

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

TESINA DE LICENCIATURA

TITULO : SINTESIS Y ANALISIS EN EL DIBUJO
DE LAS FORMAS ESTATICAS

AUTOR : Miguel Arocha Isidro

CURSO 1.980 - 1.981

SANTA CRUZ DE TENERIFE

6

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

..... 11/5/81

Folio n.º 15 N.º 607

REGISTRO DE ENTRADA

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

TESINA DE LICENCIATURA

Título «SINTESIS» Y «ANALISIS» EN EL DIBUJO
DE LAS FORMAS ESTATICAS

Autor Miguel Arocha Isidro

Curso 1.980-1.981

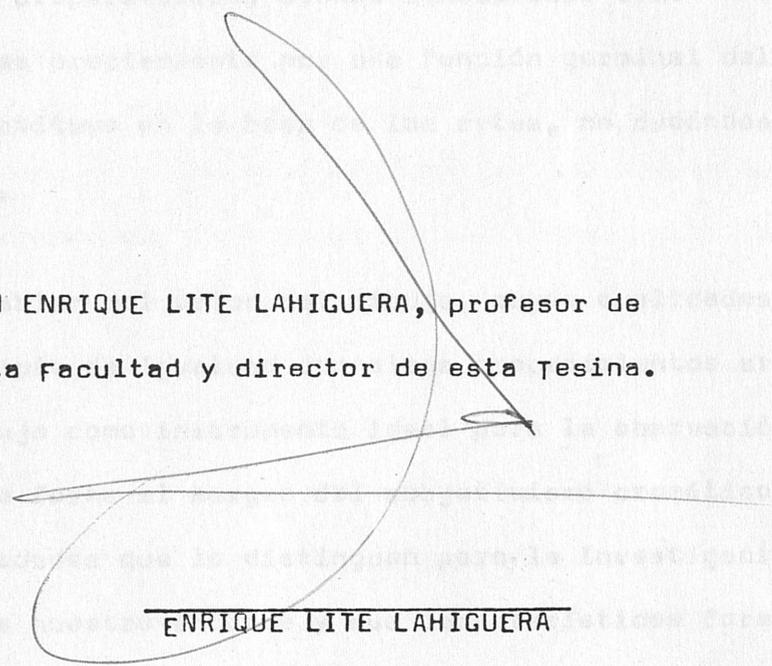
Santa Cruz de Tenerife

6603061901



M O D E S T O

DON ENRIQUE LITE LAHIGUERA, profesor de
esta facultad y director de esta Tesina.



ENRIQUE LITE LAHIGUERA

I N T R O D U C C I O N

Habitualmente se distingue entre el dibujo y la pintura, y esa diferenciación de valor radica precisamente en la abundancia de recursos de que dispone esta última. Creemos que el valor estético no se basa sólo en la cantidad de recursos suplementarios sino en el uso inteligente de los medios de que se dispone. Si al dibujo se le ha dado relativamente poco valor como procedimiento ha sido por su finalidad, por su utilización a través de la historia para diversos fines de estudios y trabajos preparatorios, siendo considerado como "medio de conocimiento". Y es precisamente por esa función germinal del dibujo por la que se constituye en la base de las artes, no dudándose de su vital importancia.

pero no vamos a hablar del valor del dibujo, cuyas cualidades específicas lo ponen en pie de igualdad con otros procedimientos artísti-
cos, sino del dibujo como instrumento ideal para la observación y estudio, que fija la forma al margen del subjetivismo cromático. Justamente estas propiedades que lo distinguen para la investigación del material visual de nuestro entorno y sus características formales externas e internas, nos ha motivado a elegir este procedimiento artí-
stico para realizar la obra que se presenta.

Esa necesidad y esa capacidad de expresar una interioridad plásticamente, de representar bidimensionalmente las formas de nuestro entor-
no de manera coherente y no amorfa o visualmente incomprensible, ya sea a través del dibujo o de cualquier otro procedimiento artístico,

precisa de una teoría y de un proceso, y el conocimiento de estos conceptos básicos donde se fundamenta toda representación es un inevitable deber del artista que parta de la hoja en blanco y quiera avanzar hacia la composición y terminación de cualquier "plan visual".

Este dibujo, un tanto didáctico, revela la búsqueda de una información cada vez más descriptiva, exponiendo el proceso ordenado y secuencial que debe de dominar en el desarrollo de una obra, en el que la "síntesis" y el "análisis" se constituyen como etapas fundamentales. En esta memoria se hará especial hincapié en la primera atendiendo a la dificultad que conlleva la estructuración y a su necesidad en base al desarrollo y al resultado final de la que en gran parte depende.

No intentamos que este trabajo sea un manual básico, una cartilla, donde se establezcan, de forma sistemática, las soluciones para representar tres dimensiones en un medio bidimensional. No existen soluciones sencillas o absolutas para controlar el lenguaje de la pintura. Los formalismos, la aplicación rigurosa de métodos, en parte, empobrecen y limitan, paralizando la creatividad y comprensión intuitiva, y en esto hay algo de cierto, pero tan malo es la ciega adhesión a las normas como hacer caso omiso a éstas, por lo que creo conveniente exponer que las artes plásticas deben recurrir tanto a la inspiración como al método. Las reglas no amenazan el pensamiento y una idea visual bien expresada tiene la misma belleza que un soneto bien escrito.

Sin embargo, sí intentamos en este trabajo orientar y sugerir, aportando una serie de datos que coadyuven a la comprensión y al estudio del percepto, así como a la composición y realización de una obra.

Y decimos orientar y sugerir porque en gran parte de este trabajo casi exclusivamente nos limitamos a hacer una exposición de conceptos fundamentales a fin de acercarnos tanto a la materia prima tal como son los elementos formales primarios, como a la captación a través de la experiencia visual y posterior conformación, cuyos conocimientos nos permiten penetrar en el campo de la interpretación. Es pues el objetivo principal del presente estudio el proceso de desarrollo de un dibujo, donde la "síntesis" y el "análisis" van a ser el principio y el final. La última parte de la memoria está dedicada a comentar el proceso de ejecución de la obra como aplicación práctica de todo lo expuesto. Y nos referimos específicamente al proceso de esta obra porque en modo alguno estamos propugnando que se deba seguir metódicamente este proceso en el dibujo de las formas estáticas, sólo defendemos la necesidad de estas dos etapas fundamentales en orden a un mejor desarrollo y en consecuencia a un mejor resultado.

