

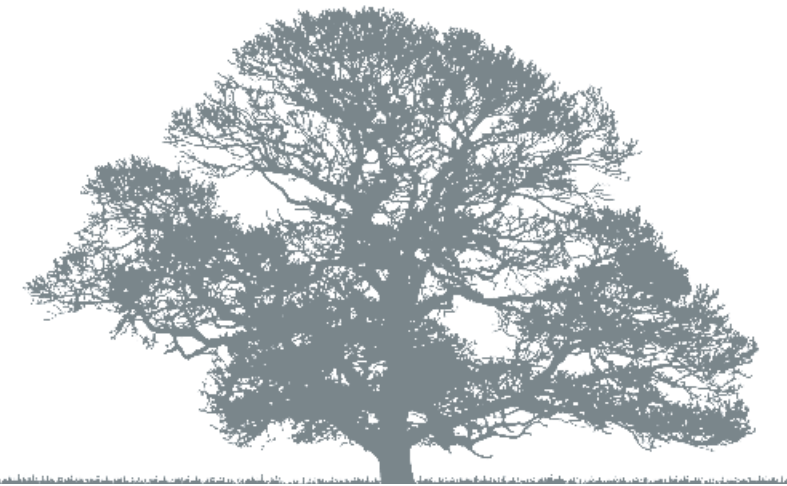


*dibujo y conocimiento*

sentidos del dibujo en la universidad

Un árbol es el bosque.  
Tenderse bajo su follaje  
es escuchar todo el sonido,  
conocer todos los vientos  
del invierno y del verano,  
recibir toda la sombra del mundo.  
Roberto Juarroz, *Poesía Vertical X* (71)

Este libro está dedicado a todos los que han sido estudiantes y profesores del Área de Dibujo del Programa de Bellas Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Sobre sus conocimientos se han ido construyendo las imágenes y reflexiones que aparecen aquí. Agradezco especialmente a Nathalie Dussan, Francisco López, Manuel Romero y Manuel Santana, quienes, debido a su relación especial con el dibujo, han enriquecido nuestro modo de apreciarlo.



*dibujo y conocimiento*  
sentidos del dibujo en la universidad

Bogotá, 2009



UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ  
JORGE TADEO LOZANO

UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO

#### *Rectoría*

José Fernando Isaza Delgado

#### *Vicerrectoría Académica*

Diógenes Campos Romero

#### *Dirección de Investigaciones*

Manuel García Valderrama

#### *Facultad de Ciencias Humanas, Arte y Diseño*

Alberto Saldarriaga Roa

#### *Programa de Bellas Artes*

Víctor Laignelet Sourdis (Decano)

Manuel Santana Cediel (Coordinador Administrativo)

#### *Dirección de Publicaciones*

Jaime Melo Castiblanco

© Universidad Jorge Tadeo Lozano, Julio de 2009

Carrera 4 No. 22 - 61 / PBX 242 7030

Bogotá, Colombia

www.utadeo.edu.co

IMPRESO EN COLOMBIA - PRINTED IN COLOMBIA

ISBN:

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva del delito contra la propiedad intelectual.

## *dibujo y conocimiento*

Sentidos del dibujo en un la universidad

#### *Investigador principal y editor*

Óscar Moreno Escárraga

#### *Coinvestigador*

Francisco López Arango

#### *Asistentes de Investigación*

Carolina Guevara

Laura Nieto

María Roldán

#### *Colaborador*

Nelson Gómez

#### *Corrección de estilo*

Saide Sarmiento

#### *Diseño gráfico y corrección de color*

Criteria Estudio de Diseño

criteria@linabotero.com

#### *Siluetas en imágenes*

María Fernanda Plata

#### *Fotografías en páginas 14, 42 y 136*

Lina María Botero

#### *Fotografías de procesos creativos*

Carolina Guevara

Laura Nieto

María Roldán

Óscar Moreno Escárraga

#### *Impresión*

XXXXXX

## *Contenido*

7 *Introducción* por Óscar Moreno

8 *Dibujo, Dibujos, Dibujantes* por Óscar Moreno

### *Maneras de dibujar*

20 Gloria Caicedo

22 Darío Villegas

24 Francisco López

26 Omar Giedelmann

28 Camilo Ospina

32 Fernando Maldonado

34 Eduard Moreno

36 Ricardo Arce

38 José Muñoz

40 María Fernanda Ariza

42 Pablo Insuasty

44 Camila Barreto

### *Prácticas de clase*

#### **Dibujos I y II**

48 *Configurar* por Francisco López

52 En la clase de Héctor D’allemand

54 En la clase de Francisco López

56 En la clase de Gloria Caicedo

58 En la clase de Olga Restrepo

60 En la clase de Nelson Gómez

62 En la clase de Richard Rivera

64 En la clase de Darío Villegas

66 En la clase de Gustavo Villa

68 En la clase de Natalia Kempowsky

70 En la clase de Paulo Licona

72 En la clase de Violeta Coronado

74 En la clase de Óscar Moreno

#### **Dibujos específicos**

76 *Dibujar para pensar* por Camilo Ospina

82 *La imagen intrusa* por Gustavo Villa

84 En la clase de Félix Zambrano

88 En la clase de Rosario Gutiérrez

92 En la clase de Ricardo Arce

96 En la clase de Óscar Moreno

100 En la clase de María Isabel Rueda

104 En la clase de Santiago Monge

### *Propuestas de estudiantes*

108 *El tiempo depende del tiempo* por Carlos Felipe Guzmán

110 Laura Nieto

112 José María Rubio

114 Matilde Guerrero

116 Daniel Aguilera

118 Valentina Cabrera

122 Diego Sabogal

124 Carlos Guzmán

126 Ana Cecilia González

128 Brian Camilo Prado

130 Angélica Salazar

132 Luis Javier Castro

134 Camilo Gutiérrez

136 María José Correa

### *Dibujos encontrados*

140 *Invitación a dibujar* por Manuel Romero

142 Registro fotográfico de dibujos que se hallaron en espacios, objetos y cuerpos de la Universidad Jorge Tadeo Lozano durante el tiempo de investigación.



## *Introducción*

Por Oscar Moreno

*Cada hombre no es nada más que la mitad de sí mismo.*

*La otra mitad es su expresión.*

R. W. Emerson

*La naturaleza de la acción corresponde a la naturaleza de la comprensión. Si la comprensión es crítica o preponderantemente crítica la acción también lo será.*

Paulo Freire

Los dibujos no son solamente representaciones visuales: históricamente han estado más tiempo vinculados al gesto, a la abstracción y al símbolo, que a las representaciones miméticas.

No existe una única noción de dibujo: éste se define desde el entorno en el que se inscriben sus prácticas, por lo que existen categorías diferentes de dibujos según su especificidad.

Dentro de cada campo del conocimiento, el dibujo no presenta una única estrategia de construcción: se presentan diversas maneras de proceder por parte de los dibujantes, lo que expande aún más el espectro de sus definiciones.

El conocimiento del dibujo no se origina en la academia, ni en el profesor, ni en un método particular de enseñanza: nace del deseo de dibujar. Las academias, los profesores y los métodos son medios que movilizan ese deseo.

Los tableros de los talleres de dibujo no se llenan de izquierda a derecha o de arriba abajo: no se llena la cabeza en blanco del estudiante, ni se le prohíbe el error.

El proceso de acercamiento al dibujo, por parte del estudiante, no sólo demanda su capacidad analítica: exige, además, su capacidad sensorial, imaginativa e intuitiva.

## Dibujo - Dibujos - Dibujantes

Por Oscar Moreno

*El hombre ha sido traicionado y partido. Su capacidad de imaginar, su poder de visión, su fuerza de contemplación, quedaron en el margen de lo ornamental y lo inútil. La poesía y la filosofía se separaron en algún pasaje catastrófico de la historia no narrable del pensamiento. El destino del poeta moderno es volver a unir el pensar, el sentir, el imaginar, el crear.*

Roberto Juarroz<sup>1</sup>

Este escrito, a manera de presentación inicial, está conformado por una serie de anotaciones y referencias que intentan acompañar y contextualizar los vínculos construidos entre dibujantes, profesores, estudiantes y observadores-lectores del presente libro. Lo he estructurado de la siguiente forma: los puntos I y II, *La Memoria* y *La Enseñanza*, se enfocan en aspectos históricos y sociales en los que han aparecido diversas concepciones del dibujo y de su transmisión. Los puntos III y IV, *La Universidad* y *La Pedagogía*, se derivan de reflexiones en torno a actividades y propuestas que se han materializado dentro de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Los puntos V y VI, *El Proceso* y *El Conocimiento*, señalan algunos valores, entre otros posibles, que permitirían apreciar al dibujo como forma de conocimiento. El punto VII, *El Libro*, resume algunas consideraciones que se tuvieron en cuenta en el momento de imprimirle una forma final a éste mismo.

<sup>1</sup> Roberto Juarroz (1925-1995), poeta argentino, graduado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. El texto es un fragmento de *La poesía: el mayor realismo posible*, conferencia referenciada en [www.robertojuarroz.com](http://www.robertojuarroz.com). Los poemas de *Poesía Vertical* se pueden encontrar en el mismo enlace ó en JUARROZ, Roberto. *Poesía Vertical* Antología Mayor. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lolh , 1978.

## La memoria

I.I. La memoria próxima que se ha construido en torno al dibujo lo remite ligeramente a cuestiones de gusto y a cierto tipo de métodos de enseñanza que dominan nuestra memoria visual. No hay que olvidar que, retornando a sus primeros vestigios, el dibujo ha acompañado al ser humano como huella propia o marca sobre el territorio.

Los primeros dibujantes fueron cazadores, observadores atentos de su entorno, intuitivos e imaginativos. Los dibujos prehistóricos que se han encontrado han permitido apreciar no sólo a un recreador de formas sino a alguien capaz de abstraer y simbolizar valores colectivos. Groenen propone cinco categorías de grafemas (unidades gráficas), que componen los dibujos hechos en el paleolítico: ilas figuras zoomorfas, las figuras antropomorfas, los trazados complejos, los trazados simples (trazados de acción) –ambas categorías se encuentran reagrupadas por los investigadores bajo el término de *signos-* y las representaciones de manos<sup>2</sup>, siendo las primeras, las que mayor atención y difusión han conseguido a través del tiempo.

Aparte del realismo de las manos impresas y retocadas en positivo y negativo sobre la roca, y de la precisión de los dibujos zoomorfos en los que se ven aspectos como la actitud o el comportamiento de los animales reflejada en iestados de alerta, de nerviosismo, de juego (...) de expresión de la estacionalidad<sup>3</sup>; aparecen, además, animales imaginarios, animales compuestos, dioses que combinan rasgos humanos con rasgos zoomorfos, cabezas humanas trazadas entre el esquematismo y la exageración formal.

Los signos, de los que no se ha hablado mucho, resultan ser los más numerosos y variados de los dibujos prehistóricos y, debido a los altos grados de abstracción que poseen, los de más difícil interpretación. Según Groenen, para los investigadores, constituyen trazados indeterminados, expresión de acciones, señales indicadoras de recorridos, signos que marcan el sentido de algunos espacios y signos derivados de la observación de las huellas de animales, entre otras posibles connotaciones.

<sup>2</sup> GROENEN, Marc. *Sombra y luz en el arte paleolítico*. 4: grafemas y temas, p. 27. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 2000.

<sup>3</sup>  dem, p. 28.

En contextos culturales posteriores no se podría decir que el dibujo ha evolucionado, que su proceso histórico esté ligado a una evolución de sus formas.

El dibujo se relaciona, precisamente, con universos culturales particulares en los que esta inmerso y al respecto de los cuales anuncia sus propias formalizaciones.

Se expande al lugar manifestando facultades internas; para representar, abstraer, simbolizar o significar diferentes nociones de realidad.

I.II. En Colombia, tras la conquista española y durante la Colonia el dibujo tiene una presencia importante a través de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos en el siglo XVII. Hacia finales del período Colonial y comienzos del período Republicano, bajo la mano de dibujantes como José María Espinosa, José Manuel Groot, Ramón Torres Méndez, José Gabriel Tatis y Peregrino Rivera Arce, el dibujo recoge testimonios históricos consistentes en escenas políticas, bélicas, costumbristas y caricaturescas, que retratan el país de entonces.

Sin embargo, en los siglos XVIII y XIX, la atención ha estado centrada en el dibujo en relación con intereses científicos. Se han nombrado, frecuentemente, tres acontecimientos en los que el dibujo adquirió un protagonismo relevante e incentivo su práctica posterior. Estos son: la Expedición Botánica, el viaje de Humboldt y la Comisión Corográfica.

La Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783), fundada por José Celestino Mutis, empleó dibujantes locales al crear la única escuela de dibujo gratuita de todas las expediciones botánicas que se realizaron por la época en el territorio americano y clasificó cerca de 5.400 dibujos representativos de la flora colombiana<sup>4</sup>, destinados al Real Jardín Botánico de Madrid. El viaje de Humboldt y Bonpland por el territorio americano tocó tierra colombiana hacia finales del siglo XVIII y comienzos del XIX y iregistró el país hasta en sus mínimos detalles: desde el trenzado de las palmas para los techos de las habitaciones hasta los meandros de

<sup>[1]</sup> “Es interesante constatar que un grupo de dibujantes de la década de 1970, lleva a cabo en sus obras una inversión de valores cuando convierte el dibujo en obra final y remplace la tarea germinal del boceto preparatorio con una técnica diferente: la de la fotografía”. REY, Juan Ricardo. El dibujo en Colombia 1970 – 1986. p. 14. La Carreta Editores: Medellín, 2007.

<sup>[2]</sup> “Fueron los miembros poderosos de cada sociedad los que determinaron los fines a los que debían servir las artes y crearon las instituciones adecuadas para llevar a cabo estas tareas. Fueron estas instituciones las que determinaron qué recursos podían destinarse a la producción de obras de arte y a las representaciones artísticas, a quién se podía reclutar para el adiestramiento, quién podría servir como profesor y qué se podía enseñar. En resumen, las artes eran controladas por tres vías: el mecenazgo, la educación y la censura”. EFLAND, Arthur. Una historia de la educación del arte: tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales. p. 17. Barcelona: Paidós, 2002. Ideas retomadas a su vez de KAVOLIS, V. Arts, social and economic aspects.

los ríos y perfiles de las montañas; al hacerlo creó conciencia de la observación milimétrica de la naturaleza”<sup>5</sup>. La Comisión Corográfica (1850) estuvo bajo la dirección de Agustín Codazzi e hizo parte de las preocupaciones gubernamentales liberales de reconocimiento y apropiación del territorio nacional, por lo que trazó mapas geográficos y realizó ilustraciones de sus paisajes y pobladores.

Durante la primera mitad del siglo XX, el

dibujo en el campo artístico colombiano

era concebido como boceto o estudio exploratorio para obras de más trascendencia ejecutadas en la pintura y la escultura. Uno de los cambios más importantes tiene que ver con el paso de esta apreciación del dibujo a su construcción como pieza definitiva e independiente. En este sentido, la década de 1970 se ha señalado como clave en el surgimiento de expresiones artísticas relativas al dibujo como obra final<sup>6</sup>. Han sido destacados al respecto, entre otros, los dibujos de Fernando Botero, Darío Morales, Mariana Varela, Ever Astudillo, Luis Caballero, Álvaro Barrios, Lorenzo Jaramillo, Juan y Santiago Cárdenas, Manuel Hernández, Miguel Ángel Rojas, Óscar Muñoz y José Antonio Suárez.

## La enseñanza

La manera en que se entiende, práctica y enseña el dibujo responde a la suma de las valoraciones que se le han dado a las artes en tiempos pasados, en relación con intereses de orden social, político, económico, religioso y tecnológico. Hemos heredado una carga de creencias culturales, enraizadas a dinámicas de control social, que han terminado delimitando el campo de posibilidades del dibujo como práctica que aporta conocimiento. Si se revisan las personas, las instituciones y los contextos sociales e históricos presentes en la enseñanza del dibujo y de las artes en general, no se podría manifestar otra cosa<sup>7</sup>.

El Renacimiento italiano representa un momento significativo para entender el estado actual de la enseñanza del dibujo. La concepción del artista como genio<sup>8</sup> derivó en la posterior separación de las artes en dos direcciones: intelectuales y artesanales, posicionando a los miembros de la primera como parte integrante de una élite cultural. Es entonces como, a finales del siglo XV, las nacientes academias humanistas desplazan a las monásticas y se dedican a la lectura y difusión de textos clásicos y, durante el siglo XVI y comienzos del XVII, a la imitación técnica de las maneras de proceder de los grandes artistas del renacimiento.

