotar de un movimiento preciso, un impulso gracias al conocimiento técnico del material y la ejecución.

El proceso de aplicación con materiales que tienen una cualidad establecida en otros dibujos del pasado, relaciona las impresiones generales de su marca que han construido un tipo de *representación gráfica*, pero la elaboración particular de la *huella* crea su propio “surco”, “vestigio”.

La huella no crea un sentido estricto, ni un tipo de doble insiste Boehm, sino una “pista” que nos señala, una dirección posible a seguir en tanto *intuición*. Es un instinto de búsqueda y encuentro con esa primera impresión que se “sigue hasta el final”, ¿al final de qué?

Para Berger el final sería llegar a esa impresión del gesto extraído de la inmovilidad constante del rostro de su padre.

El instinto activa la mirada hasta los límites de sus capacidades: se alimenta del mundo, penetra en cada poro de la superficie que pareciera estar próxima a su alcance, sin nunca lograr en realidad aprehenderlo. Como agente del ojo, el instinto pone en funcionamiento la mano que circula por ahí donde el ojo había llegado a sus límites. (2017, p. 188)

Las reflexiones anteriores de Gottfried nos permiten afirmar que no puede aprehenderse en su totalidad lo que llamemos *realidad objetiva*. El dibujo situado ante lo que se mira a corta distancia, afronta las impresiones de los “recorridos” de los actos de ver un rostro, para encontrar la construcción de su efecto con los materiales y su factura en tanto huella. El instinto es una “capacidad anímica de lo corporal” (Boehm, 2017). La consolidación de una ejecución bajo las circunstancias que relata John Berger, es lograr un efecto, evocativo más que *únicamente descriptivo*, en tanto parecido en su cualidad de tonos, volúmenes del rostro, puesto que aprehende algo de la *realidad* de lo *no vivo*.

La identidad que se persiga desde la construcción del dibujo es siempre discrepante ante la realidad física que se mire, al menos en este caso al tratar de registrar una apariencia desde un material de aporte y su soporte, esto es, entre lo que *contiene* o pueda determinar el contenido de una forma y lo *representacional* en cuanto a un tipo de construcción gráfica. La factura, la hechura de los movimientos que determinan contornos a partir de bordes, la volumetría real y la impresión de volumen en su distinción de trazo o línea, se convierte en objeto de reflexión, ya que crea posibilidades y fluye entre el control de su *pretensión* objetiva-intuitiva, según sus intenciones.

En suma, las impresiones sensibles, arrojadas y que “empujan” a un material, integran los actos de ejecución técnica en sus movimientos cortos, amplos o continuos.

En el único dibujo de su padre que nos comparte en su libro, las líneas son precisas en tanto las marcas que establece en su pausada atención a la postura de la cabeza. En un sentido es discontinuo en lo ondulante del seguimiento que hace sobre el volumen y las partes del rostro. Pero las líneas sólo dejan la impresión de un gesto inmóvil, y esto pueden afirmarse gracias a la discontinuidad y ligereza de la marca en su dibujo. Lo que elabora se distingue en la decisión con la que selecciona cada detalle reducido en líneas cortas, seguidas de otras más largas como en su frente y el contorno de su rostro. “Entre más reducida sea la manera de dibujar, tanto más se puede condensar un potencial de sentido en un solo trazo”. (Berger, 2011, pp.183-184)

Podríamos seguir insistiendo en la apariencia, acerca de poder distinguir el dibujo de alguien muerto y no dormido. La distinción no solo es visual, en relación a la mirada en uno y otro, y según la distancia física en la que lo veamos, ya que la respiración o el olor, se convierten en factores incidentes.

La mirada en su agudeza, en la cercanía hacia algo, permite considerar referencias de un punto a otro en cortos momentos. En el dibujo ese punto y otro, la mirada y la mano con el material de dibujo, se convierten en una “aguja más fina”, según un “tejido de líneas”. La línea no solo se construye, también se borra, se va difuminado ante las marcas gruesas. Por ejemplo, en el traslado, en la impresión o en el ajuste sobre lo visto.