=====

=====

C A R A C T E R I S T I C A S D E L A O B R A

La obra se presenta enmarcada con cristal mate, tiene unas dimensiones de 65 x 50, y ha sido realizada sobre papel Ingres-Canson, de textura rugosa (grano medio), que aunque habitualmente es utilizado preferentemente para pastel, admite a la perfección el lápiz. Ha sido resuelta con una técnica mixta, sanguina-pastel, empleando para su ejecución los siguientes materiales : lápices sanguina de diferentes tonalidades; pastel en barras de cuya gama de colores sólo se han utilizado los tierras y un azul ; y una lámina de poliéster que se ha superpuesto al soporte. En su elaboración no se ha utilizado ningún tipo de instrumento. Los pasteles ocres se han reservado para el detallado final de las áreas luminosas, mientras que la sanguina y el pastel azul han sido usados simultáneamente a lo largo del proceso de ejecución.

=====
=====



A

LOS ELEMENTOS VISUALES BASICOS, LA FORMA Y LA PERCEPCIÓN VISUAL.

El trabajo que presento ha sido realizado con fines estrictamente pedagógicos. Se trata de una interpretación de la escultura el "Schiavo morente", de Miguel Angel, que también, en parte, tiene cierta relación con el tema, no sólo por la afinidad que en cuanto a desarrollo tiene el dibujo con la escultura sino porque en la serie de esclavos Miguel Angel mostró el proceso de ejecución. Se observa primeramente la forma tosca y general inicial, luego la búsqueda de una información más descriptiva y, por último, el mármol minuciosamente tallado y detallado. En este dibujo al igual que en los esclavos aparece en la misma composición una yuxtaposición de las diversas etapas o estados de terminación.

La "síntesis y el "análisis" van a ser tratados como estadios fundamentales en el desarrollo del dibujo, pero difícilmente podremos hablar de éstos sin hacer antes un estudio de la percepción y de los elementos básicos. Para poder comprender cualquier información visual y luego conformar, hay que saber de qué se compone ese material visual y cómo lo percibimos.

Dentro del orden de la investigación existen dos métodos generales según que el espíritu se aplique a descomponer un todo en sus elementos simples o, por el contrario, a componer los datos originarios en un todo coherente, distinto y superior a ellos. Al primero se le llama análisis y es regresivo, es decir procede del todo a sus partes y el segundo se llama síntesis y es progresivo, a saber, avanza de lo simple a lo complejo. Estos dos métodos de investigación son perfectamente aplicables al desarrollo de un dibujo, ya que el estudio de las formas requiere una distinción y separación de las partes de "el todo" para llegar a sus elementos y a éstos como principios de los que la forma

se deriva, el análisis. Así como la representación bidimensional se crea mediante la combinación de elementos simples, como son los elementos formales primarios, para llegar a un todo coherente más complejo y superior a estos, y su desarrollo, se lleva a cabo progresivamente a través de secuencias que van de formas o esquemas simples a otros de complejidad creciente, tal como las síntesis en la investigación. pero hablaremos aquí de "síntesis" y "análisis" en otro sentido, es decir, de la síntesis en el sentido de simplificación-resumen o abstracción con fines constructivos, y del análisis en el sentido del estudio detallado de las partes que componen "el todo".

En la obra que presento estas etapas están perfectamente definidas, al cortar la figura con un plano rectangular a modo de cristal semi-transparente. que separa la simplificación de las formas que se encuentran ubicadas en segundo término, de las formas analizadas exhaustivamente y minuciosamente detalladas del primer término. El plano marca la transición de la "síntesis" al "análisis" y al mismo tiempo separa estas fases, destacando, como si forcejeara por salirse del papel, la parte de la figura que está en primer término, que es el último paso del proceso, el "análisis".

Como se ha dicho prestaremos mayor atención a la "síntesis" por su carácter más subjetivo, ya que no es directamente observable por los sentidos.

Debido a la importancia que dentro de las artes tiene el dibujo y dentro del dibujo "la síntesis", ésta ha sido tratada y practicada por los grandes maestros en un afán de captar la esencia de las formas.

Haciendo un breve repaso a la historia del dibujo apreciamos su importancia, no sólo en cuanto a su función germinal, sino en cuanto a la función del dibujo como instrumento privilegiado al servicio de la observación, destinado a una investigación sistemática del mundo encaminada a definir la estructura externa e interna de las cosas, más allá de sus apariencias. El dibujo " primera expresión de la concepción artística y testigo de todas las búsquedas", aparece en los escritos de Vasari como la base de las tres artes mayores: Arquitectura, escultura y pintura. En el Renacimiento va a prevalecer el aspecto teórico sobre la práctica manual, aparece la geometría [euclidiana, los cánones de proporciones, la perspectiva y la anatomía. Comienza a expresarse el dibujo a través de la geometrización de las formas para su estudio, simplificándolas, por lo que se le considera una ciencia al estar fundado en la geometría. El cuerpo humano se estudia en función de sus medidas, de sus proporciones, es enmarcado, encerrado y cuadrículado en diagramas y esquemas geométricos. Se elaboran reglas de las proporciones del cuerpo humano. Villard de Honnecourt fué uno de los primeros en inscribir sus estudios de figuras humanas y de animales en triángulos, circunferencias y rectángulos, subrayando sus esquemas constructivos de acuerdo con su práctica de la arquitectura. Pero son los grandes maestros, Leonardo y Durero, los que de verdad se plantean el dibujo como una ciencia, intentando hacer sistemática y científica la representación del mundo exterior adentrándose en las leyes de la óptica, aunque reconociendo que la experiencia visual está intensamente sometida a la interpretación individual. Por un proceso de abstracción, proceden a la reducción de los factores visuales múltiples a aquellos rasgos esenciales y más específicos de lo representado para la comprensión y estructuración de los mensajes visuales.