A mediados del siglo XVII, el panorama cambió radicalmente; las ideas renacentistas decayeron y en Francia, bajo el absolutismo político de la corona, se fundó La Academia Francesa de Pintura y Escultura que controló toda fuente teórica y toda imagen producida en favor de la exaltación de la realeza.

<sup>[3]</sup> Tal concepción encuentra profundas raíces en la traducción al latín que hiciera el filósofo humanista Marsilio Ficino de varios de los diálogos de Platón en el s. XV, luego: “Para el siglo dieciséis el dibujo se había equiparado con la invención, la génesis de una idea o la formación de las cosas. Giorgio Vasari, artista y biógrafo, describe el dibujo como originario del intelecto del artista, siendo su primera realización el bosquejo. En 1607 Federico Zuccari, remata tres siglos de especulación elevando al dibujo a una actividad metafísica originada en la mente de Dios”. ROSE, Bernice. Drawing Now. New York: the Museum of Modern Art, 1976. Traducción de Juan Ricardo Rey.

Es en esta academia en particular donde se consolidan, en primer lugar: las divisiones entre artistas académicos o intelectuales y artistas artesanales; y entre una noción de dibujo aplicado, propia del diseño, y otra de dibujo especulativo, propia de las artes. En segundo lugar: la fijación de una serie de reglas que determinarían la enseñanza del arte hasta finales del siglo XIX, algunas de las cuales aún prevalecen<sup>9</sup>.

El siglo XVIII, debido a los avances tecnológicos conseguidos por la investigación científica, a la implantación de sistemas de gobierno parlamentarios y al consecuente aumento de libertades constitucionales, es visto como un período de progreso que trajo consigo la Revolución Industrial. La sociedad se orientó más a aspectos económicos que políticos, el trabajo empezó a especializarse y el arte potencializó su apreciación como artículo que se puede comprar y vender. En este contexto, las academias de arte suplían la demanda de trabajadores con experiencia en el dibujo y en el diseño que debían satisfacer las leyes del mercado y colmar las necesidades de una población con grandes índices de crecimiento.

Ya para el siglo XIX, se abrieron varias escuelas de diseño, escuelas de comercio y otras instituciones que se dedicaron a formar al futuro diseñador, debido en gran medida a que las academias de arte buscaron maneras de expresión más libres, promovidas por la entrada en escena del Romanticismo. En este panorama general, en las décadas finales del siglo XIX, las artes visuales (incluidos dibujo y diseño) entran definitivamente a las universidades, diversificando sus planes de estudio de acuerdo a las necesidades de especialización profesional del mundo moderno.

En medio de los acontecimientos sociales suscitados en pleno siglo XX por la reorganización de intereses económicos, militares y políticos, se han distinguido tres corrientes fundamentales en el campo de la educación, que han marcado la enseñanza de las artes en general, incluido el dibujo como factor de discusión frecuente entre lo considerado como artístico y lo propio del diseño: la *corriente expresionista*, la *corriente re-construccionista* y el *racionalismo científico*<sup>10</sup>.

La corriente expresionista hereda preceptos del movimiento idealista romántico del siglo pasado y se enfoca en la búsqueda de la expresión y de la creatividad personal, lo que se ve reflejado en la actitud renovadora y transgresora por parte de las vanguardias artísticas ante la tradición, en concordancia con la incorporación de procesos imaginativos, intuitivos e inconscientes como formas de conocimiento, además de la razón. La corriente re-construccionista ve en la educación un potencial para la transformación de la sociedad, de la existencia de los individuos, más allá de una mera forma de expresión personal, por lo que se orienta a la problematización de la realidad. El racionalismo científico se deriva de ideologías científicas, como el darwinismo, e influye en aspectos como los modos de observar, clasificar y evaluar resultados en el aprendizaje del estudiante y en la producción de conocimiento en general<sup>11</sup>.

## La universidad

III.I. Actualmente, en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, el Programa de Bellas Artes ofrece las asignaturas de Dibujo I y II, como introducción a la práctica del dibujo, a estudiantes de los programas de Arquitectura de Interiores, Artes, Diseño Gráfico y Diseño Industrial, constitutivos de la Facultad de Ciencias Humanas, Arte y Diseño.

Los Dibujos I y II están orientados al Dibujo de Observación por lo que proponen contenidos centrados en cualidades perceptuales y analíticas de atención visual, trazo y configuración de modelos escogidos. Debido a la particularidad de establecerse como primeros dibujos para las disciplinas mencionadas, se han abierto espacios de diálogo interdisciplinar tendientes a visibilizar tanto los procesos como los resultados de los estudiantes en los salones de clase. Los *Talleres Tutoriales Temáticos*<sup>12</sup> y las *Muestras Pedagógicas de Procesos*<sup>13</sup> han sido escenario de encuentro entre estudiantes y profesores en los que continuamente se han ido enriqueciendo los contenidos y metodologías propuestas desde el Programa de Bellas Artes.

Los Dibujos I y II se han ido consolidando, entonces, como talleres de ejercicios prácticos orientados por el profesor, en los que se hacen diversas exploraciones perceptuales, técnicas y de formato, se aprecia el uso del caballete y de modelos referenciales como imágenes impresas, objetos, espacios y cuerpo humano. En ese sentido, se atiende a las cualidades del trazo sobre una superficie desde el punto, la línea y el plano, con los que se desarrollan procesos de formalización y análisis visual; se propicia la percepción de contornos y espacios negativos, se hace uso de sistemas de representación como geometrificaciones, perspectivas e indicadores de profundidad, se realizan valoraciones tonales, de luz y sombra y de texturas, y se plantean relaciones de figura-fondo.

Vemos como un acierto para el estudiante que se aproxima al universo del dibujo, el empezar con experiencias perceptuales que lo sensibilicen ante la inmensidad de formas y texturas con las que se relaciona continuamente. El dibujo no empieza con medidas establecidas sobre el papel, empieza con un acrecentamiento de los sentidos, a través del cual se hace más cercano el lugar.

III.II. Posteriormente, en los planes de estudio de los Programas Académicos que se han venido mencionando, el dibujo aparece en ciertos momentos haciéndose notoria, en algunos de éstos, una tendencia a su poca presencia o a su casi desaparición como forma de expresión personal y de procesamiento de una idea, debido principalmente al uso de programas digitales de diseño visual que, sin una adecuada guía, terminan decorando la presentación final de las propuestas y dejando de lado el desarrollo de las facultades cognitivas de los estudiantes.

<sup>9</sup> “Después de algunas intrigas, la Academia obtuvo en 1564 el permiso de Luis XIV para monopolizar la enseñanza artística y separar por decreto a los artistas académicos de los artistas artesanos, así como para separar el dibujo del diseño (...) Separar la manualidad de la intelectualidad esta en la base del desarrollo artístico posterior, y llegó a identificar, hacia 1970, al artista liberal como pensador. La influencia de esta genealogía se patentiza en la enseñanza artística actual, en la que los profesores de arte y diseño tienden aún a separar aspectos artesanales de aspectos intelectuales; aspectos técnicos de aspectos conceptuales en los ejercicios de sus pupilos”. UHÍA, Fernando. Del dibujo académico al diseño globalizado, en Dibujar – Diseñar. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2007.

<sup>10</sup> Ver EFLAND, Arthur. Una historia de la educación del arte: tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales. p.p. 233-238, 288-310. Barcelona: Paidós, 2002.

<sup>11</sup> Una de las conclusiones a las que llega Efland es que en la educación se podría buscar un equilibrio entre los valores de las Artes, la Ciencia y las Humanidades como creadoras de conocimiento: “Las artes poseen la virtud de la implicación afectiva y el aprendizaje participativo, significan el triunfo de la vida de los sentimientos y la imaginación. La virtud de la ciencia, en cambio, consiste en el distanciamiento objetivo y la precisión, supone el triunfo del pensamiento racional, mientras que las humanidades poseen la virtud del interés por la acción moral. Cada uno de estos campos de estudios requiere sus propias formas de conoci-

miento y es esencial para completar la imagen de la realidad”. EFLAND, Arthur. Una historia de la educación del arte: tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales. p. 385. Barcelona: Paidós, 2002.

<sup>12</sup> Las tutorías de dibujo se acercan a la noción de taller como lugar que busca posibilidades y no como lugar que corrige errores, por lo que aprovecha las dificultades y acompaña la manera de hacer del salón de clases de una forma lúdica. En este sentido, se diseñan talleres colectivos, que involucran la participación de varios profesores y varios grupos de estudiantes en un mismo momento, en los que se proponen aproximaciones experimentales en torno a tres grandes temas: Proporción, Profundidad y Luz y Sombra.

Lo anterior resulta paradójico ya que, tanto estudiantes como profesores<sup>14</sup> piensan que el dibujo permite: experimentar, describir, estructurar, proyectar, visualizar, imaginar, analizar, verificar, concretar, expresar y comunicar sensaciones e ideas, y que por lo tanto: despierta los sentidos, transforma la mirada, hace visibles las relaciones entre las cosas, permite comprender la realidad y posibilita el goce formal de la misma.

Se hace necesario, por lo tanto, generar espacios de discusión académica en torno al dibujo como eje de conocimiento disciplinar e interdisciplinar, que vea más allá de aquellas consideraciones puramente estéticas, un lugar fundamental para la incentivación, la formación y la aplicación de valores creativos por parte de los estudiantes.

III.III. En la universidad se dibuja, en principio, a partir de un proceso de atención sensible al entorno y de la incorporación y la memorización de métodos o sistemas de representación. Existe luego, en algunas disciplinas, la intención de comprender, atravesar y/o deconstruir estos sistemas en búsqueda de una expresión más autonomía, acorde a los intereses de su propio campo de estudio. De esta manera, los estudiantes se encuentran en diferentes instancias entre el método memorizado y la necesidad de expresión personal y de conceptualización de la realidad. Por otro lado, es visible la insuficiencia y la falta de profundidad con respecto a un proceso coherente de enseñanza disciplinar del dibujo en algunos programas curriculares para los que el dibujo tradicionalmente ha sido una fuente primordial de incentivación de aspectos creativos y críticos.

## La pedagogía

*Dictamos ideas. No cambiamos ideas. Dictamos clases. No debatimos o discutimos temas. Trabajamos sobre el educando. No trabajamos con él. Le imponemos un orden que él no comparte, al cual sólo se acomoda. No le ofrecemos medios para pensar auténticamente, porque al recibir las fórmulas dadas simplemente las guarda. No las incorpora, porque la incorporación es el resultado de la búsqueda de algo que exige, de quien lo intenta, un esfuerzo de recreación y de estudio. Exige reinención*<sup>15</sup>.

Hay motivos para aprender a dibujar cuando se parte del deseo de hacerlo. Si se aborda el dibujo de una manera personal, muy probablemente se aumentará la confianza en las propias capacidades. Si se relaciona el dibujo con intereses particulares, seguramente se le encontrará un sentido.

Cuando se ha enseñado a dibujar se sabe que el afecto es primordial y que por eso hay tiempo para ver y escuchar con detenimiento. Se comprenden los errores como posibilidades cuando se disponen los conocimientos propios en función de las búsquedas de los estudiantes. Se llega a comprender lo anterior, porque se tienen búsquedas propias.

El grupo de clase revitaliza la comprensión del dibujo por parte del estudiante cuando se crea conciencia acerca del proceso personal en referencia al del grupo como colectivo.

La disposición espacial del salón de clases se enriquece cuando permite visibilidad hacia los estudiantes y hacia sus propios procesos y cuando se hace permeable a contextos exteriores.

Poniendo en diálogo la explicitación de los cuatro puntos anteriores con algunas ideas expresadas por Camnitzer, puedo permitirme hacer alusión a que en muchas instituciones universitarias en las que se enseña arte se presenta, en primera instancia: una *acumulación caótica de creencias individuales* y de *personalidades poseedoras de los mayores poderes de persuasión* por las que los estudiantes terminan desconociendo o descuidando su *propia verdad*. En segunda instancia: esta relación profesor ñ estudiante no está dictada únicamente por los *aspectos de la habilidad o de la estética*, sino que primordialmente por los de *la ética y de las relaciones sociales*. En tercera instancia: *entender al individuo* se hace posible a partir de *entender a la comunidad*, por lo que *para comunicarnos tenemos que saber quiénes somos y a quiénes les estamos hablando*. En cuarta instancia: el salón de clases es un micro ñ espacio que ordena una *serie de actitudes ubicadas en un contexto de coherencia determinado* por lo que debe permitirle comprender al estudiante que sus búsquedas propias lo particularizan y lo destacan dentro del grupo y en relación con el contexto al que pertenece<sup>16</sup>.

Se hace necesario, simultáneamente, problematizar qué es o en qué consiste una actitud crítica por parte del estudiante. Freire<sup>17</sup> habla de una *conciencia crítica* cuando existe una integración con la realidad, es decir, con un contexto particular en el que se inscriben los problemas; a diferencia de una *conciencia ingenua* que se desliza superficialmente sobre tal realidad, al hacerse cargo de generalidades. Una conciencia crítica, por lo tanto, busca relaciones y causalidades, y del nivel de profundidad que alcance dependen tanto la comprensión como la acción que se realice. La conciencia crítica entiende, además, que las verdades son circunstanciales, porque dependen de las correlaciones y de las causalidades; a diferencia de la conciencia ingenua que busca verdades absolutas y las dispone a su agrado.

Se hace posible pensar, entonces, en un taller de dibujo como lugar de intercambios, en el que la comunicación se da en doble sentido y en el que el conocimiento se construye en el encuentro de los procesos críticos de profesor y estudiantes.

## El proceso

Al lado de las definiciones teóricas que hacen referencia al dibujo desde sus propias formas de entendimiento, existe toda una gama de maneras de hacer y proceder que lo sitúan en un lugar de riqueza y complejidad dado desde la experiencia de sus realizaciones. El dibujo se puede recluir en el ámbito íntimo de una búsqueda personal, de la captación fugaz de una sensación o de la fijación de apenas una intuición, como también se puede entender como un método de formalización de la realidad que busca dar cuenta de la capacidad analítica del dibujante.

<sup>[1]</sup> Muestra semestral con carácter público, pedagógico y no expositivo, que propicia la discusión interdisciplinar de los contenidos de las asignaturas de Dibujo I y II. En el transcurso de tres semanas tanto estudiantes como profesores y decanos de los programas de Arquitectura, Artes y Diseño observan y confrontan los procesos que se realizan al interior de los salones.

<sup>[2]</sup> No solo relacionados con el dibujo en sus aulas de clase sino, además, pertenecientes a los Programas de Arquitectura de Interiores, Artes, Diseño Gráfico, Diseño Industrial y Publicidad.

<sup>[3]</sup> FREIRE, Paulo. La educación como práctica de la libertad. p. 93. México: Siglo Veintiuno Editores, 2007.

<sup>[4]</sup> Ver: CAMNITZER, Luis. Reflexiones sobre pedagogía. Cali: Lugar a dudas, Cuartillas 1, 2008.

<sup>[5]</sup> FREIRE, Paulo. La educación como práctica de la libertad. México: Siglo Veintiuno Editores, 2007. Para las ideas referidas ver principalmente el capítulo Educación y concienciación.

<sup>[6]</sup> “El fondo blanco, de acuerdo con el historiador de arte Norman Bryson, actúa como una reserva, un espacio en blanco, desde el cual emerge la imagen, siendo este espacio en blanco perceptualmente presente pero conceptualmente ausente”. DEXTER, Emma. Vitamin D: New perspectives in drawing. p. 6. New York: Phaidon, 2005. La traducción es mía.



El dibujo se constituye, por lo general, sobre una superficie, se genera en la dinámica de una figura que emerge de un fondo que la inscribe<sup>18</sup>. Los trazos, manchas, gestos o movimientos dan cuenta de un proceso sensible a través del cual se piensa y se descubre una forma, convirtiéndose por consiguiente, en un acto poético. El efecto de la acción del dibujante esta mediado por el encuentro de las cualidades matéricas de superficie y herramienta, en concordancia con el acercamiento a una sensación, interés o tema particular que guía el proceso de formalización<sup>19</sup>.