En el dibujo de su padre va creando una línea uniforme, la presión no tiene variantes fuertes, aunque algunas líneas se superponen en algunos puntos de su cabello, cejas y pestañas. Las ejecuciones de este



Figura 5.
Sergio Koleff. Dibujo uno de Carmen. Lápiz sólido de grafito.
CDMX, 2 de septiembre de 2019. Colección particular.

dibujo en la configuración del rostro, encajan con el de una persona mayor que efectivamente no parece respirar ya. Este efecto es dado por las líneas volátiles, casi insustanciales, ligeras. El tono muscular relajado del rostro es llevado a las líneas que distinguen una marca uniforme, una presión muscular relajada, tranquila.

Él parece haberlo resuelto con la misma calma en la que ve a su padre, asume de manera empática ese momento de paz experimentado, a pesar de la pena que pueda envolver ese momento en un lugar para acompañar a la muerte.

MOMENTOS EN EL HOSPITAL: CARMEN Y SERGIO

Los lugares para dibujar pueden determinar el qué y los cómo del dibujo, siempre y cuando formen parte de un tono afectivo ante lo que se dibujará, sobre todo al ver directamente los cambios de una persona enferma dentro de un hospital.

En el espacio de un hospital, la mirada hacia la persona que yace en una cama ante la incertidumbre de un diagnóstico, la decisión de dibujar en ese momento se ve afectada por las condiciones del ambiente, la tensión, el olor. Sin embargo, el ejercicio propuesto para conseguir el parecido, perseguir el gesto distintivo de la expresión de una anciana en esa circunstancia no posada de alguien que agoniza.

La decisión de dibujar en un hospital ante la duda de saber si se recuperará el paciente, motiva aquí al dibujante (Sergio) a los modos de asumir ese momento que puede ser el último ante un ser amado.

Un cuaderno de dibujo, un lápiz sólido de grafito (sin cubierta de madera), resulta lo más accesible para dibujar en ese lugar. Este tipo de lápiz permite un trazo agudo, grueso y sólido al recostarlo.

La dinámica operativa en un hospital sobre todo en la zona de “Urgencias”, puede no ser del todo ajena para los componentes del dibujo. A los pies de la cama, de pie mirando a Carmen (mi madre) con los aparatos que emiten un registro diagnóstico, los

datos numéricos sobre el estado de sus órganos vitales, mangueras, cables, aparatos, son incorporados en su síntesis a la propia vitalidad de la línea. Las tensiones que ejercen las marcas de trazos cortos y abiertos no pierden de vista el ritmo de los aparatos y la cama. Esa atención al rostro exige una base tonal y la definición de rasgos, distinguir el gesto predominante en ese momento (figura 5).

En la espera aún del diagnóstico que necesita Carmen, con un cuerpo de 86 años con los órganos vitales llevados al límite, ese instante se inunda de un abrazo y despedida antes de un dibujo, el cual parecía ser el último:

*Tu mejilla encontró la mía
Recargada suavemente
tus brazos y la temperatura de los años
respiran juntos
Del amor surgió el fuego
del fuego las llamas
de las llamas el abrazo
cuando el viento del tiempo
sopla fuerte anunciando los momentos eternos*

(Fragmento; CDMX, 3 de septiembre de 2019,

escrito extraído del cuaderno de dibujo de Sergio)

Al pasar dos días del ingreso de Carmen al hospital en el cuarto que le fue asignado, desde una silla más o menos cómoda para acompañarla, observo la vista de perfil de su rostro, la cercanía, la temperatura, mas es la impresión de su respiración, la que sugiere trazos circulares y semicirculares, mismos que exigen una colocación distinta de la mano y un ritmo empático con la respiración. La cercanía con el rostro permite abordar en capas de tonos la impresión de tez, la piel y las líneas que siguen los pliegues de las arrugas. Los bordes de su rostro se convierten en línea de contorno para definir el perfil, se unen con el tratamiento de figura-fondo a partir de un trazo grueso y sólido, al recostar el lápiz para contrastar las cualidades dadas al contorno (figura 6).