Intentan aprehender de los cuerpos los esquemas estructurales significativos subyacentes en las formas, reduciendo los cuerpos a sus masas esenciales. Leonardo dibuja esquemáticamente los músculos reduciéndolos al estado de cuerdas, extrapolando así del simple análisis descriptivo a un trazado imaginario en su aspecto geométrico.

En definitiva intentan captar la esencia de cada forma y su particularidad, como más tarde lo harán también otros artistas, Seurat, Cézanne, Matisse..., cuyas invenciones formales suponen una ruptura con el arte precedente, dibujan construyendo por planos, simplificando las formas geométricamente, procediendo igualmente a la reducción de la forma en sus masas esenciales. La construcción por planos corresponde al esfuerzo de simplificación perseguido por Cézanne, quien decía..."en la naturaleza todo está modelado según tres modalidades fundamentales: la esfera, el cono y el cilindro." "Se ha de aprender a pintar estas figuras tan simples y luego se podrá hacer lo que se quiera"

Nos adentramos así en el siglo XX donde aparecen infinidad de movimientos artísticos y de estilos que quizás sólo tengan en común el interés por la investigación. Esta tarea no sólo la comparten artistas o grupos de artistas, sino también teóricos, pedagogos y psicólogos. Estos últimos han tomado un interés especial por el arte y han hecho grandes aportaciones, sobre todo la escuela de Gestalt.

Antes de profundizar en la "síntesis", tal como se ha dicho, vamos a adentrarnos primero en el campo de las percepciones sensoriales, de la visión y sus peculiaridades, ya que hay que partir de la base de que la mente humana siempre recibe, conforma e interpreta su imagen del mundo exterior, pero hablaremos antes somera-

mente sobre los elementos básicos simples.

Casi todos los elementos visuales están presentes en un dibujo o intervienen en su ejecución. El punto, la línea, el plano, el contorno, el tono, que son considerados como los elementos formales primarios, y el color, la textura, la escala, y por su sugestión e implicación, la dimensión y el movimiento, son los elementos básicos de comunicación visual.

Estos elementos que manipulamos en la composición mediante el uso de los materiales de un medio, en este caso las técnicas del dibujo, constituyen la materia prima de la obra.

El punto.

Es la unidad más simple. En la naturaleza la redondez es la formulación más corriente. Tiene gran fuerza de atracción sobre el ojo. En el desarrollo de la estructura compositiva o de cualquier plan visual, y en la construcción de los cuerpos, es fundamental para la medición del espacio y la ubicación de las partes esenciales de éstos, ya que normalmente apoyamos las líneas básicas constructivas en estos puntos, también llamados básicos, a los que reducimos las articulaciones de las masas esenciales de los cuerpos y sus límites más pronunciados, sobresalientes y definidos. Sirven pues de referencia o como marcador de espacio. También en la composición, al agruparse por semejanza de ubicación, debido a la proximidad de algunos elementos, se producen cúmulos o puntos compositivos, con gran fuerza de atracción.

La línea.

sabemos que la línea es la traza que deja un punto al desplazarse y por lo tanto su consecuencia. El punto es un ente estático, sólo tiene tensión y la línea, dinámica, tiene tensión y dirección. La posibilidad de expresión de la línea es muy variada y depende de su posición, sentido o dirección, intensidad y modulación. Su utilización es primordial, junto con el punto, en el desarrollo del dibujo en sus primeras etapas, tanto en lo que se refiere a la subestructura abstracta compositiva, como en la construcción estructural de los cuerpos, que es lo que vamos a llamar "síntesis lineal", y decimos primordial por su gran precisión, claridad y por su rapidez de ejecución. La línea, en esta primera etapa, encierra la información visual reduciéndola a un estado en el que se prescinde de toda información supérflua, quedando sólo lo esencial. También por su precisión se utiliza para la descripción exhaustiva de la morfología de las formas, mediante la línea de contorno utilizada en los estudios detallados de figuras. Su relación con el volumen queda de manifiesto en el dibujo táctil-lineal, ya que la línea no sólo sirve para encajar, situar, medir, proporcionar y trazar rasgos espaciales característicos, donde se utiliza sólo como referencia, delimitando, recortando unos espacios planos creados aptos para recibir las formas, aquí la línea se sujeta a su fin práctico y se reduce a él, nos presta un servicio y luego prescindimos de ella, aunque quede presente en la subestructura. La línea sirve para mucho más; ella misma puede expresar y describir el volumen, dibujando contornos y utilizando líneas entrantes de traslapo. La línea es el elemento visual por excelencia del boceto y el instrumento visual de la previsualización, para materializar aquello que sólo existe en la mente.

El plano.

Una propiedad especial de la línea es su poder de formar planos.

El plano, como sabemos, es la superficie engendrada por una línea recta al desplazarse, impulsada por una fuerza lateral, o bien al girar sobre uno de sus puntos.

Aunque en la representación bidimensional el plano limitado, que se considera como principio del volumen, queda definido linealmente por sus límites, su "contorno", esto es por la intersección de este con otros planos, o mediante la uniformidad en el "tono", consideramos importante destacar el plano precisamente en su aspecto relacionado con el volumen, por ser el fundamento de la "síntesis formal".

Existen una serie de volúmenes simples o poliedros regulares, cuya representación, tal como dijo Cézanne en la frase citada anteriormente, es importante para la comprensión del volumen y el estudio de los efectos de la luz sobre los cuerpos.

por lo tanto, para facilitar la construcción de los objetos, los cuales se pueden considerar como formados por infinitos planos, creo necesario reducirlos, aunque sólo sea mentalmente, a poliedros más o menos regulares, de manera que quede irreductiblemente definida la forma y el movimiento general de la figura.

Al margen del volumen, del cual hablaremos también más adelante, existe otro aspecto importante, y es el de ser el medio bidimensional receptor del material visual.