El proceso en el dibujo puede consistir en: - un simple acto de carácter autográfico, que recogería el trazo más íntimo del dibujante como gesto personal; - lo que emerge en la acción misma de dibujar, en la inmanencia de su hacer, lo que lo haría equivalente a la concepción de Serra<sup>20</sup> y a su apreciación en términos tautológicos; - un procedimiento de visualización, materialización y/o conceptualización de una sensación o de una idea previamente elaborada (o *imaginada antes de ser dibujada*)<sup>21</sup>; - una forma alegórica de referirse a contextos y situaciones de manera preferentemente crítica;...

Aunque en ocasiones resulte una obviedad, cabe mencionar que los dibujos expresan el tiempo contenido en el proceso de su realización, como también un fondo temporal consistente en las búsquedas formales previas del dibujante y que se concretan matéricamente en un momento específico, por lo que para hablar de temporalidad en el dibujo habría que señalar, en primer lugar, una continuidad en la experiencia del dibujante. El tiempo en el dibujo está también referido al del observador que construye sus propias relaciones significantes.

## El conocimiento

Imagen y palabra son formas de comunicación potencialmente expresivas, cada una a su manera construye sentidos de realidad. El conocimiento se ha validado insistentemente en las palabras y estamos en un mundo lleno de imágenes.

El dibujo se puede apreciar como la forma más inmediata y personal de expresión y comunicación a partir de una imagen, por lo que se puede entender también como generador de relaciones colectivas.

El dibujo permite *tomar distancia*<sup>22</sup>, lo que es entendido por Didi-Huberman no como el alejarse de algo, sino como el *aguzar la mirada*, por lo que demanda del dibujante una comprensión renovada de las cosas, cargada de extrañeza, al permitirle ver, como por primera vez, el entorno en el que está inmerso y con el que construye sus propias relaciones y formalizaciones.

## El libro

El propósito de este libro no es listar una recopilación cuantitativa de los procesos de dibujo dados en la universidad Jorge Tadeo Lozano, sino presentar una muestra significativa de los mismos, a partir de la cual se aprecien sus sentidos como constructores de conocimiento.

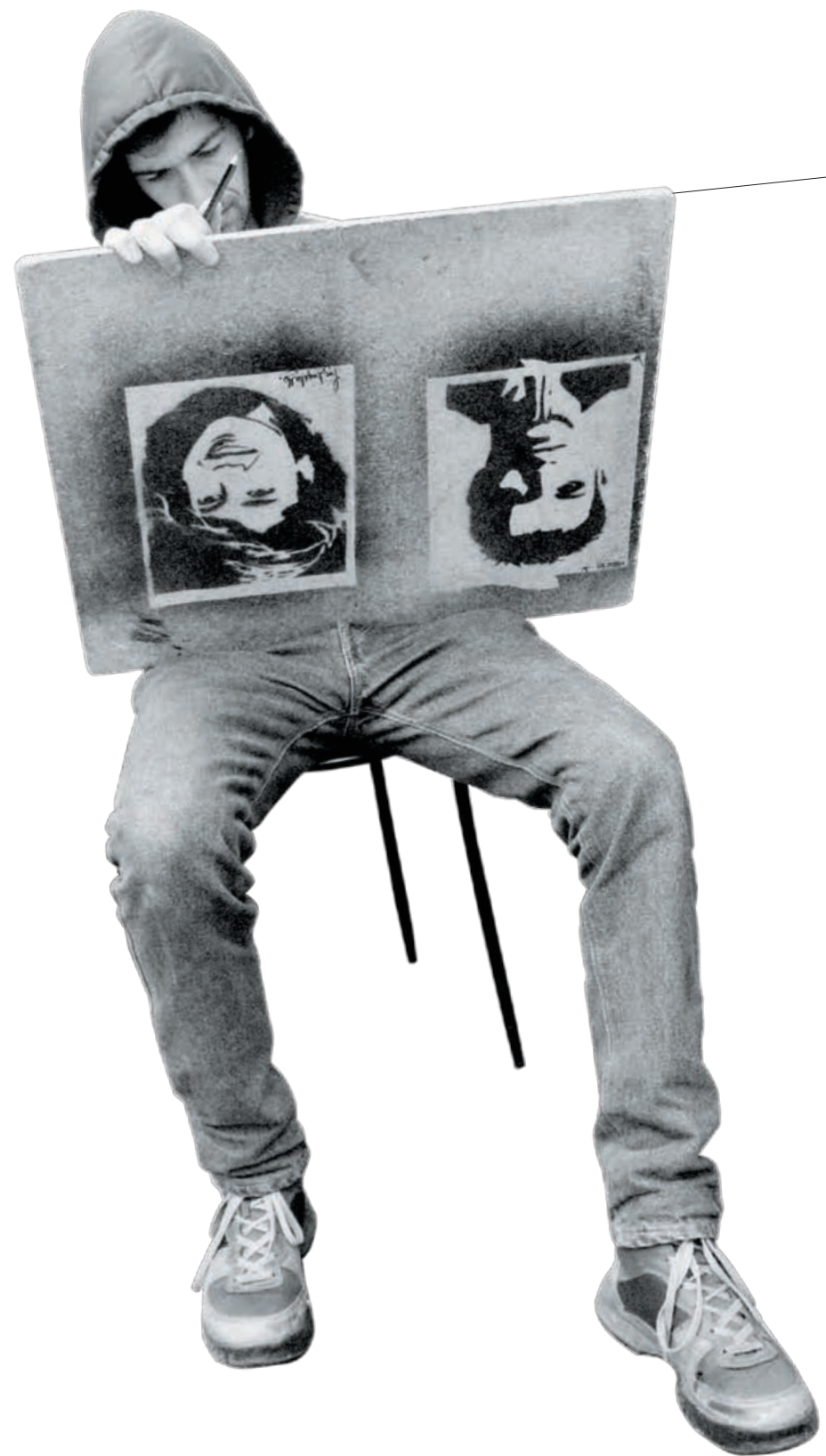
La distribución de las partes obedece a una intención inicial por hacer énfasis en varios aspectos: A. *Maneras de Dibujar*: los procesos personales que se exponen en el momento de dibujar, B. *Prácticas de Clase*: la forma como se enseñan y se aprenden diversas nociones de dibujo, C. *Propuestas de Estudiantes*: los proyectos que emergen en los estudiantes al respecto, y D. *Dibujos Encontrados*: el dibujo como expresión y huella sobre el territorio de la Universidad.

Se han acogido estudiantes y profesores, asignaturas y propuestas, acercándose a aquellos campos disciplinares que le otorgan valor al dibujo dentro de sus planes de estudio. El haber seleccionado estos participantes, entre otros, radica más en las relaciones que se establecen entre ellos y en el colectivo que presentan como totalidad, que en cualquier otro tipo de valoraciones. Se ha tenido el cuidado de preservar sus voces propias y sus maneras de hacer particulares, dejando el panorama abierto a las posibles interpretaciones que puedan surgir en los observadores-lectores del libro.

Las consideraciones anteriores nos han permitido comprender una manera de acercarnos al trabajo investigativo basada en un trato horizontal, de reconocimiento, de entendimiento y de aprendizaje mutuo, a través del cual se construye todo conocimiento posible.

## Bibliografía

- BUTLER, Cornelia. Afterimage: Drawing through process. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999.
- DEXTER, Emma. Vitamin D: New perspectives in drawing. New York: Phaidon, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Cuando las imágenes toman posición. Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- EFLAND, Arthur. Una historia de la educación del arte: tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales. Barcelona: Paidós, 2002.
- FREIRE, Paulo. La educación como práctica de la libertad. México: Siglo Veintiuno Editores, 2007.
- GONZÁLEZ, Beatriz. Tesoros del dibujo de la colección del Museo Nacional de Colombia. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2001.
- GROENEN, Marc. Sombra y luz en el arte paleolítico. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 2000.
- HOPTMAN, Laura. Drawing now: Eight propositions. New York: The Museum of Modern Art, 2002.
- JUARROZ, Roberto. Poesía Vertical Antología Mayor. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lolhé, 1978.
- CAMNITZER, Luis. Reflexiones sobre pedagogía. Cali: Lugar a dudas, Cuartillas 1, 2008.
- REY, Juan Ricardo. El dibujo en Colombia 1970 - 1986. Medellín: La Carreta Editores, 2007.
- ROSE, Bernice. Drawing Now. New York: The Museum of Modern Art, 1976.
- UHÍA, Fernando. Del dibujo académico al diseño globalizado, en Dibujar - Diseñar. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2007.



## *Maneras de dibujar*

Gloria *Caicedo*

Dario *Villegas*

Francisco *López*

Omar *Giedelmann*

Camilo *Ospina*

Fernando *Maldonado*

Eduard *Moreno*

Ricardo *Arce*

José *Muñoz*

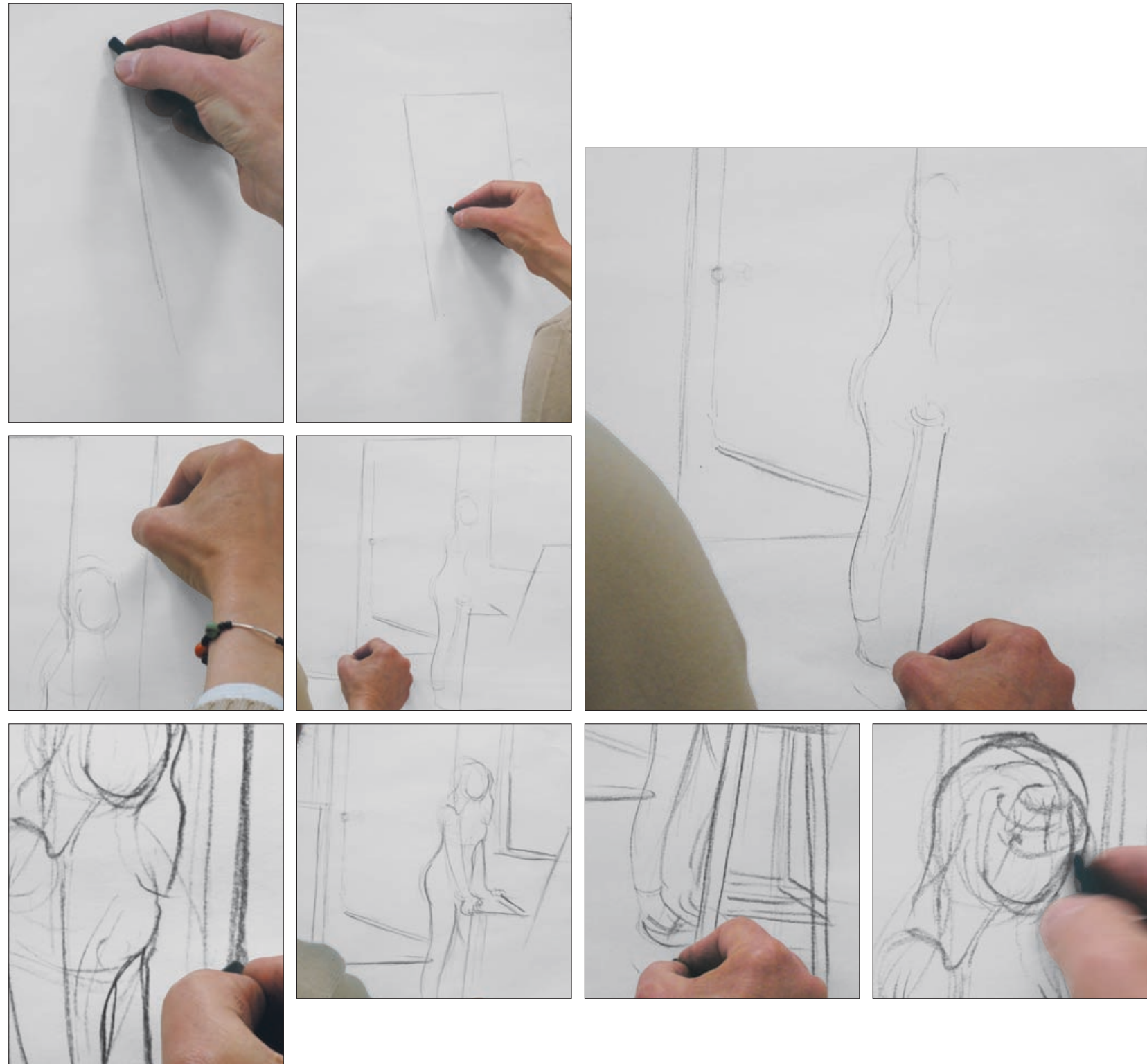
María Fernanda *Ariza*

Pablo *Insuasty*

Camila *Barreto*

### Gloria Caicedo

Bellas Artes, Universidad de Los Andes.  
Profesora de tiempo completo del Programa de Bellas Artes.

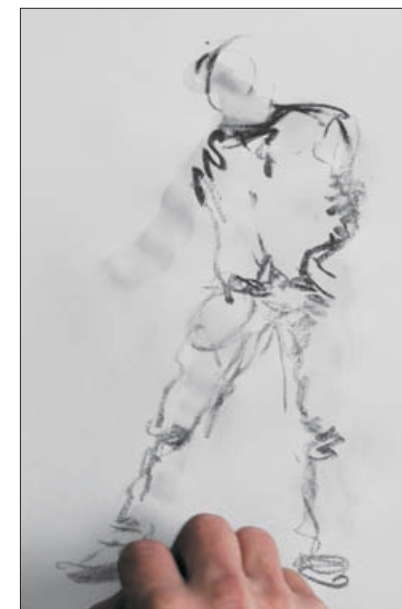
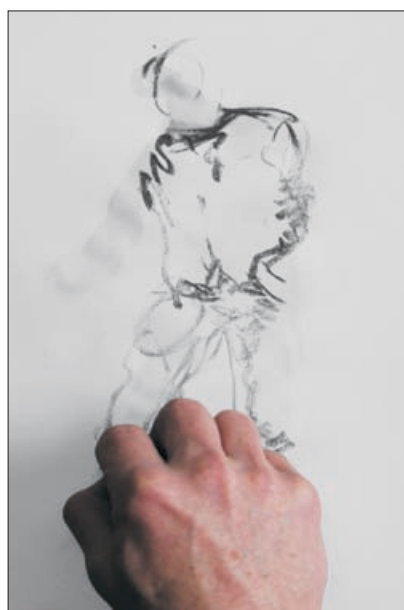
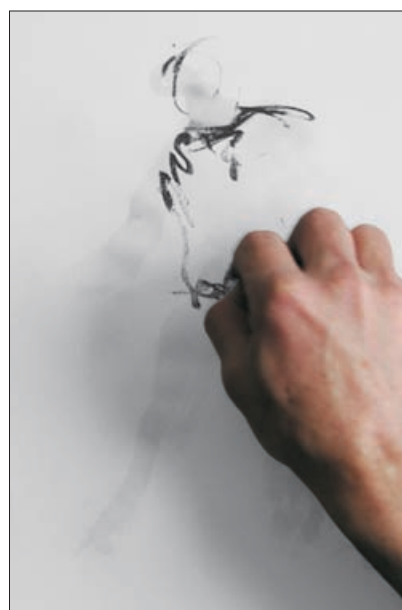
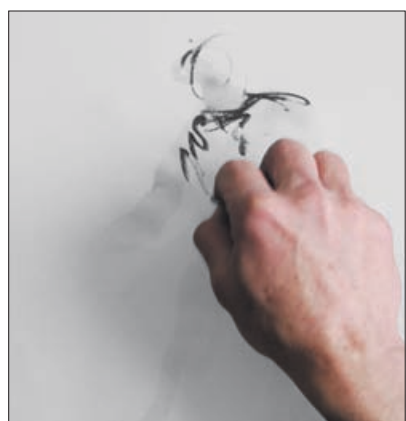
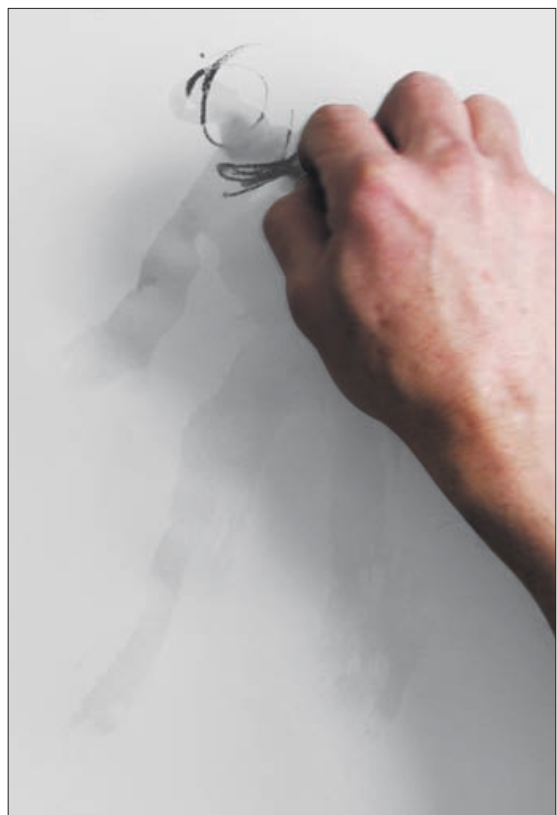
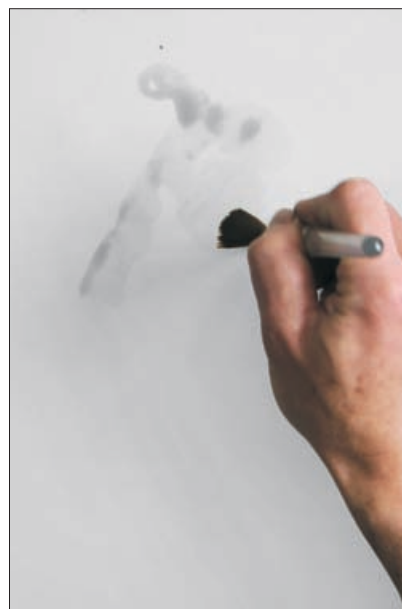


Considero que en el proceso de desarrollo de un dibujo hay un núcleo que es el instante de la acción configuradora, de la búsqueda de relaciones. Cuando dibujo es como si el tiempo se detuviera para dar paso a otra dimensión, en la que asimilo lo que veo o lo que recuerdo, con apoyo de la mano, convertida en ese preciso momento, en una sola con el lápiz.