Al tercer día en el hospital, Carmen se levanta después de una recuperación inesperada, gracias a una intervención precisa y a tiempo. Su mirada con un ojo apagado desde hace algunos años atrás se abre y es confrontada directamente en una nueva visita para verla. Hago un trabajo detallado de tonos, pues su cabello está mejor acomodado, su tez ha cambiado y se percibe hidratada. Ese momento para dibujar se aborda con las cualidades de un lápiz de mayor



Figura 6.
Sergio Koleff. Dibujo dos de Carmen. Lápiz sólido de grafito. CDMX, 4 de septiembre de 2019. Colección particular.

La ejecución del dibujo. Sobre lo momentáneo y lo aparente en el retrato



Figura 7.
Sergio Koleff. Dibujo tres de Carmen. Lápiz de grafito y pastel blanco. CDMX, 5 de septiembre de 2019. Colección particular.

punta que el lápiz sólido, este permite abarcar una marca amplia y porosa. El lápiz de pastel blanco se aplica levemente encima de los tonos difuminando los tramados, mismos que modelan los relieves del rostro en sus partes construidas con mayor tiempo que los dibujos anteriores (figura 7).

La última serie de dibujos son rápidos, a mayor distancia de Carmen que los anteriores. Los trazos son rápidos y las líneas siguen la ropa de la cama y la frazada. El gesto del rostro es con trazos más bien gruesos, puntuales en una marca que establezca el largo, el ancho, un tono que sugiera el momento breve de mirarla. La vitalidad del dibujo es entonces mayor en estos últimos registros, es dinámica por los propios movimientos lentos y quietud en Carmen casi sin posar para el momento de estos últimos dibujos.

La recuperación paulatina, la mejoría, son notorias cuando ella se recarga en una silla después de una

alegre charla conmigo. La despedida motiva el último dibujo, desde una perspectiva al estar de pie frente a ella, lo realizo con gran rapidez, decidiéndome por los trazos cortos y precisos, contrario a los lentos movimientos de su cabeza donde un “gesto de juventud”, liberado de dolor y dichoso, parece asomarse: ¿Acaso es la misma idea de belleza que Durero perseguía en sus retratos? (ver figura 8).

En otro momento y tiempo histórico que confiere un valor y significación sobre la belleza física de una anciana, tal vez la respuesta anterior no pueda contestarse afirmativamente al comparar un sentido de *belleza humanista*, en una época donde esa afirmación nos parecería demasiado exigente o pretenciosa sobre la universalidad de algo *bello*. Sin embargo, esa pregunta hace notar la tensión filosófica y teórica para las reconsideraciones de una ética y una estética en particular.

CONCLUSIÓN: SOBRE LO MOMENTÁNEO Y LO APARENTE EN EL DIBUJO AL NATURAL

El interés sobre las ejecuciones del dibujo en este trabajo, abordaron el manejo de materiales y técnicas de dibujo, para explicar los *cómo* y los *por qué* de sus construcciones, considerando época, tiempo y lugar.

Los casos seleccionados nos permiten comparar ciertos aspectos técnicos en el uso de materiales comunes a la disciplina del dibujo, efectuados ante circunstancias que guardan semejanza ante la realidad visual y física en la cercanía afectiva de quien se dibuja. La reflexión se abrió sobre el afecto constante, sobre alguien muy cercano y querido, en un momento difícil para el tono afectivo del dibujante.

Con respecto a lo anterior, si consideramos una *filosofía de la experiencia*, desde algunas ideas de Eugenio Trías en *Tratado de la pasión*, él mismo señala: “No hay otro punto de partida que lo empírico” (2013, p.19). En una de las conclusiones del filósofo en dicho tratado, el amor-pasión donde delimita sus campos de fuerza, el “enamoramamiento” anclado a lo transitorio, puede hacerse continuo, oponerse a las negaciones sociales, ya que sujeta la tensión de los seres humanos, sobre todo en los momentos donde



Figura 8.
Sergio Koleff. Últimos dibujos de la serie. Lápiz sólido de grafito. CDMX, 8 de septiembre de 2019. Colección particular.

se manifiesta nuestro afecto; es *lo que nos convierte en lo que somos*.