El plano básico o soporte, tiene algunas características, no sólo en lo referente al formato, sea cuadrado, rectangular, de figura o paisaje. Ya que es la superficie material llamada a recibir el contenido de la obra, tiene algunas propiedades derivadas generalmente del comportamiento humano y de las leyes de la naturaleza, que se traslucen en el significado, según la situación de los elementos sobre ésta. Cuando entremos en el área de la composición trataremos algunas de estas propiedades.

El contorno.

La línea describe un contorno. Hay tres contornos básicos: el círculo, el cuadrado y el triángulo equilátero, cada uno de ellos con un carácter específico, rasgos y significados diferentes. El círculo es la más armoniosa de todas las formas. En él la fuerza o tensión irradia simétricamente en todas direcciones, sugiere infinitud calidez ; protección....etc. El cuadrado es la forma más modesta, precisa y estable, su ritmo es rígido y compensado en sus tensiones, sugiere torpeza, honestidad, rectitud y esmero. El triángulo, estable y sólido, con dinamismo hacia los vértices, sugiere acción, conflicto, tensión.

Aparte de éstas, existe un gran número de formas planas simples a las que se pueden reducir, para encajar, y por similitud, las formas complejas, por su fácil construcción y descripción, para, a partir de estos contornos básicos, derivar mediante combinaciones, subdivisiones, yuxtaposiciones y variaciones inacabables, por un proceso de diferenciación constante, a todas las formas físicas de la naturaleza y de la imaginación.

En la composición se suelen disponer los elementos mediante la ordenación estructural de éstos en formas geométricas simples (triángulos, rectángulos, óvalos...). Esta reducción con fines constructivos facilita la tarea de proporcionar, calcular dimensiones y ubicaciones.

La dirección.

Existen tres direcciones básicas y significativas, la horizontal, la vertical y la diagonal, que se pueden asociar a los contornos bá

sicos el cuadrado y el triángulo. También se considera la curva, que está relacionada al círculo, como una dirección, que cuando es abierta tiende a una de las anteriores.

Las direcciones tienen un fuerte significado en los mensajes visuales, por asociación con el organismo humano y su entorno y su relación con equilibrio y estabilidad.

La horizontal-vertical es la referencia primaria del hombre. La horizontal, simple y de fácil lectura, fría, da sensación de calma, reposo o serenidad, es la más estática. La vertical, cálida, limpia en cuanto a movimiento, sugiere simplicidad, firmeza, elevación, convicción y rigidez. La inclinada, cálido-fría, indica movimiento, decisión, se caracteriza por su inestabilidad en comparación con la horizontal y la vertical. Las curvas sugieren dulzura, dinamismo, alegría, y, según su tendencia a las anteriores se modificará su significado.

Aparte de los significados citados, las direcciones tienen suma importancia en la realización de la "síntesis" estructural, ya que este primer paso del desarrollo se reduce casi exclusivamente al trazado de ubicaciones y direcciones de los rasgos característicos de las formas y sus grandes movimientos, siendo primordial para su construcción, la comparación con las básicas, de ahí la importancia del trazado de los ejes en el soporte, como referencia elemental.

El tono.

Ni siquiera con la perspectiva lineal y el traslapo, la línea podría crear la ilusión de una realidad si no recurriera también al tono. Vivimos en un medio dimensional y el tono es uno de los me-

jores instrumentos para expresar ese volumen. La sensibilidad tonal es tan básica para la percepción de nuestro entorno que aceptamos una representación monocromática de la realidad a sabiendas de que estos tonos son sustitutos y representan un mundo que no existe.

sin la luz los ojos no pueden apreciar ninguna forma, vemos nuestro alrededor gracias a su presencia o ausencia relativa. La luz es la causa material de lo que percibimos y el tono es el efecto que se produce en los cuerpos al ser golpeados por ésta. por lo tanto las variaciones de tono constituyen el medio con el que distinguimos ópticamente la complicada información visual del entorno. Vemos lo oscuro porque se yuxtapone o superpone a lo claro y viceversa. Los objetos tienen la propiedad de absorber y reflejar parte de la luz que reciben, y según esta capacidad de absorber y reflejar, los cuerpos son más o menos luminosos. Esta capacidad recibe el nombre de luminancia, y es una propiedad constante en toda superficie. Según la intensidad de la luz, un determinado objeto la reflejará más o menos, pero su luminancia, esto es, el porcentaje de luz que devuelve, sigue siendo la misma. por ejemplo: un ropaje negro de goma, que absorbe gran parte de la luz que recibe, puede, si está muy iluminado, enviar tanta luz como un fragmento mal iluminado de escayola, que refleja casi toda la energía.

La intensidad de la luz y el proceso óptico que opera en los ojos, influye en la luminosidad de los cuerpos. Un objeto blanco lo vemos igual de blanco al atardecer que al mediodía, sin embargo la luminosidad es diferente, por lo tanto el tono de los cuerpos es relativo y viene determinado no por la cantidad absoluta de luz que envía al ojo, sino por su lugar en la escala de valores tonales que arroja la tonalidad del campo visual. Esto es muy importante a la hora de valorar una figura, ya que cuando centramos la visión en una

zona determinada, como puede ser, por ejemplo, un área de luz, el ojo se adapta a la luminosidad de ésta, se cierra la pupila, oscureciendo y unificando las partes de sombra y apareciendo entonces una serie de valores, cuya diferencia tonal se acentúa, en esta área iluminada, y que antes, en la visión de conjunto eran casi inapreciables y quedaban unificadas y subordinadas al valor general del movimiento de esta área. De ahí que al matizar exista la tendencia a exagerar las diferencias de valores de estas áreas, ya sean de luz o de sombra, rompiendo las masas. Por este motivo se aconseja que al valorar, sobre todo en las primeras manchas, se entornez los ojos, ya que de esta manera la vista no queda fijada en determinados puntos, sino que percibe el conjunto, unificando grandes zonas. Concretando, podemos decir que las pupilas de los ojos se abren o se cierran adaptando la sensibilidad de la retina a la intensidad del estímulo y a los diferentes niveles de luminosidad de las situaciones tonales.