# Darío Villegas

Diseño Gráfico, UJTL.  
Profesor de hora cátedra de los Dibujos I y II.



Se presentan, en la imagen creada mediante los procedimientos del dibujo, al menos dos mecanismos que determinan su eficacia: la representación y la simbolización.

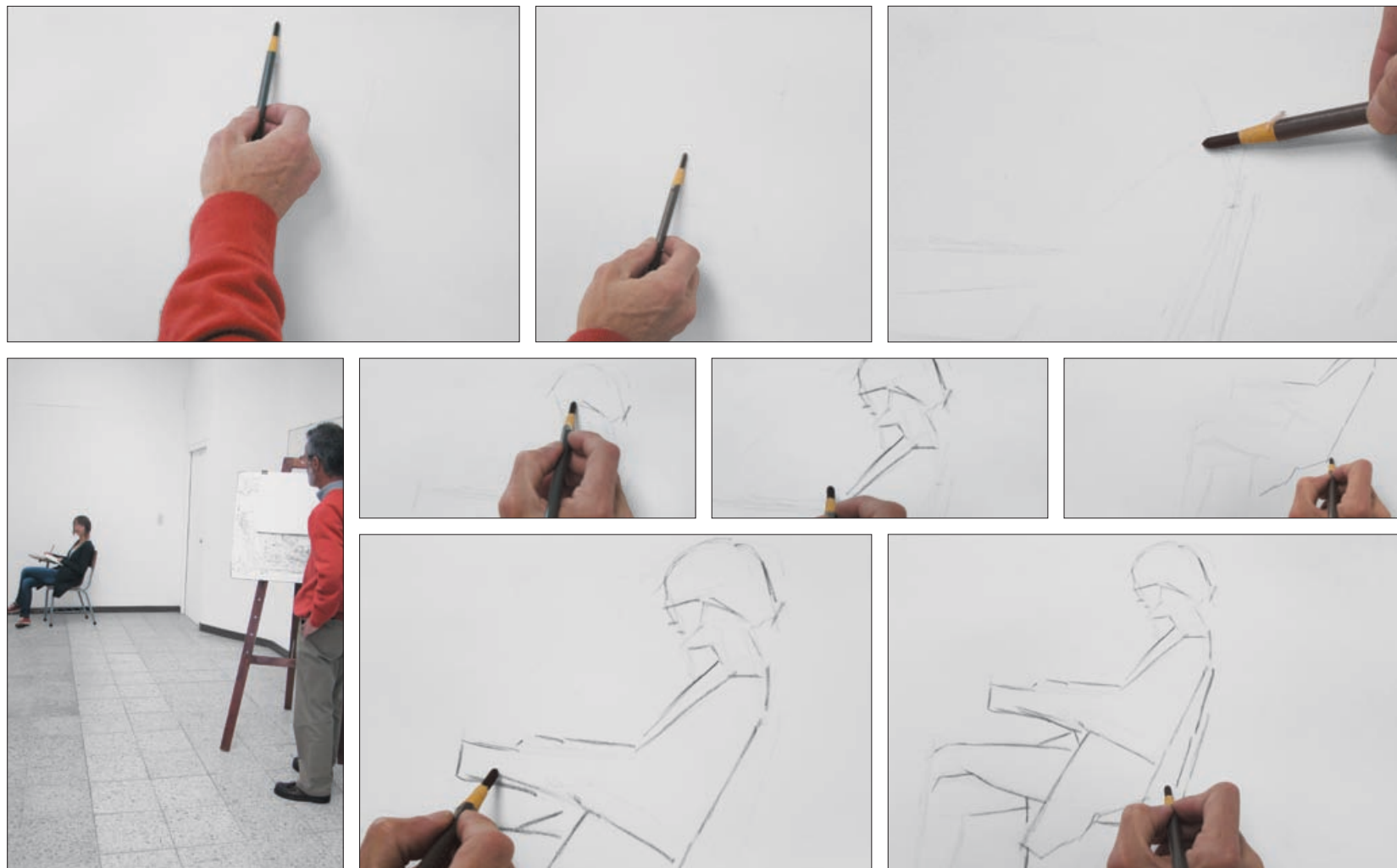
Como representación podemos entender el aspecto del dibujo que le conecta con la apariencia de los objetos. La mimesis o imitación consiste en interpretar una sumatoria de cualidades reconocibles en lo observado que nos llevan a individualizar el objeto. Sin embargo, lo que aparentemente es una construcción refleja y estática de un mundo de objetos representado, se transforma mediante la extracción del saber y la creatividad en la aparición de nuevos objetos.

El dibujo es vehículo de múltiples categorías de contenidos simbólicos. La creación intuitiva de imágenes inscribe los objetos del mundo a modo de significantes de un drama, cuyo contenido latente es un misterio que siempre está por ser develado. La manifestación de esta creación: la forma gráfica, es por tanto una metáfora de otra cosa, ya que se trata de una imagen que transporta, enmascara o sugiere un sentido más allá de lo ignorado o de lo reprimido.

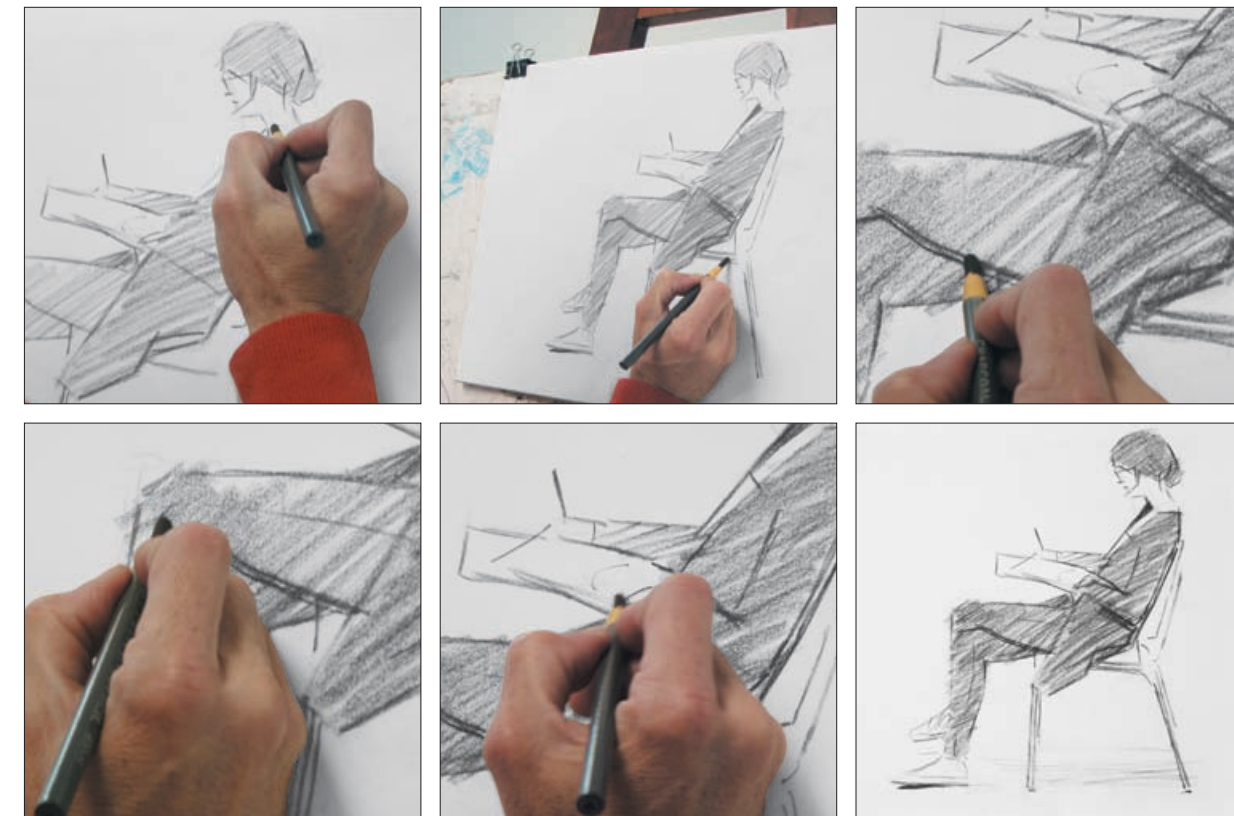


## Francisco López

Bellas Artes, UJTL. Asesor de Arte y Diseño de la Facultad de Ciencias Humanas, Arte y Diseño. Profesor de los Dibujos I y II.



No vemos el espacio del mundo, vivimos nuestro campo visual<sup>1</sup>. En mi campo visual aparecen las imágenes del mundo, y al intentar transferirlas a un papel puedo constatar que para descubrirlas, además de ojos, necesito atención, emoción, ingenio, intuición, razonamiento, y muchas veces ayuda de los otros sentidos. Cuando escribo dibujar me refiero específicamente a esta experiencia de transferencia o de descubrimiento de lo que se presente en mi campo visual, que obedece precisamente a un no-saber, o al deseo de saber. Entonces dibujar quiere decir –al menos para mí– descubrir imágenes.

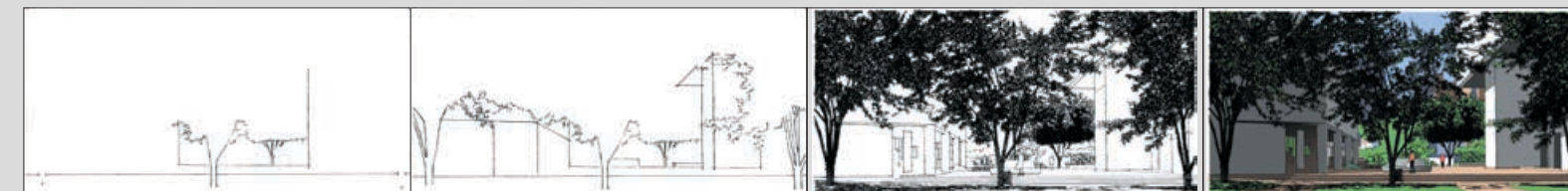


Mi campo visual señala precisamente un lugar sin palabras, sagrado, silencioso, maravilloso y misterioso, un lugar donde veo y entiendo o no entiendo, ese lugar bellamente señalado por Michel Serres:

“Este espacio de los tránsitos, transparente, tan arcaicamente conocido por los errantes, inmemorial como el desierto que se atraviesa antes de todo descubrimiento, ¿no es precisamente el que poblamos con nuestras redes, el que habitamos cuando miramos de un extremo a otro del mundo? ...Este espacio translúcido, que experimentamos a ciegas cuando consagramos nuestras vidas y nuestras voluntades positivas a los intercambios, a los mensajes y a las relaciones”.<sup>2</sup>

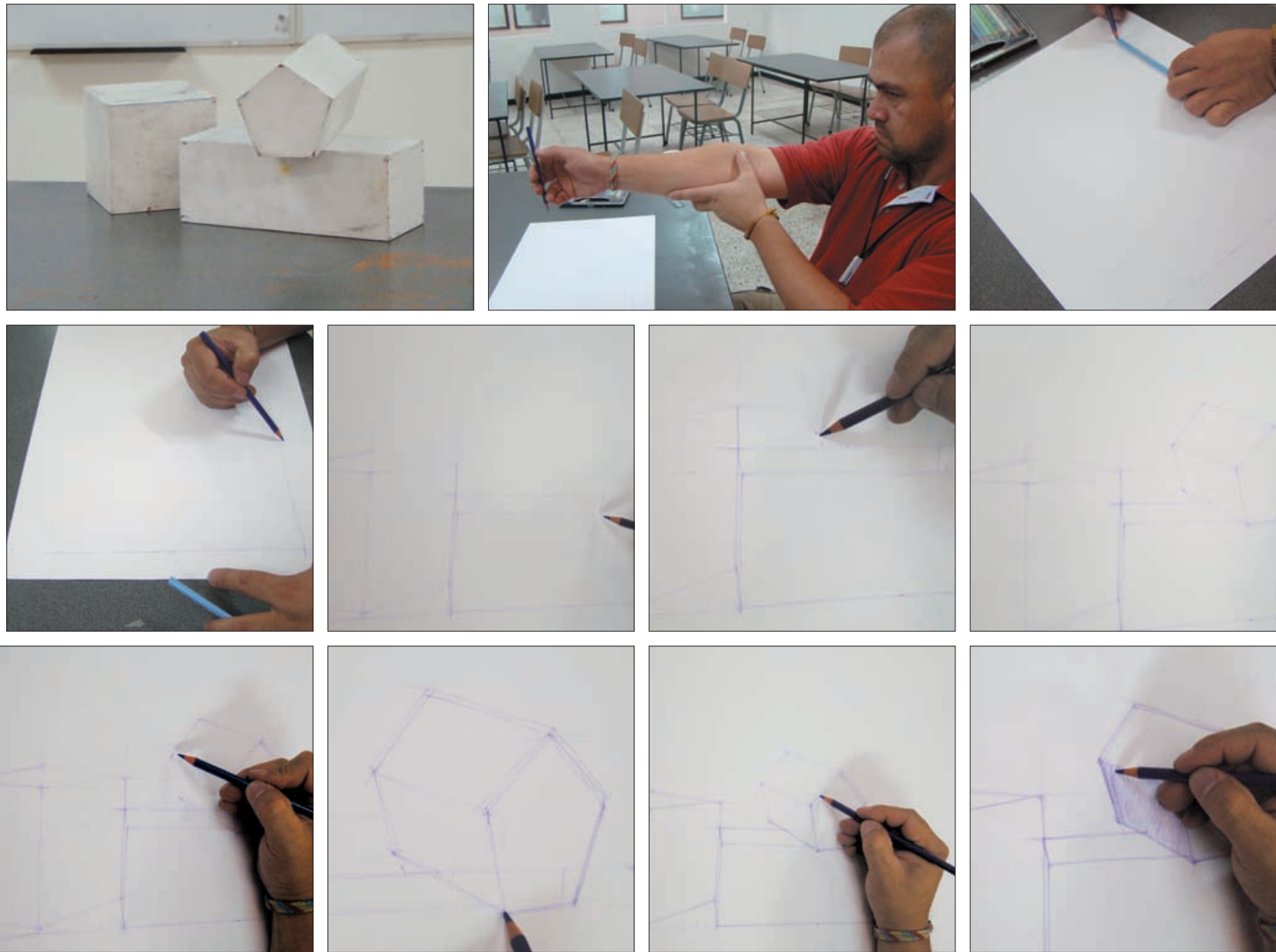
<sup>1</sup> MATURANA, Humberto y VARELA, Francisco. “El árbol del conocimiento”, Lumen, Argentina, 2003, p. 5.