La formación en el dibujo, la práctica continua, meditativa de las acciones acotadas a la observación de otros ante el retrato, nos llevan a localizar efectos y ejecuciones comprendidas con el conocimiento de los materiales y los procedimientos técnicos. Sin embargo, estos son puestos a prueba más allá de un tipo de conocimiento técnico “ya dominado” en términos estilísticos en la ejecución, ante las circunstancias de los momentos, apariencias, tiempo y lugar para dibujar.

Esto me ha llevado a reflexionar y analizar los aspectos empíricos sobre una postura ante el *dibujo de la experiencia*, en la distinción y valoración de sus hallazgos en las ejecuciones del dibujo al natural ante los momentos y lugares que involucran un valor afectivo.

En las principales reflexiones de este trabajo, encontramos lo siguiente:

El tiempo y lugar del dibujo. La conciencia del lugar y la atmósfera en torno a alguien que se mira y se dibuja, la elección de los materiales se vería influenciada según la impresión del estado emocional y físico de la persona a retratar, mismo que marcaría el tiempo del dibujo una vez que la apariencia detectada se logra en el “gesto técnico” que lo muestra, modificando así el parecido “objetivo” según los alcances técnicos de los materiales pre-determinados.

El gesto técnico. Sin referirnos a la “expresión gráfica” estrictamente, en tanto la forma manifiesta de la gestualidad de la mano y el material, viveza y propiedad con la que se pueda expresarse gráficamente la línea o el trazo en un tipo de configuración. El “gesto técnico” al ser un signo estético, una inventiva y un hallazgo distinguido de otros, evidencia un fin en sí mismo del dibujo. El gesto en el dibujo se relaciona con el modo de orientar la ejecución para supeditar un valor estético o la calidad de la factura técnica, a favor de lograr la impresión inmediata y empática con el modelo humano o la persona que se mira, según los modos de indagar la tensión entre el tono afectivo de lo que se ve, se interioriza, para ejercer dicha impresión en el momento que se establece desde el material, incluyendo el soporte

en donde se registra, es decir, decidir las operaciones del dibujo según la impresión que nos deja la persona que se mira y se dibuja.

Dibujar a alguien como si fuera la última vez que lo veremos. El momento en un retrato al natural es único, las apariencias de la persona en ese momento lo son también en la medida de observar no solo las apariencias físicas del parecido y un estilo “realista” o “naturalista” para resolverla, sino en la empatía y tono afectivo sobre cómo la vemos, la sentimos y la percibimos. En estas consideraciones, los materiales y las ejecuciones del dibujo necesitarían buscar sus propias calidades y cualidades según el tiempo de observación y los distintos lugares donde se realiza. Mirar a alguien como si no lo volviéramos a ver, al menos de esa manera, enmarca un tipo de conciencia de tiempo, afecto, mirada, empatía para proponer materiales análogos a ese momento y lugar.

Notas:

¹ Véase en Juan Luis González García, “Alberto Durero: Diario del Viaje a los Países Bajos”, en J.G. González (ed.) *El viaje del Artista en la Edad Moderna. Materiales para su estudio*, (Madrid: Universidad Complutense, Proyecto de Innovación Educativa No.87, 2004), p. 22-44.

² Véase “Dibujando para ese momento”, en *Sobre el dibujo*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), pp. 51-59.

³ Estas reflexiones son gracias al ensayo de Gottfried Boehm, véase “Huella e instinto. Sobre la arqueología del dibujo”, en *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*, (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2017), pp. 178-201.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Berger, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.

Boehm, G. (2017). *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.

Gómez Molina J. J., Cabezas L., Copón M. (2005). *Los nombres del dibujo*, Madrid: Cátedra.

González García, J. L. ed. (2004). *El viaje del Artista en la Edad Moderna. Materiales para su estudio*, Madrid: Universidad Complutense, Proyecto de Innovación Educativa N° 87.

Smith, R. (1999). *El manual del artista*, Madrid: H. Blume Ediciones.

Trías, E. (2013). *Tratado de la pasión*. Madrid: DeBolsillo.

Ullmann E. *Alberto Durero*. (1982). República Democrática de Alemania / Cuba: Gente Nueva.