Entre la oscuridad y la luz existen en la naturaleza múltiples gradaciones sutiles, que quedan severamente limitadas en los medios humanos para la reproducción de la naturaleza en el arte mediante pigmentos que simulan estos tonos naturales. [Estos valores tonales quedan restringidos en la escala a unos trece grados entre el negro y el blanco, aunque con gran sensibilidad se pueden conseguir hasta treinta valores. Un tono de gris cambia cuando se le compara con dos tonos extremos, como el blanco y el negro, o cuando se le sitúa sobre una escala de valores.

Sobre un cuerpo iluminado se produce una gama de valores que será más o menos rica según la forma de éste.

Los rayos luminosos se desplazan en línea recta, por lo tanto sólo pueden ser iluminadas aquellas partes de los objetos que pueden unir-

se directamente con el origen de la luz. De esto se desprende que un cuerpo golpeado por la luz tendrá zonas iluminadas y no iluminadas o en sombras. Estas últimas, a su vez, pueden ser propias, si forman parte integral del objeto, o esbatimentadas, que son una imposición de un objeto sobre otro o una parte de un objeto sobre otra, dicho de otro modo, una interferencia en la integridad del que la recibe. Ahora bien, sea una sombra propia o sea una sombra proyectada por un cuerpo sobre otros o de otros sobre éste, la naturaleza es la misma, esto es, la ausencia de iluminación directa. podemos añadir algo más sobre estos dos tipos de sombras, y es que las propias se producen en aquellas partes del cuerpo que, por su orientación, no pueden ser unidas directamente con la fuente de luz, mientras que las arrojadas, se producen en aquellas áreas que, por su orientación, deberían ser iluminadas, pero que no lo son, al interponerse otro cuerpo entre ésta y la luz. En una composición de varios elementos, cada uno de éstos, al ser iluminado, se convierte en un nuevo punto de luz, reflejando su luminosidad, que afecta a las sombras, sobre todo a las propias, de los objetos que le rodean.

Existe una serie de factores que determinan el tono de los cuerpos y que hay que tener presente en la valoración tonal de una composición; El tono propio del cuerpo, esto es, su luminancia, su valor local; El efecto directo de la luz, esto es, todos los gradientes que se producen en las zonas iluminadas directamente, y que vienen determinados por la inclinación de los diferentes planos de la superficie de un objeto con respecto a la dirección de la luz y todos los gradientes de las sombras, que pueden producirse por luces secundarias, las cuales pueden también afectar a las áreas iluminadas; y por último, los reflejos de otros cuerpos iluminados, que pueden afectar tanto a las sombras como a las luces. Estos a su vez están

condicionados por la intensidad y distancia de la luz y la atmósfera interpuesta.

Estos factores que hemos citado, el de inclinación de los planos y el de intensidad y distancia de la luz, son tan importantes a la hora de valorar una figura, que podemos construir una escala de valores perfecta, inclinando, en el espacio, gradualmente un plano blanco con respecto a la dirección de la luz, partiendo de la posición perpendicular a ésta, así como también alejando el mismo plano de la luz o también modificando la intensidad de ésta de forma decreciente hasta apagarla o viceversa.

Existe otro factor que influye en el aspecto general de las formas y que es originado por la dimensión de la fuente de luz. Al margen de la intensidad, el punto de luz puede ser pequeño, concentrado, produciendo una luz focal y directa, como puede ser la luz artificial de una bombilla, lo que implica una reducción del área iluminada, un contraste acentuado de luz y de sombra, y una transición brusca entre éstas. O bien puede ser grande, como un ventanal o una pantalla, que produce una luz difusa, lo que implica un aumento del área de luz, suaviza el contraste y el paso de la luz a la sombra se crea mediante un sutil gradiente de valores tonales.

La textura.

Es el elemento visual que sirve de "doble" de las cualidades del tacto. Podemos apreciarla y reconocerla ya sea mediante el tacto, mediante la vista, o mediante ambos.

La textura se presenta como el esfuerzo de la materia que clama por ser iluminada, que quiere manifestar todas sus virtudes configuradoras. Está relacionada con la composición de una sustancia a través de variaciones más o menos diminutas en la superficie del

material. Hay infinidad de texturas, según la constitución de los materiales, que van desde las superficies rugosas, de grano grueso, con mayor o menor regularidad, hasta las superficies alisadas y uniformes. La textura cubre la configuración externa de los cuerpos y nos manifiesta, generalmente, las cualidades materiales de éstos, sus características internas, mostrando su esencia, su composición.

Normalmente los cuerpos rugosos son opacos, mates y poco pesados, mientras que los de superficie alisada son brillantes, tienen la propiedad de reflejar y suelen ser pesados, precisamente por la compresión de las moléculas, como son los metales, cristales, etc. Gracias a la textura podemos diferenciar los materiales, ya que diversas materias pueden adoptar una misma forma.

La mayor parte de nuestra experiencia textural es óptica, no táctil.

La escala.

Todos los elementos tienen capacidad para modificar y definirse unos a otros. Un tono es alto o bajo por la acción de la yuxtaposición, igual que un tono puede ser modificado en su valor por estar junto a otro. No puede existir lo grande sin lo pequeño, y viceversa. Pero incluso cuando establecemos lo grande a través de lo pequeño, o lo oscuro a través de lo claro, se puede cambiar toda la escala introduciendo otro tamaño u otro valor extremo superior al mayor o inferior al más pequeño. Es posible establecer una escala no sólo mediante el tamaño relativo entre los elementos, sino también mediante las relaciones con la totalidad del campo visual o de la composición. La escala la utilizamos en la representación, tanto bidimensional como tridimensional, ya que lo que hacemos normalmente al dibujar o modelar, es aumentar o disminuir la realidad, para lo cual tenemos que proporcionar. Por lo tanto, proporcionar es aumentar o reducir las formas y dimensiones de un modelo, guardando la relación de medidas existente entre las partes y el todo.