<sup>2</sup> SERRES, Michel. “Atlas”, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995, p. 27.



### Omar Giedelman

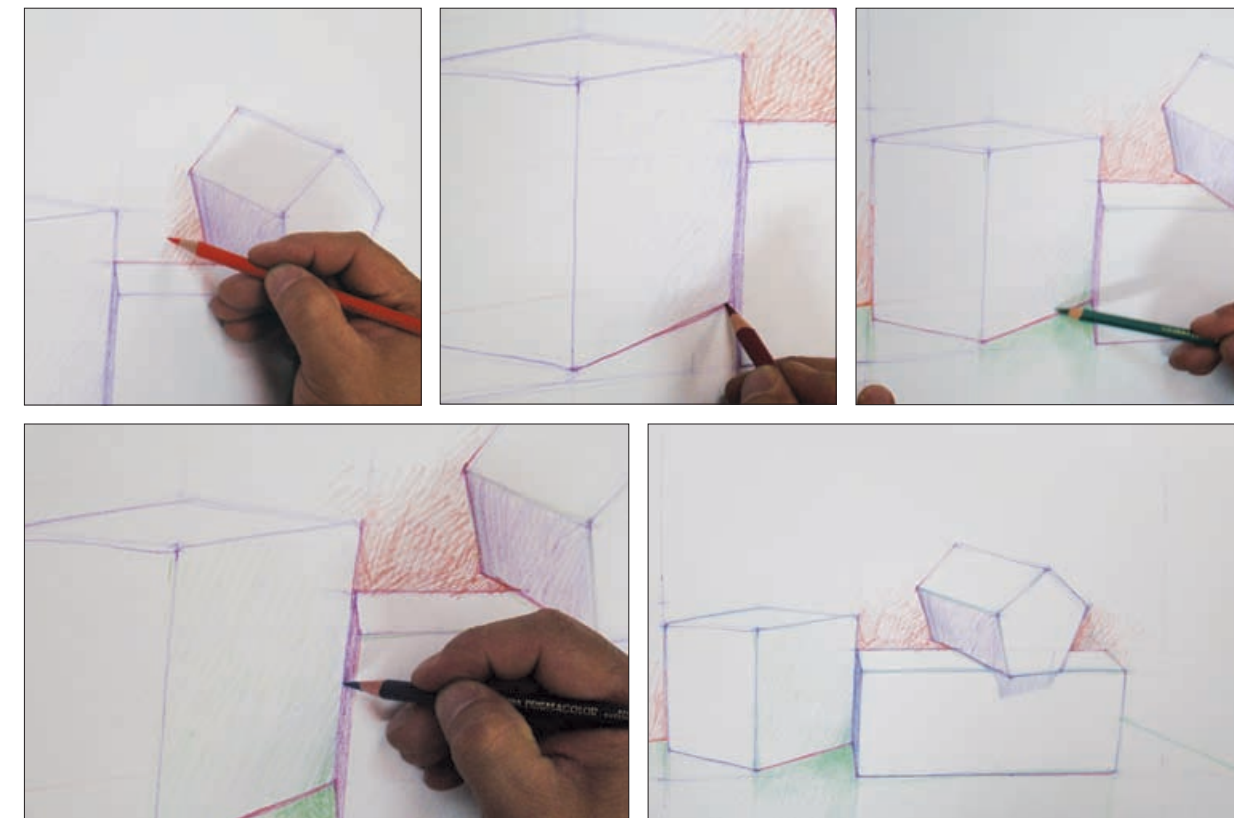
Bellas Artes, UJTL. Especialización en Informática para la docencia, Universidad Central y profesor de hora cátedra de los Dibujos I y II.



Creo que el dibujo no es nada más que la capacidad de realmente ver. En ese sentido, un buen dibujo es el mero y escueto resultado de una observación aguda.

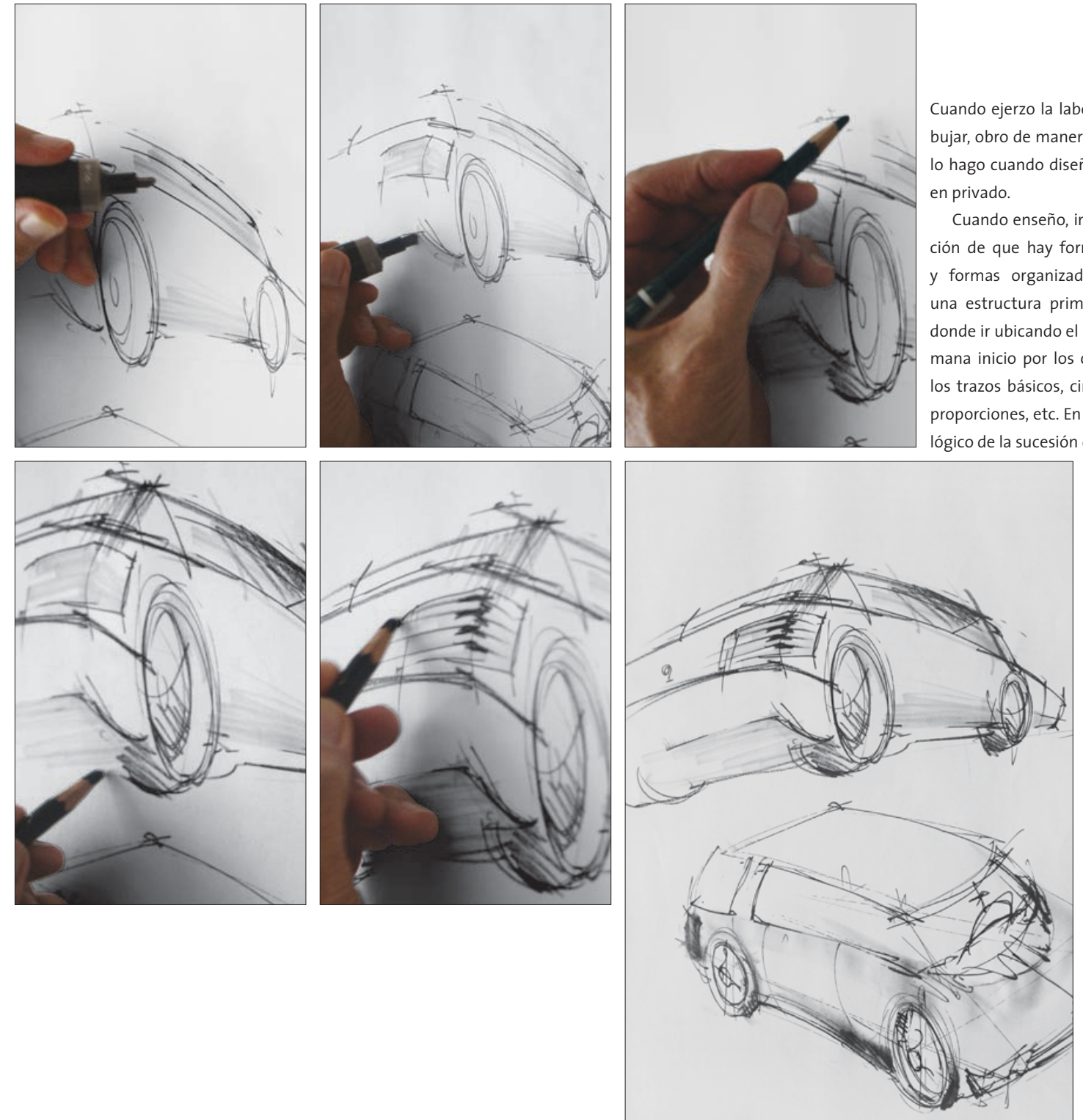
Pero la observación, aún cuando es lo más importante, también lo es la capacidad de poder trazar convenientemente toda clase de líneas en todos sentidos y con diferentes valoraciones, según convenga. Todo aquel que dibuja sabe entrar, además, en una especie de trance, de concentración profunda al dibujar lo que observa.

Entonces: capacidad de observación más trazo decidido y ágil... y mucha concentración. A estos ingredientes se les agrega varias horas de trabajo diario y sin ninguna duda aparecerán dibujos convincentes, fieles a la observación. Este es el primer paso para poder lograr dibujos que provienen ya no de los ojos sino de la imaginación, del proyecto. Ese tipo de dibujo tan importante para todas aquellas áreas del conocimiento que requieren de la evaluación de cosas que aún no existen.



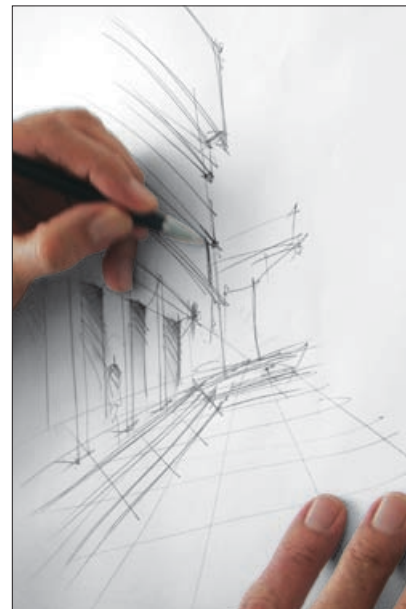
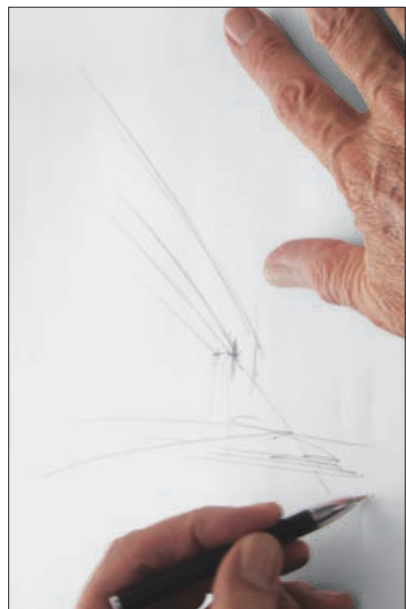
### Camilo Ospina

Arquitectura, Universidad Nacional.  
Profesor del Programa de Diseño Industrial.



Cuando ejerzo la labor de enseñar a dibujar, obro de manera diferente a como lo hago cuando diseño ó cuando dibujo en privado.

Cuando enseño, inicio por la explicación de que hay formas organizadoras y formas organizadas, entonces, hay una estructura primaria, un esqueleto donde ir ubicando el resto. En figura humana inicio por los cánones y después los trazos básicos, circunferencias, ejes, proporciones, etc. En clase hay un orden lógico de la sucesión de actividades.



En privado es otra cosa, pienso en dibujar un rostro y me imagino el temperamento del dibujado. Nunca sé por dónde empezar, quizás el gesto de la boca, ó la mirada, ó la postura de la cabeza.

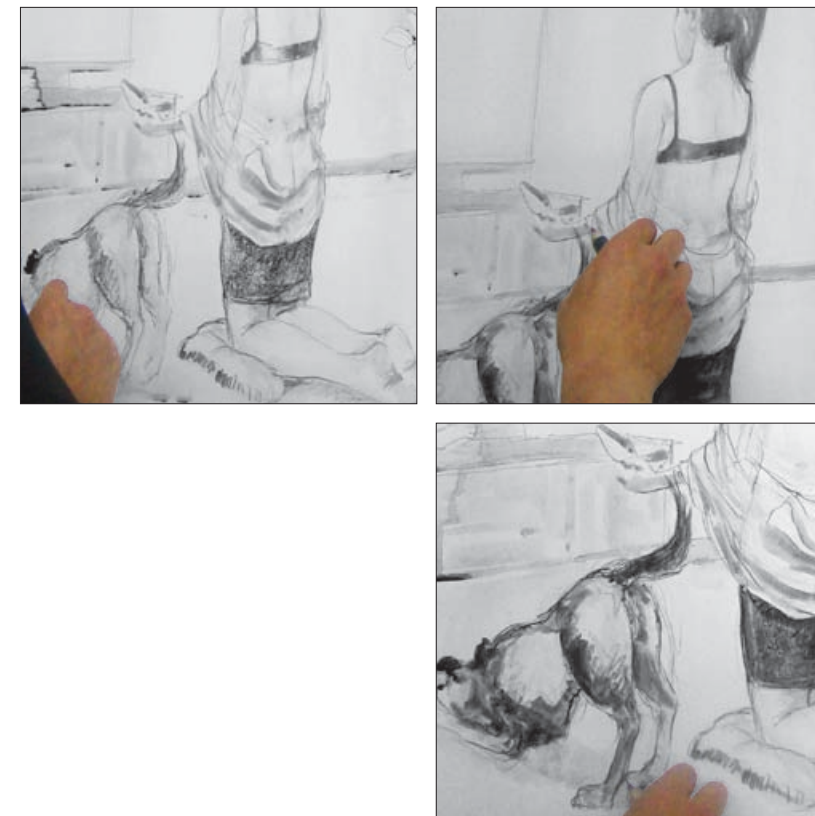
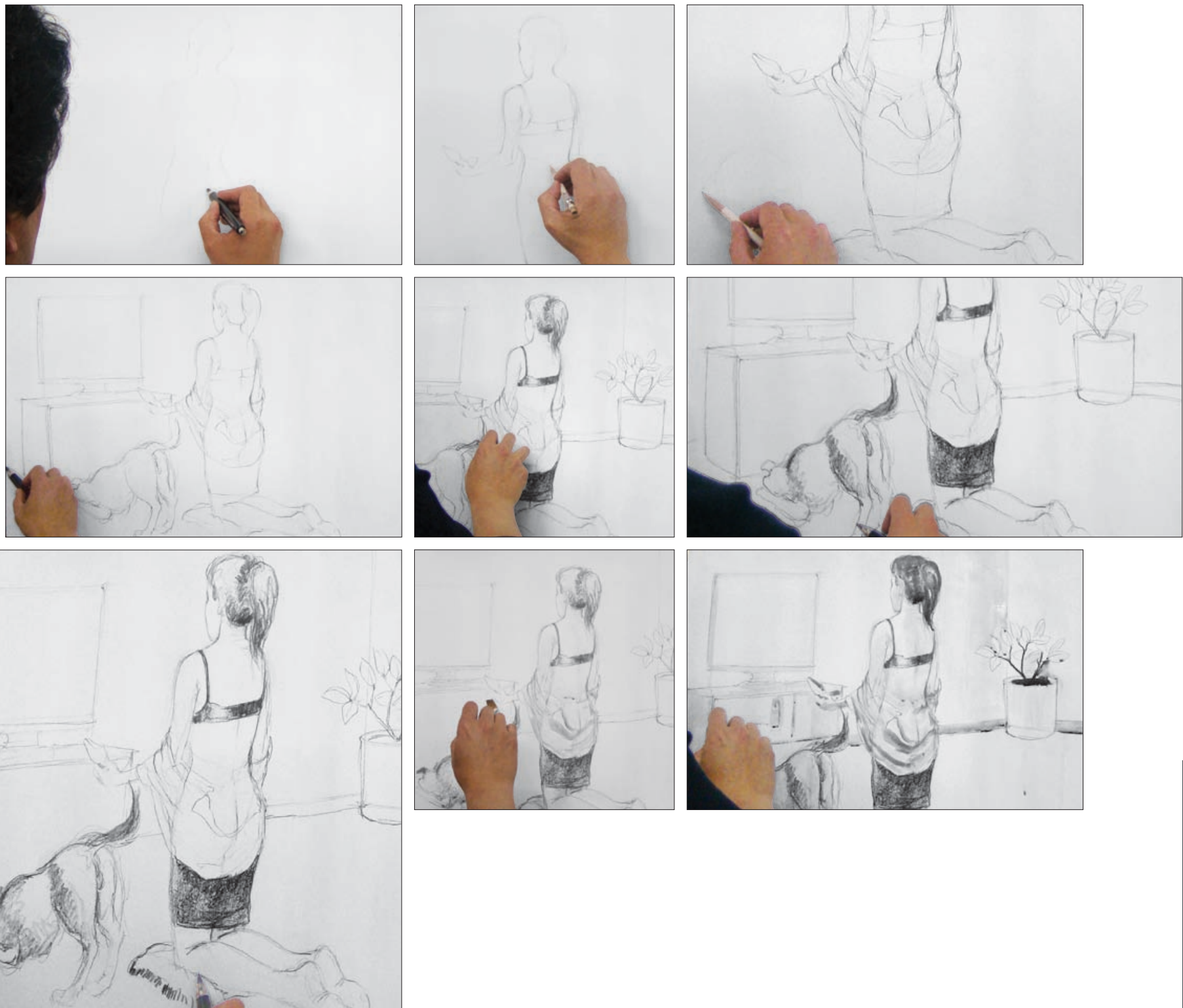
Si se requiere mostrarle a alguien cómo lo hice, entonces trazo la estructura organizadora sobre el dibujo en proceso o terminado, ésta aparece después, porque si me concentro en ella primero, las figuras me resultan sin carácter. A veces la estructura está de más y no es necesaria, ya se ha interiorizado y se puede obviar.