De esto se deduce la importancia que tiene la escala en el dibujo, tanto para encajar como para manchar. El desarrollo de éste se limita casi exclusivamente a un proceso de comparación constante, en un intento de establecer la interrelación de tamaños y de valores tonales de las partes hasta conseguir un todo coherente. Para proporcionar hay que comparar unos tonos con otros, unas medidas con otras, para aplicarles un valor de relación entre ellos, que se seguirá manteniendo en la representación tanto si aumentamos como si disminuimos el modelo. Generalmente cuando se habla de proporciones nos referimos a medidas, ya que son éstas las que se suelen aumentar o disminuir, por el condicionamiento del tamaño del soporte, mientras que los valores tonales tienden a ser reproducidos, dentro de las posibilidades, del natural. Sin embargo, hay que decir que podemos también subir o bajar el tono general de una composición, siempre y cuando se guarden las relaciones entre los valores intermedios y los extremos, por lo que el "proporcionar", tal como lo hemos definido, lo podemos aplicar también a la valoración tonal.

El volumen (la dimensión).

La representación de la dimensión o representación volumétrica, que es el objetivo y por lo tanto el principal problema del dibujo (tal como lo estamos planteando), en formatos visuales bidimensionales, depende de la ilusión. La dimensión existe en el mundo real, dimensión que podemos ver con la ayuda de nuestra visión estereoscópica biocular, pero no en un dibujo o en una fotografía, que son una serie de estructuras bidimensionales que dan la impresión de una realidad. Son una representación bidimensional de lo tridimensional, de los volúmenes y de los espacios, y estos solo están implícitos. La ilusión, como hemos dicho, se consigue mediante

el artificio fundamental de la perspectiva y el traslape reforzados con la manipulación tonal del claroscuro. De este elemento se guiremos hablando más adelante, ya que es la finalidad del dibujo y el desarrollo de éste, el objetivo del presente trabajo.

El movimiento.

De ordinario se aplica la palabra movimiento al desplazamiento de un objeto. Ahora bien, en arte se aplica esta palabra, aunque su uso sea incorrecto, para describir las tensiones y ritmos compositivos, si bien es cierto que estamos viendo algo fijo e inmóvil. Aparte del movimiento en la composición referente a su estructura, existe la sensación de acción de los cuerpos. La naturaleza del movimiento en el dibujo o la pintura es de un orden peculiar, que resulta de los medios plásticos y de sus relaciones. El dinamismo plástico no depende del asunto, sino de la realización del lenguaje, dotando a la estructura de la obra de una animación secreta. El movimiento general de un cuadro se organiza en torno a una línea más o menos accidentada y continua que recorre los puntos sensibles del cuadro, ligando plásticamente los objetos unos a otros dentro del espacio que forman.

El ritmo, en el arte, también es movimiento, pero se diferencia de éste por su carácter periódico. Es la reiteración de tiempos débiles y tiempos fuertes a intervalos sensiblemente iguales, siendo su función la de organizar la visión en duración.

Como no se va a profundizar en la composición, vamos a centrarnos en el dibujo y a tratar el sentido que se le ha dado a estas palabras en el desarrollo de éste. En el proceso de un dibujo, se habla de movimiento, generalmente, en el sentido de cambio, variación en la morfología de los cuerpos. Un cambio de dirección es un movimien

to, así como cualquier accidente topográfico de las formas. Cualquier cambio de dirección que se produzca en los planos o en las masas esenciales de los cuerpos, implica grandes variaciones en los valores tonales; de ahí que se designen como grandes movimientos a las grandes áreas de luz y sombra que configuran el aspecto global de una forma. En el dibujo, como totalidad, el movimiento viene proporcionado en gran parte por el esquema lineal sobre el cual se ha construido éste. El ritmo (ritmo lineal) se considera como la sucesión de masas (volúmenes) y tonos, que asociados por semejanza de ubicación y dirección, siguen un orden, un recorrido dinámico, que se sintetizan en unos rasgos espaciales definidos o arabescos subyacentes en las formas y en la composición.

Normalmente utilizamos los ritmos lineales como abstracción, como síntesis en grandes rasgos de las características formales de cada cuerpo y su movimiento, así como la simplificación de las líneas accidentales de contorno que recorren la topografía de los cuerpos, despreciando lo superfluo, en un intento de llegar a la esencia de éstos, a su estructura.

Una vez expuestos los elementos básicos, cuya enumeración y definición está basada, en gran parte, en los estudios realizados en este campo por la profesora norteamericana Donis A. Dondis, en su obra "La sintaxis de la imagen" y el profesor Rudolf Arnheim, además de completado con algunas experiencias propias, vamos a pasar al área de la forma y la percepción visual.

Existen diversidad de definiciones de formas, de las que enumeraremos algunas, para luego centrarnos en la forma material.

Según Kandinsky " La forma puede existir independientemente como re-

presentación del objeto (real o no real) o como delimitación puramente abstracta de un espacio o de una superficie. La forma, en un sentido estricto, no es más que la delimitación de una superficie por otra. Esta es su caracterización externa. Pero como todo lo externo encierra necesariamente un elemento interno, (que se manifiesta de una manera más o menos clara) toda forma tiene un contenido interno. La forma es pues la expresión del contenido interno".

René Berger dice "Cada objeto ocupa una porción de espacio que delimita un contorno. Aunque la forma dibuje la configuración externa de un objeto o el conjunto de las cualidades pertenecientes a un ser concreto o abstracto, se puede decir que es ella quien nos asegura en primer lugar la "estructura del mundo en que vivimos",

para Delacroix "la forma de un ser definido lo distingue de todo lo que no es él".

Otros hablan de la forma bidimensional definiéndola como "la apariencia externa de las cosas; el conjunto de líneas que determinan su contorno" o como "aquella modalidad o cualidad del signo por el cual éste es reconocible . Es su diferenciación del entorno mediante su precisión y aislamiento, siendo el contorno resultante percibido como la forma del signo" y las dividen en "formas orgánicas, geométricas, figurativas y abstractas, y a éstas en simples o compuestas, siendo, según su conformación, regulares o irregulares".

La forma la entendemos, y en esto concuerdan casi todos, no sólo como la apariencia visual de un objeto, sino lo que expresa su naturaleza esencial, determinando la cosa en su espacio, en su figura y en su entorno. Esto nos conduce a distinguir entre sus valores formales (esenciales) y anecdóticos (ilustrativos), esto es: forma e imagen.