# Fernando Maldonado

Bellas Artes, UJTL.  
Profesor de hora cátedra de los Dibujos I y II.



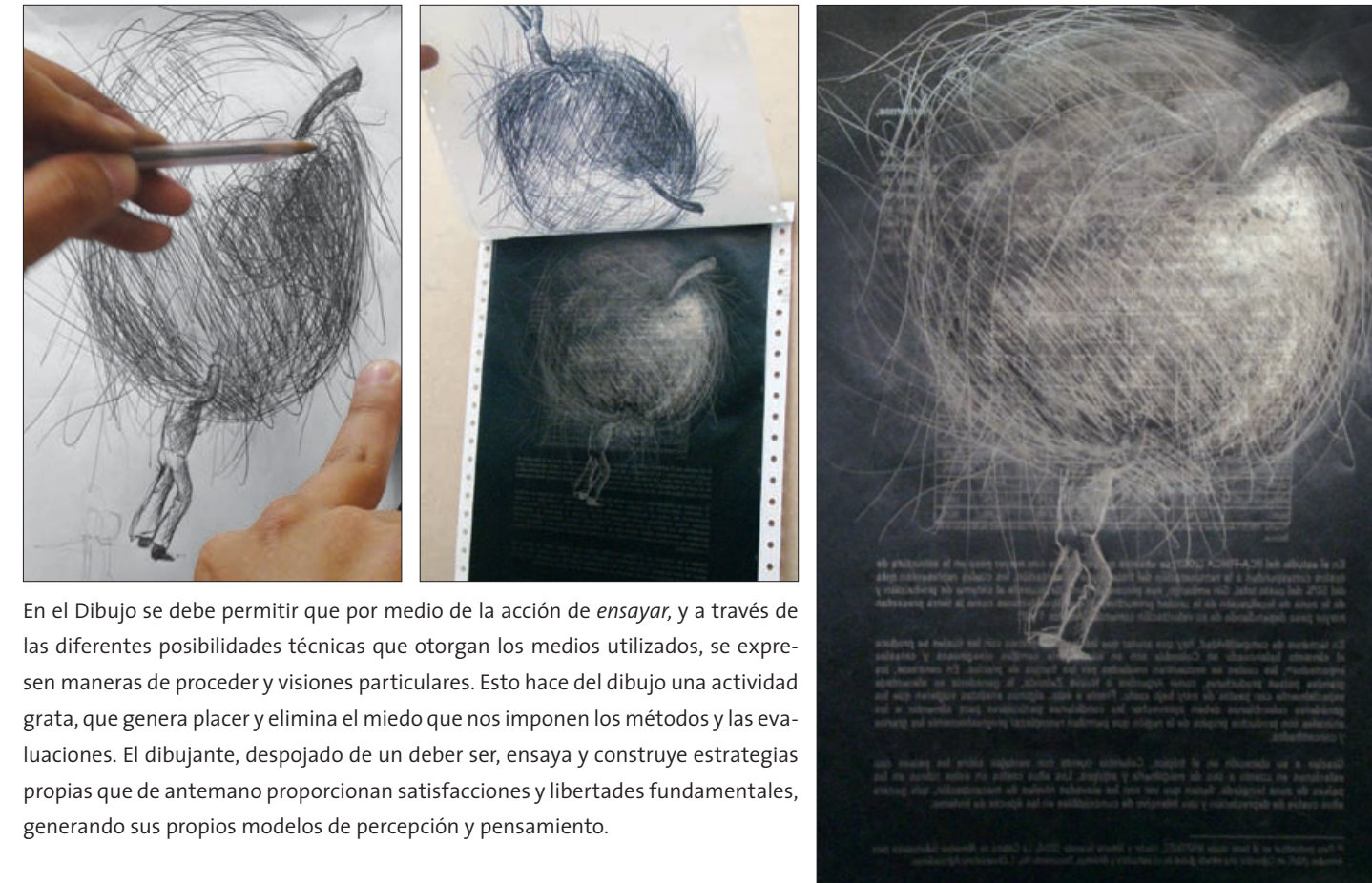
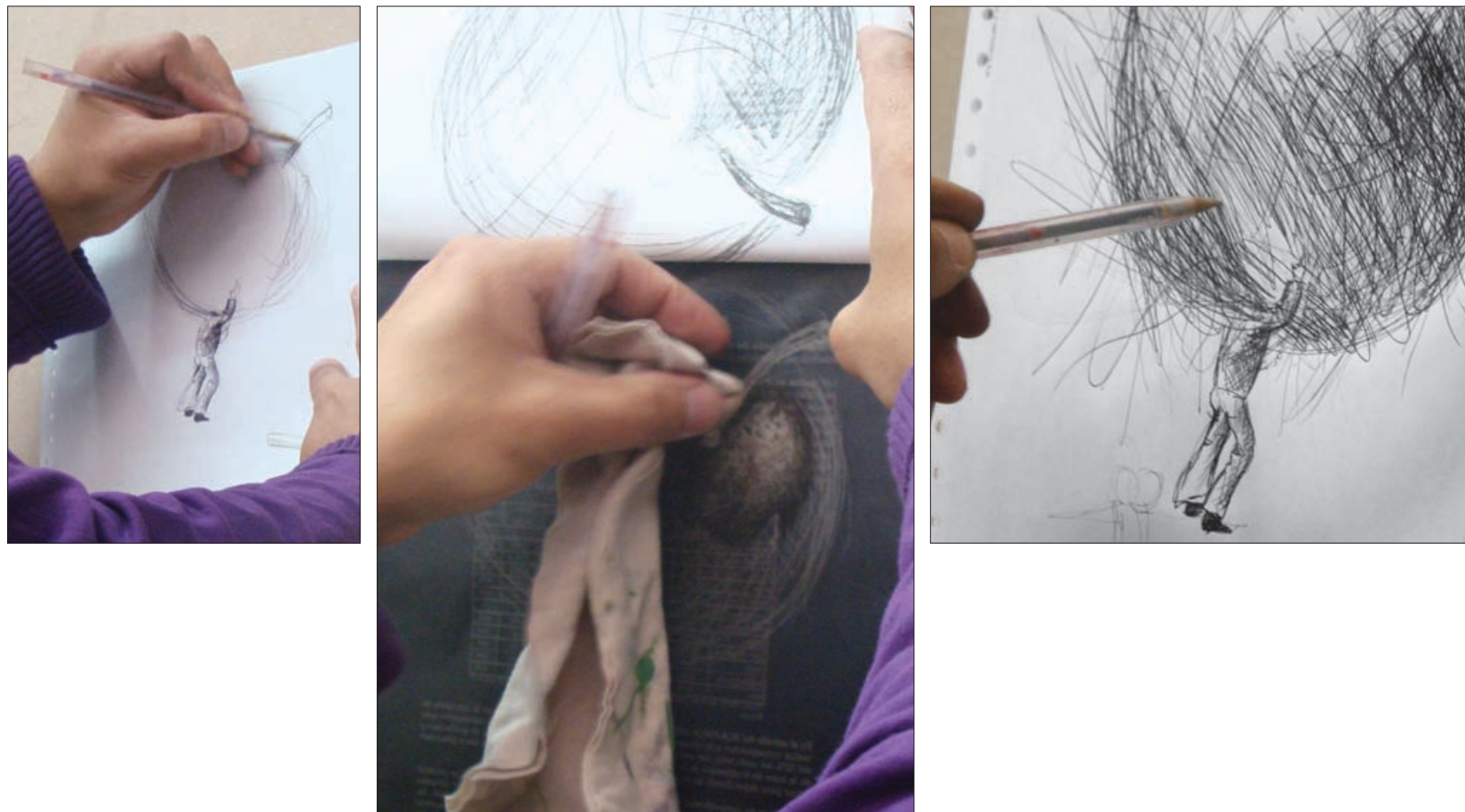
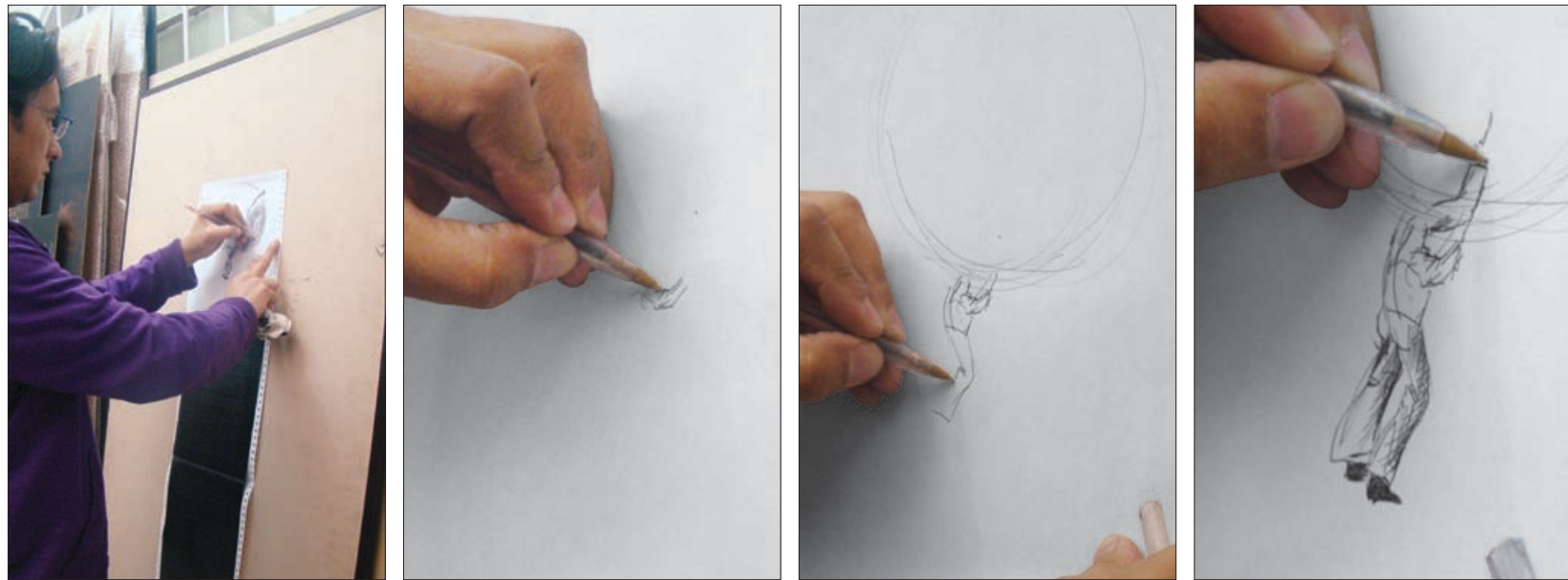
En una operación mental que busca comprender la realidad y rehacerla, el dibujante traza sobre la hoja los límites del vacío. Si nos atenemos a lo que origina esta acción, diremos que la imagen está previamente en la mente del que dibuja. Con o sin modelo a la vista, éste hace una versión personal del mundo de modo que todo dibujo es una abstracción o la visión de un espejismo materializado en líneas.

El resultado puede o no conmovir a otros, pero dibujar es dar testimonio de algo, de un modo tan personal que nos permite monologar primero para dialogar después.

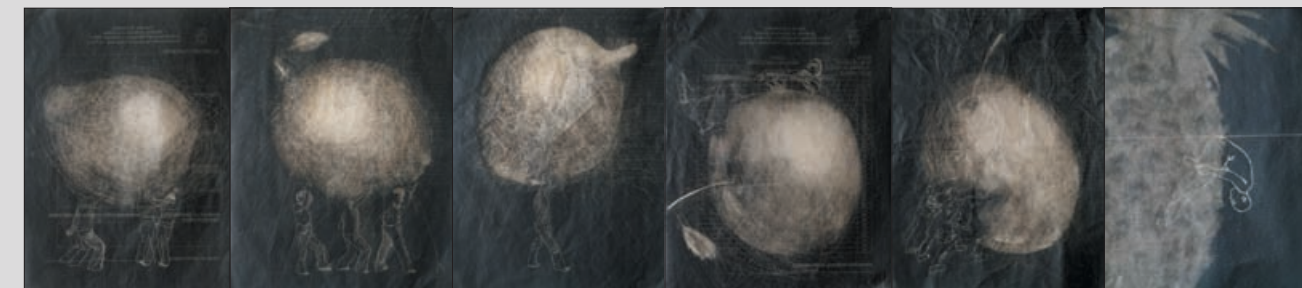


### Eduard Moreno

Artes Plásticas, Universidad Nacional.  
Profesor de hora cátedra de los Dibujos I y II.

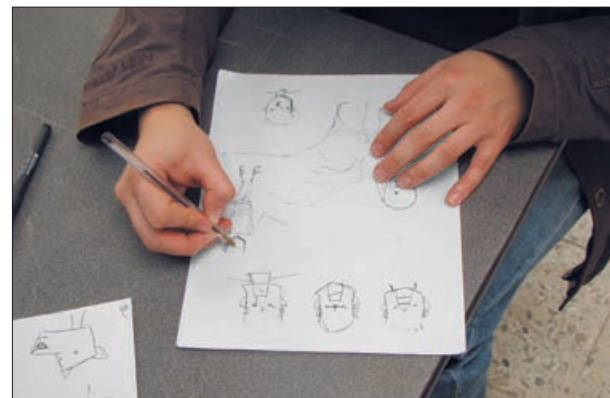
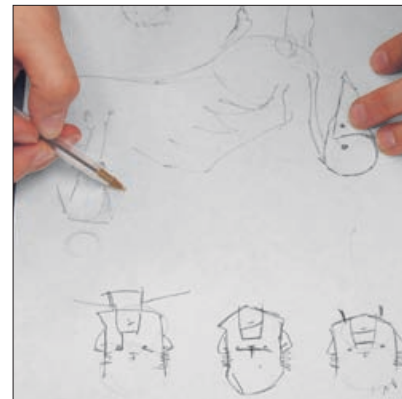
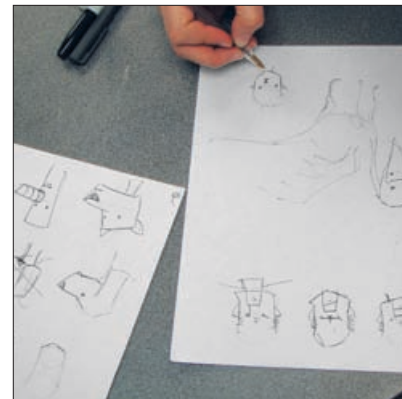
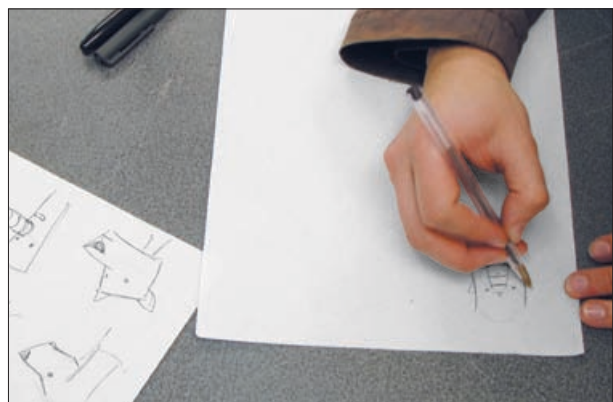
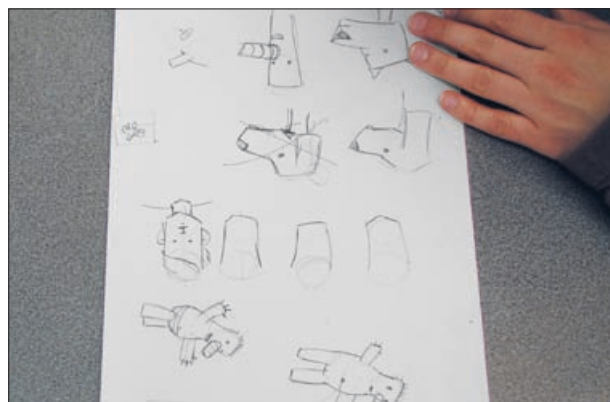
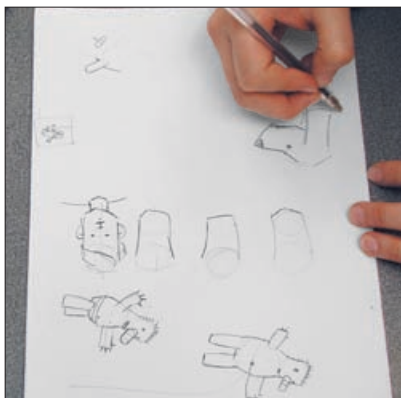
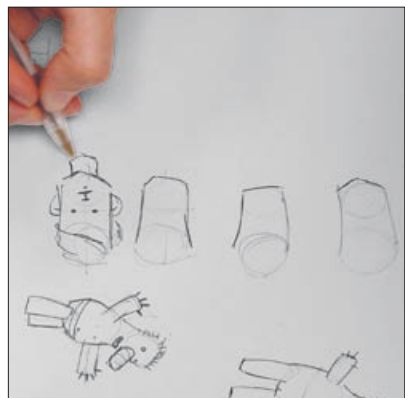
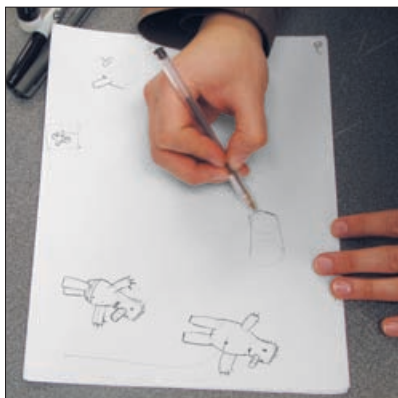
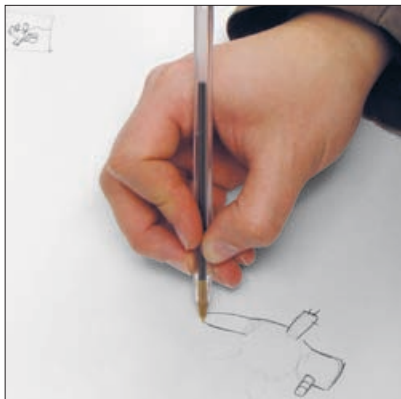