La forma reúne múltiples elementos y los incluye en la unidad de un ser distinto, claro y perfectamente definido. Esta implica totalidad e integridad. Sólo calando en su ser llegaremos a las leyes internas que la estructuran. Su análisis nos llevará a captar lo esencial, la idea germinal latente, el alma del modelo, como razón de unidad de todas sus manifestaciones.

Al margen del subjetivismo perceptual, del que hablaremos, las características formales de los cuerpos vienen determinadas: por la configuración volumétrica o de masas y su estructura-esencia (esqueleto estructural); por la textura; y por la coloración luminancia. Normalmente en otros aspectos espaciales no se piensa que sean propiedades de la forma material, como es que se cambie su orientación habitual o su contexto. Sin embargo, aunque los ojos sólo reciben esta información externa de las cosas, no la interna, de aquellas partes de su superficie que están unidas con los ojos, existen otros aspectos que influyen en la forma perceptual. Esta la define Rudolf Arnheim como el resultado de un juego recíproco entre el objeto material, el medio luminoso que actúa como trasmisor de la información y, aquí es donde entra el subjetivismo de que hablamos, las condiciones reinantes en el sistema nervioso del observador, la influencia ambiental, conocimientos y experiencias visuales anteriores, factores psicológicos, etc., factores que influyen en la interpretación y expresión de una obra. La forma material, objeto de la representación bidimensional, en este caso, mediante la técnica del dibujo, es interpretada a través de la utilización de los elementos básicos y su manipulación ordenada. Pero para poder interpretar hay que empezar por analizar las propiedades de ésta, y para poder analizar hay que partir del acto o sensación visual, para luego estudiar.

LA PERCEPCION VISUAL

Los objetos del entorno emiten o reflejan luz cuyos rayos llegan hasta las lentes del ojo y son proyectados sobre su fondo sensible, la retina, que transmite el mensaje al cerebro. [Estos mensajes al viajar hacia el cerebro son sometidos a sucesivas conformaciones hasta que el esquema se completa.

La percepción es una ocupación activa, no se trata de que las imágenes queden estampadas en un órgano fielmente sensitivo, más bien somos nosotros los que salimos al encuentro de los objetos, recorremos su superficie, sus límites, su textura, pero ésta no opera como una cámara fotográfica que lo registra todo imparcialmente, los detalles minúsculos, todo el conglomerado de pedacitos de forma. [El sentido de la vista aprehende algunos rasgos sobresalientes de los cuerpos, los cuales no sólo lo identifican, sino que hacen que se nos aparezcan como un esquema completo e integrado. También ocurre lo mismo si centramos la percepción en una parte del objeto. por ejemplo: el cuerpo humano lo percibimos como un esquema global de componentes esenciales, tronco, cabeza y extremidades, y si nos centramos en la cabeza, ésta nos aparece como un esquema global de ojos, nariz y boca. Aunque esto no quiere decir que la vista pase por alto el detalle ya que en una forma conocida cualquier mínima variación es apreciada.

La visión, pues, comienza con la aprehensión de rasgos globales los cuales no vienen dados explícitamente por ningún estímulo en particular (por ejemplo: se ve una manzana como algo redondo, sin embargo esa redondez es una destilación intelectual). Rudolf Arnheim afirma que " percibir consiste en la formación de conceptos perceptuales". Dicho autor en su obra "Arte y percepción

visual", nos dice que " si observamos un paisaje, nos daremos cuenta que hay mucho en él que los ojos no son capaces de asir, y sólo en la medida en que se pueda ver el confuso panorama como una configuración de direcciones, tamaños, formas geométricas, colores y texturas netamente diferenciadas, se podrá decir que se lo percibe de verdad".

La retina sólo capta con precisión una pequeña extensión en el centro del campo visual y la mirada está fijada en determinados puntos, no se desliza por encima del objeto, sino que salta de punto en punto.

Nunca se capta la forma recomponiéndola a través de un recorrido de las partes. El sentido normal de la vista aprehende la forma de manera inmediata, capta un esquema global. parece que el procedimiento más exacto para describir los rasgos espaciales que representan la forma sería hallar la ubicación de los puntos que la componen, como sería la reproducción de una estatua con una regla, un transportador y una plomada, pero no es así, el resultado sería una sorpresa. No se puede imaginar la forma total a partir de las mediciones, de la acumulación de datos inconexos que son aplicados antes de conocerse el resultado.

Esta propiedad del proceso visual tiene gran afinidad con el proceso de desarrollo de una obra y su necesidad de partir de una "síntesis" que constituya el esquema simple del todo y sus características esenciales, para llegar por orden regresivo a sus partes. No podemos llegar al todo a través de una adición o recorrido de las partes, ya que el resultado, según hemos dicho, constituiría una sorpresa, sino viceversa. Sería como llegar a un determinado sitio en el laberinto de una ciudad desconocida. La "síntesis", pues, nace de la necesidad de tener el todo presente, que nos

permita coordinar e interrelacionar.

Lo que determina el esquema global lo explican los psicólogos de la Gestalt en la que califican como ley básica de la percepción visual. "Todo esquema estimulador tiende a ser visto de manera tal que la estructura resultante sea tan sencilla como lo permitan las condiciones dadas".

Después de leer este artículo

seguir en la página

de este periódico en la página

de este periódico en la página

de este periódico en la página

de este periódico

de este periódico en la página

CONFORMACION E INTERPRETACION

Una vez estudiados los componentes de los mensajes visuales y cómo la mente humana recibe la imagen del mundo exterior, la visión y algunas de sus propiedades, vamos a introducirnos en las otras dos fases de la expresión : la conformación y la interpretación.

Creemos que para interpretar hay que proceder a una simplificación realizada a través del análisis del percepto, con la finalidad de descifrar, de buscar soluciones simples a lo que vemos, para un me jor entendimiento del tema a representar.