En el Dibujo se debe permitir que por medio de la acción de *ensayar*, y a través de las diferentes posibilidades técnicas que otorgan los medios utilizados, se expresen maneras de proceder y visiones particulares. Esto hace del dibujo una actividad grata, que genera placer y elimina el miedo que nos imponen los métodos y las evaluaciones. El dibujante, despojado de un deber ser, ensaya y construye estrategias propias que de antemano proporcionan satisfacciones y libertades fundamentales, generando sus propios modelos de percepción y pensamiento.



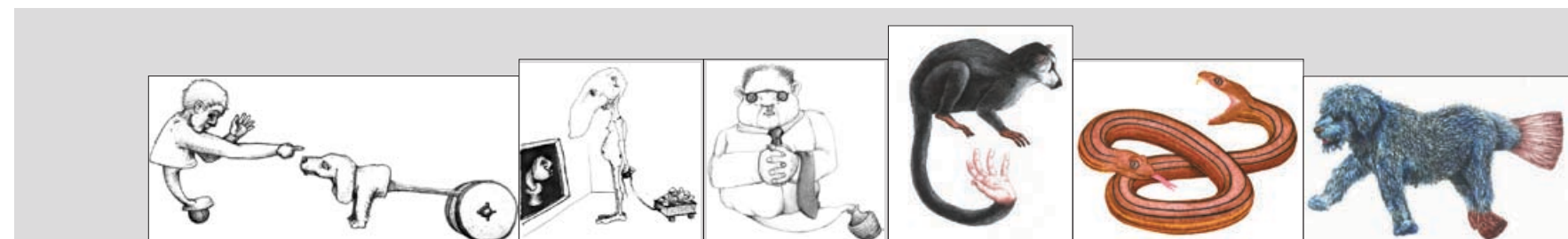
*Ricardo Arce*

Diseño Gráfico, Universidad Nacional.  
 Especialización en Televisión, Universidad Javeriana.  
 Profesor de tiempo completo del Programa de Diseño Gráfico.



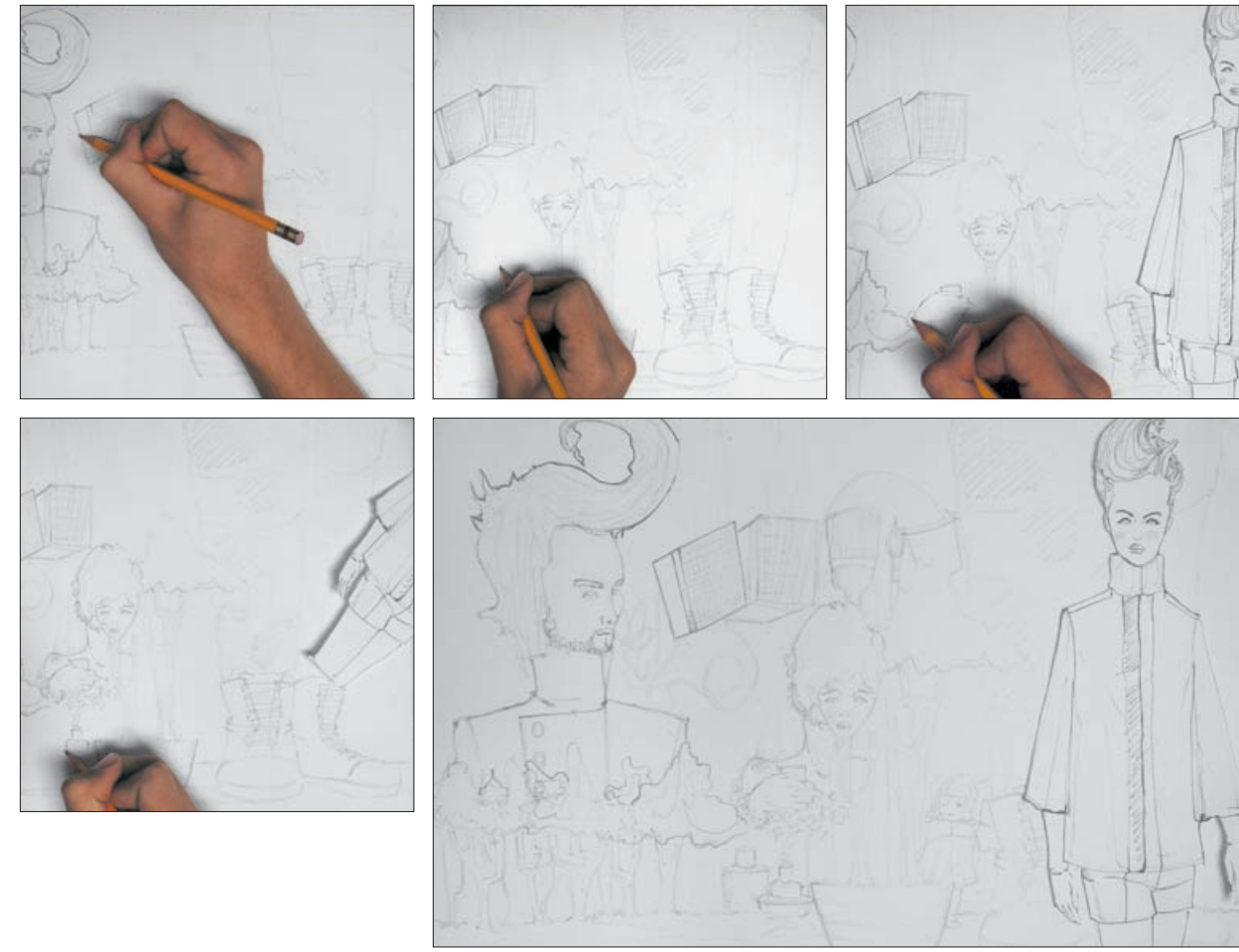
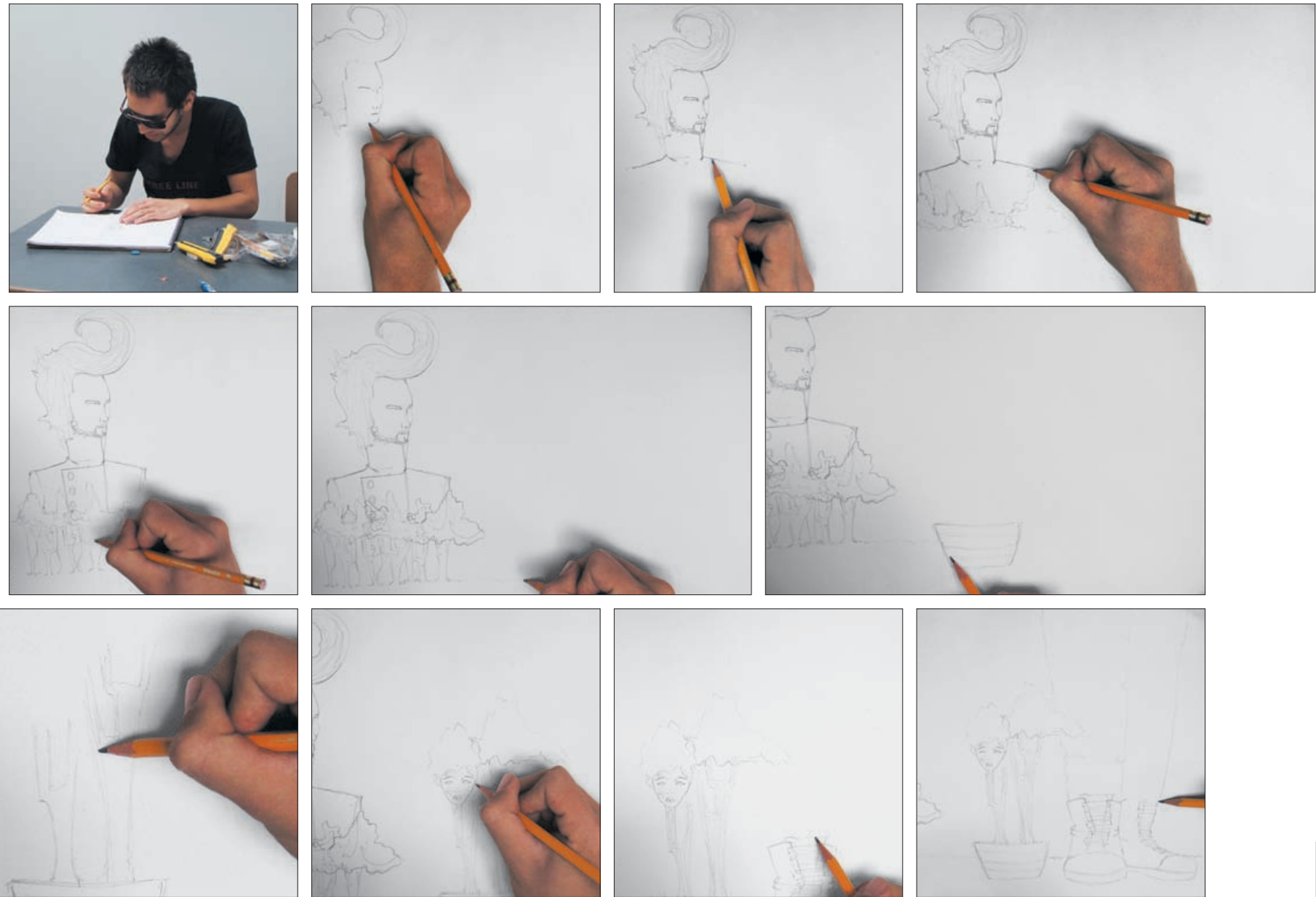
La manera en que me enfrento al dibujo es radicalmente diferente de acuerdo al tipo de proyecto que quiero desarrollar. En el momento de realizar un dibujo que no tiene una destinación específica (un proyecto espontáneo y personal, un dibujo elaborado en una sala de espera o en una situación ajena a la actividad laboral), un trazo inicial comienza a sugerirme, poco a poco, una figura que termina apareciendo "automáticamente", es decir, desconozco que tipo de imagen resultará al final, tanto en lo referente a la forma como al tema. Es muy diferente el proceso de dibujo cuando se trata de desarrollar una pieza de diseño (un personaje, una ilustración, un cartel, etc.), en donde ya tengo previamente definida tanto la naturaleza como el contexto del elemento que deseo plasmar.

El dibujo se convierte, en este caso, en un vehículo de visualización y formalización de un concepto previamente elaborado.



*José Muñoz*

Estudiante del Programa de Bellas Artes.



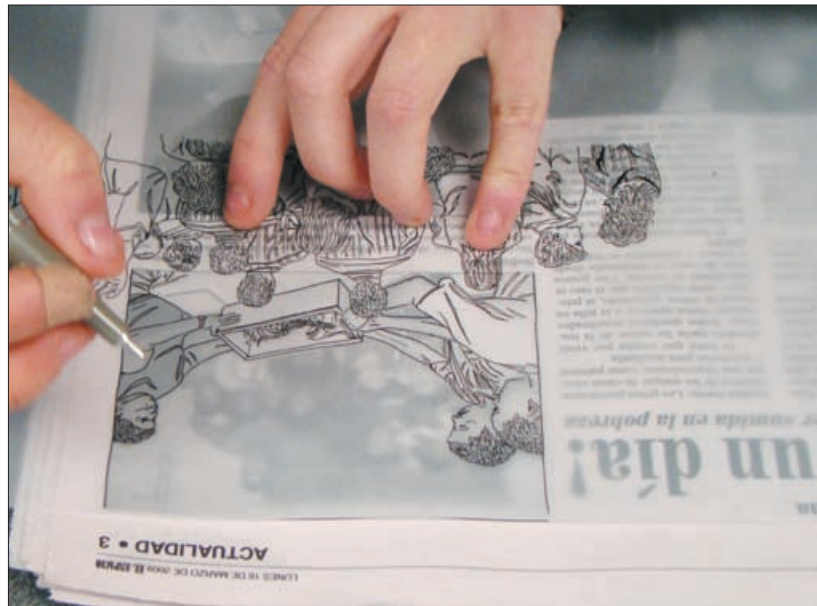
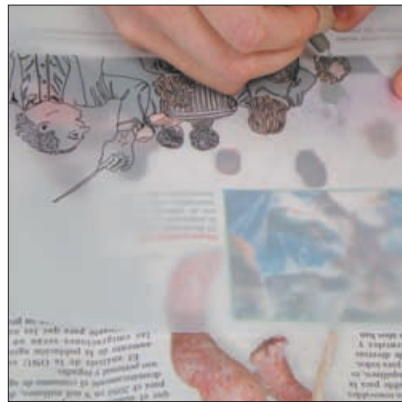
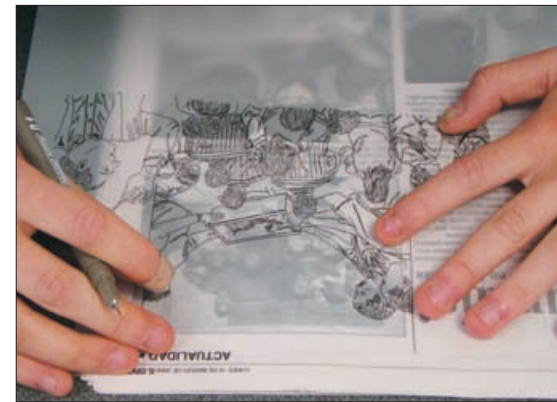
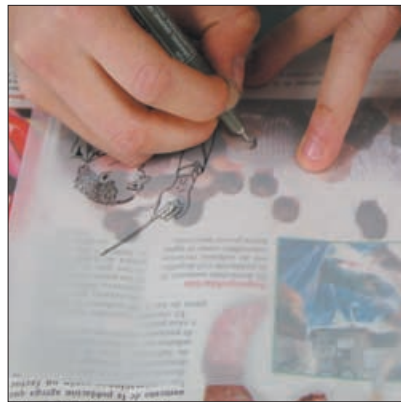
Yo considero que mis dibujos están hechos de energía vital, de impulsos que gozan de direcciones y se ubican en un plano. Me gusta percibir lo que hago como una exposición de estímulos que se encapsulan en formas sin sujetarse a ningún parámetro o estructura formal.

Me gusta pensar las formas en el espacio de una manera suelta, así no se quedan estáticas, sino que son capaces de ser modificadas por quien las ve.



# María Fernanda Ariza

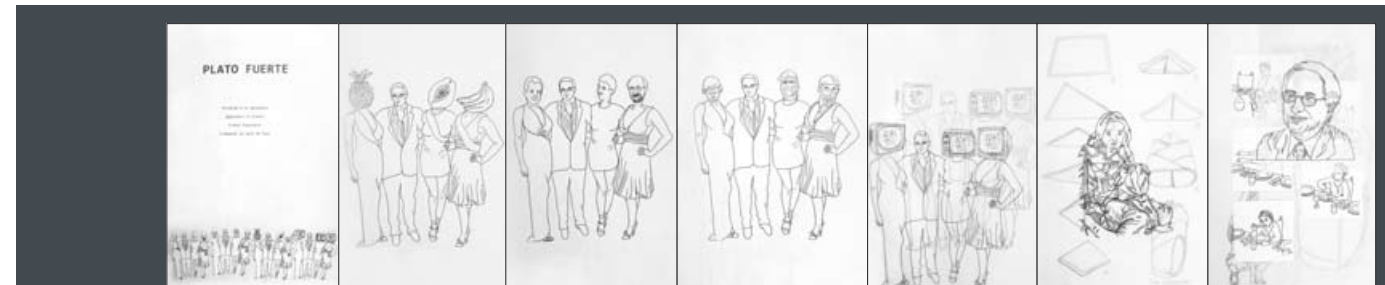
Estudiante del Programa de Bellas Artes.



Sobre la articulación de los enunciados visuales y del espectáculo:

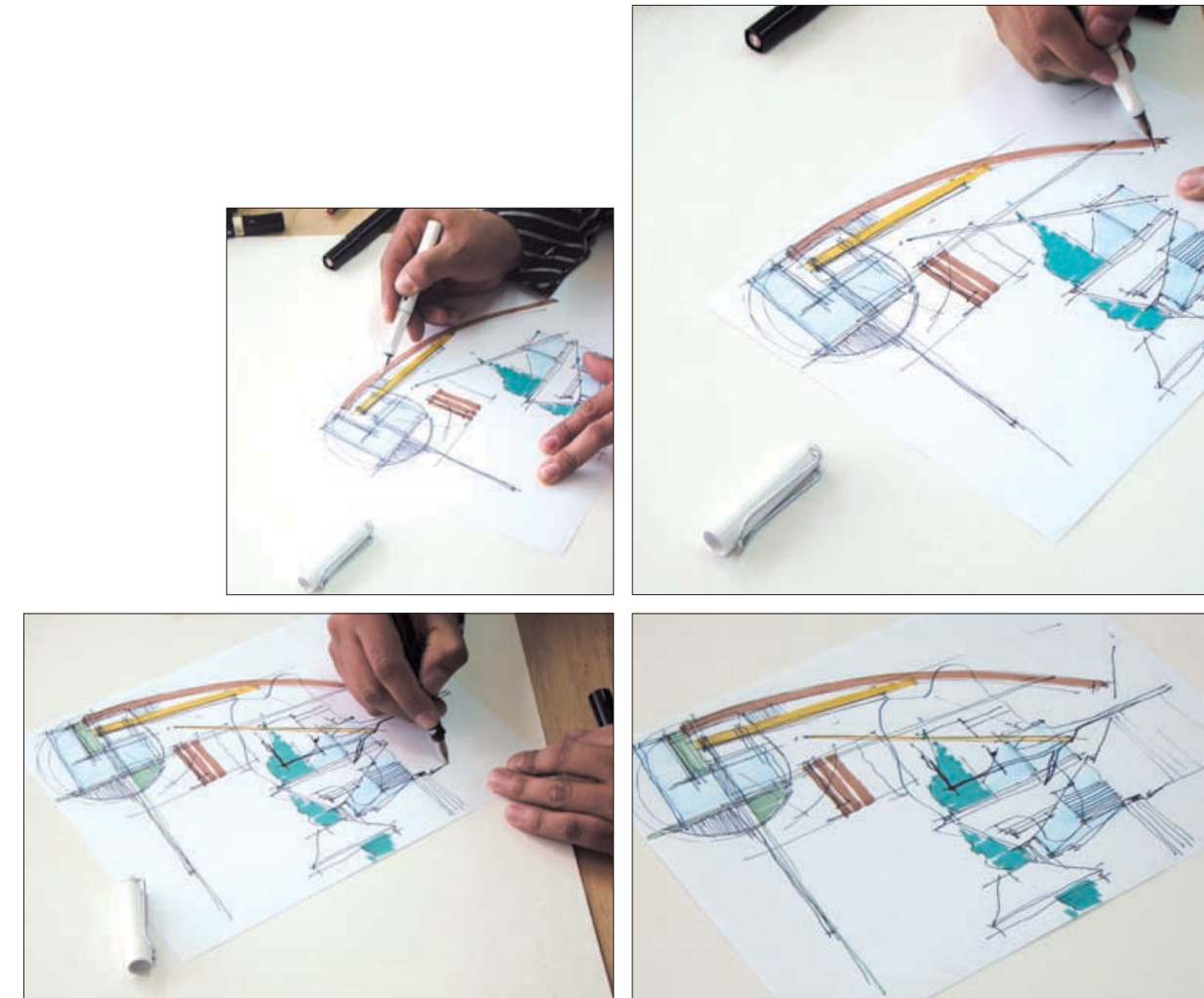
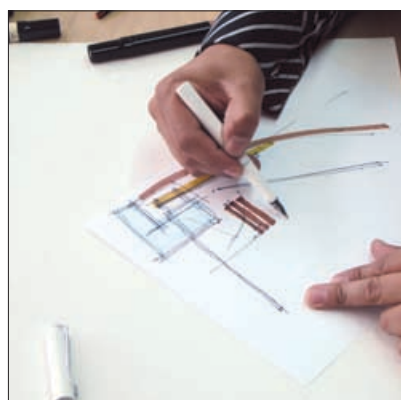
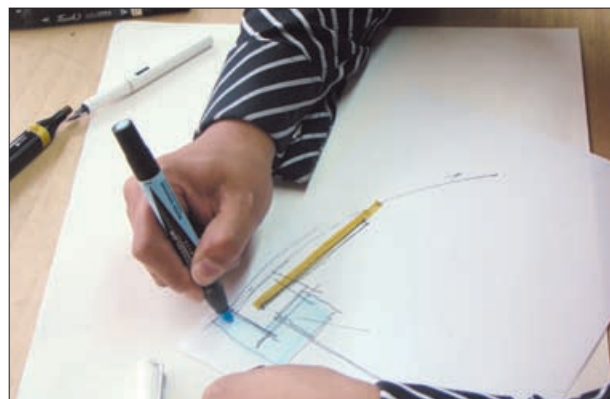
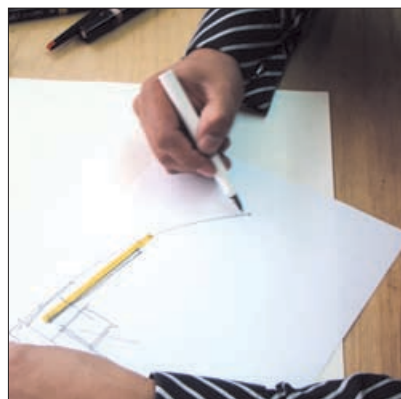
Otra imagen mass cierta-mente, un poco menos conservadora, un tanto más llamativa, una figura revestida de sucesos retóricos de-doble-aparición- objetiva, se trata entonces de una expresión de tipo semántico dibujada bajo ciertos rasgos de orden-es prácticos.

Hago referencia al conocido acto in-temporal cuando toda-vía la censura es un hecho editorial post-ilustrado y des-crito sobre términos de comunicación social y de significación histórica.



### Pablo Insuasty

Arquitectura, Universidad Nacional. Maestría en Arquitectura desde el Medio Ambiente Histórico y Social, Universidad Politécnica de Cataluña. Profesor de tiempo completo del Programa de Arquitectura de Interiores.



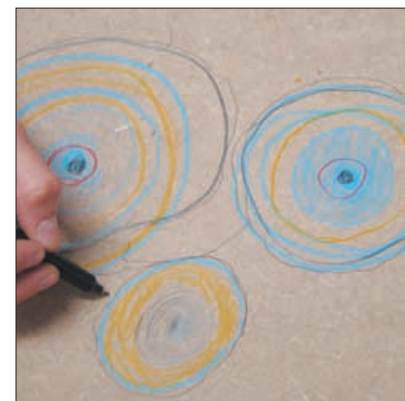
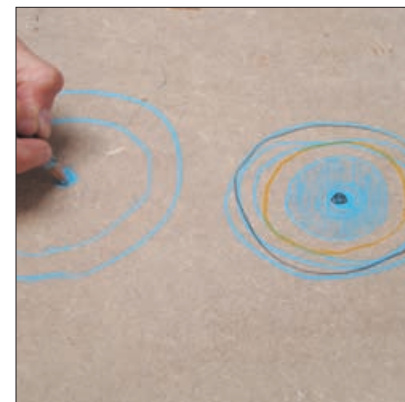
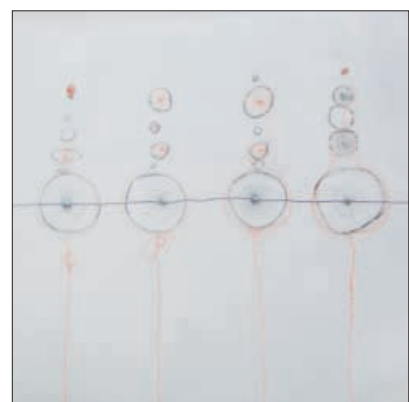
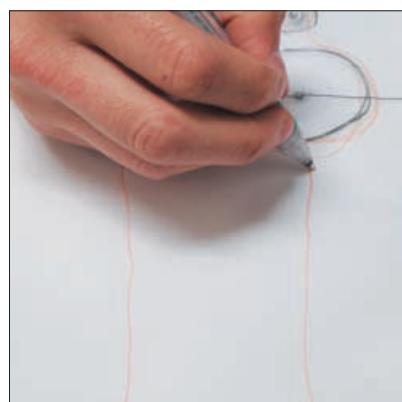
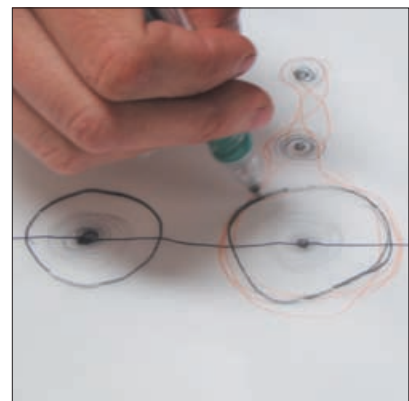
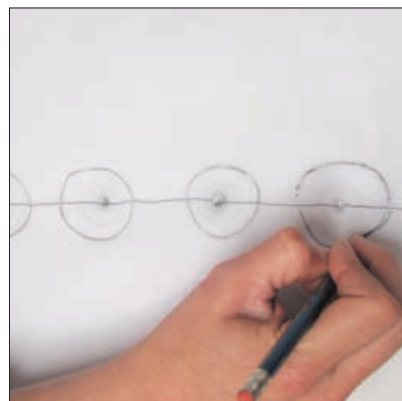
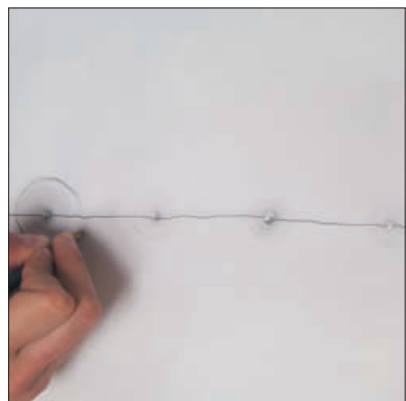
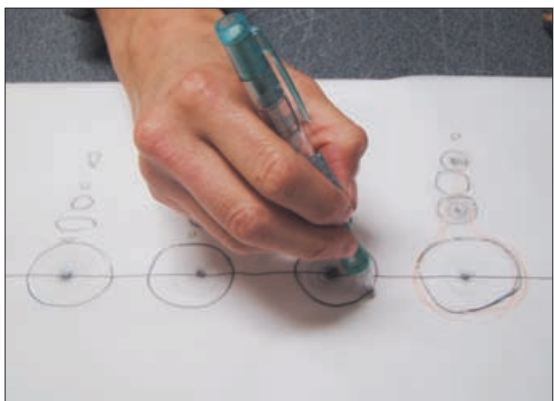
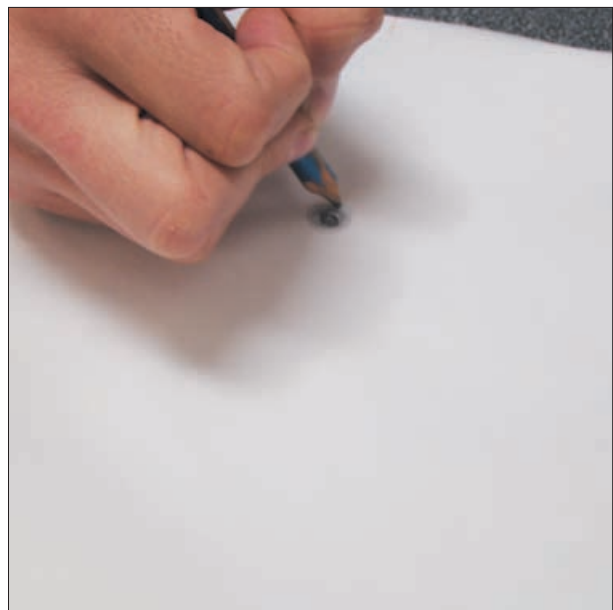
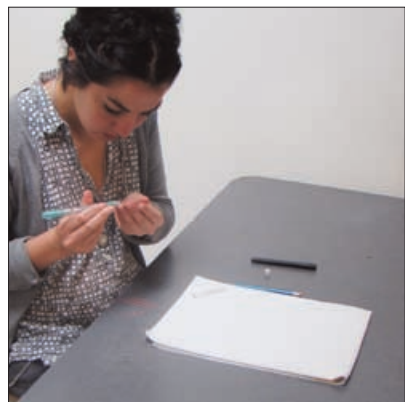
Los dibujos registran ideas, comprometen pensamientos y fijan posiciones respecto a algo. Siempre un dibujo es un elemento complejo, almacena mucha información y supone una reflexión.

Pero a pesar de ser un universo complejo, los dibujos no suceden de manera organizada y previsible, es difícil en el proceso de diseño saber cuál y cómo es el dibujo siguiente. La idea principal o el tema se convierten en la columna vertebral que organiza una serie de trazos y define el campo sobre el cual navegar. Sin embargo, los límites no son necesariamente muy definidos. En mi caso la indefinición es sinónimo de posibilidad, quiero pensar que mis dibujos nunca están totalmente concluidos, que siempre existe la opción de hacer otro, complementario al anterior.



Camila Barreto

Egresada del Programa de Bellas Artes, UJTL.



El dibujo traduce el pensamiento, la línea se hila para tejer una idea visualmente.

Vuelvo a la línea en un proceso de dibujo cargado de memoria y nostalgia, la línea se busca en sus inicios retornando a su origen: el punto, y así, crea un círculo, que se convierte en la forma de un nuevo proyecto.

Círculos dibujados, líneas grabadas en objetos, collages y decollages son parte de un proceso que muestra la búsqueda de la línea, la reiteración de la forma y la salida de la aporía.



Para su realización se utilizaron papeles  
Propal linen.

Este libro se terminó de imprimir  
el día xx de agosto de dos mil nueve  
en los talleres litográficos de la  
Universidad Jorge Tadeo Lozano en Bogotá.