El proceso de creación de un mensaje visual consta de una serie de pasos que van, normalmente, desde los primeros bocetos de prueba hasta la elección final, pasando por una serie de versiones intermedias cada vez más refinadas. Igualmente su ejecución parte de una serie de esbozos hasta el acabado final más o menos detallado, pasando por una serie de etapas cada vez más descriptivas. De que estos trazos originales que conforman el esquema de las intenciones compositivas del autor, sean o no acertados, depende que el resultado sea coherente y claro y se perciba como un todo que funciona. Pero no sólo depende el resultado, como composición o mensaje visual, de la "síntesis", sino que además este planteamiento constructivo del todo coadyuva a un mejor desarrollo de la obra, estableciendo las directrices.

La composición.

según Ehrenzweig, el niño es capaz de ver todo el conjunto con una visión global. En su opinión, este talento nunca se destruye en el adulto y puede emplearse como una potente herramienta. Existe una especie de sistema dúplex en la vista que queda de manifiesto al reconocer que todo lo que vemos y diseñamos está compuesto de elementos visuales básicos, que constituyen la fuerza visual esquelética.

La composición podemos decir que es la disposición última de los elementos o partes, mediante la ordenación de éstos en una forma y organización apropiadas, constituyendo un todo armónico y equilibrado. Creamos una obra a partir de muchos colores, contornos, texturas, tonos y proporciones relativas. Interrelacionamos activamente estos elementos y pretendemos un significado. El resultado es la composición, la intención del artista.

Para Kandinsky, la composición puramente pictórica se plantea, con respecto a la forma, en dos problemas:

- 1º La composición de todo el cuadro.
 - 2º La creación de las diversas formas, que se interrelacionan en diferentes combinaciones y se subordinan a la composición total.
- De este modo, en un cuadro de diversos objetos (reales o abstractos), éstos son subordinados a una forma grande y modificados de tal manera que encajen en ella y la creen. En este caso cada forma individual conserva poca personalidad, ya que sirve primordialmente a la creación de la gran forma composicional y ha de ser considerada como elemento de esta forma, a la que está llamada a servir de material de construcción.

Existen una serie de factores que rigen la percepción visual, que pueden emplearse para la comprensión y articulación de un mensaje visual y que son según D.A.Dondis los siguientes:

Equilibrio.-

Es la referencia visual más fuerte del hombre. Es una sensación intuitiva inherente en las percepciones que automáticamente calcula el centro de gravedad de los cuerpos. El constructo horizontal-vertical es la relación básica del hombre con su entorno. Existe un equilibrio simétrico y un equilibrio asimétrico, según la distribución de pesos, suponiéndose éstos sobre una balanza romana situada en el centro de la composición. El proceso de estabilización impone a todas las cosas vistas un eje vertical con un referente secundario horizontal, que se denomina "eje sentido".

Tensión.-

Muchas cosas del entorno parecen no tener estabilidad. El círculo lo parece hasta que no le ponemos el eje sentido. proyectar los factores estructurales ocultos sobre formas regulares es sencillo, pero no lo es hacerlo sobre formas irregulares. La falta de equilibrio y regularidad es un factor desconcertante y desorientador. Las opciones visuales son polaridades de regularidad y sencillez por un lado, y de complejidad y variación por otro (reposeo y tensión). La tensión o falta de ésta es el primer factor compositivo.

Nivelación y agudización.-

Son dos polos opuestos y guardan también relación con el equilibrio y el desequilibrio. Se acentúa o exagera la regularidad, la simetría o lo contrario. El primero aumenta el equilibrio y el segundo la tensión. En el estado intermedio se produce una sensación de ambigüedad que no es aconsejable, ya que oscurece la intención compositiva y el significado, confundiendo.

Atracción y Agrupamiento.-

Este factor tiene que ver con la interacción de los elementos según su situación en el plano básico, produciéndose conexiones por proximidad o similitud, debido a su atracción. De este punto hablaremos más adelante.

positivo y Negativo.-

Lo que domina la mirada en un campo visual se llama positivo, y negativo lo que actúa con mayor pasividad (subordinación).

Existen algunas preferencias en el plano básico, que están relacionadas con las costumbres y nuestro entorno. El ojo favorece la zona inferior izquierda de cualquier campo visual. Los pesos deben estar en la zona inferior. Los elementos visuales situados en áreas de tensión tienen más peso. La tensión atrae la mirada.

para acabar debemos decir que en toda composición debe haber un gradiente jerárquico, tanto de masas como de valores, donde haya un dominante.

LA ABSTRACCION APLICADA A LA ESTRUCTURACION

Debido a que la "síntesis" es producto de la abstracción, vamos a hablar de este nivel. Expresamos y recibimos mensajes visuales a tres niveles: 1º- el representacional, que se refiere a la reproducción más o menos realista del material visual de nuestro entorno. En un nivel altamente representacional, con detalles afinados, se pasa de una idea general de los cuerpos a una más específica, distinguiéndolos incluso dentro de su misma especie, por ejemplo: todos los perros tienen referencias visuales comunes, ahora bien, si detallamos las características individuales, pasa a ser un perro determinado, que lo distingue incluso dentro de su misma raza.

La fotografía es normalmente la representación bidimensional más realista, aunque el trabajo del artista es más limpio y claro porque puede controlar y manipular el modelo natural. [Este es el comienzo de un proceso de abstracción en el que se eliminan los detalles que no interesan.

El segundo nivel es el simbolismo, que es una abstracción que requiere una simplicidad última, reduce la forma al mínimo, siendo ésta portadora de un significado.

Y entraremos ya de lleno en el tema de este trabajo con el tercer nivel: la abstracción. Un nivel donde por un proceso de destilación se reducen las formas a aquellos rasgos esenciales y más específicos de lo representado.

También existe la abstracción pura: una reducción a los elementos básicos que no guardan relación con la realidad.

La abstracción tiene una gran importancia para la estructuración de los mensajes visuales, ya que la información visual, cuanto más abstracta es más general y abarcadora, siendo una simplificación tendente a un significado más intenso y destilado, por lo tanto, más profundo que el realismo. La percepción humana elimina los detalles superficiales reduciendo a una información representacional mínima. La abstracción es pues un medio para la resolución de los problemas visuales, pues permite que salgan a la superficie las fuerzas estructurales subyacentes de la composición.

Según D.A. Dondis " la capacidad de confeccionar mensajes mediante la reducción de la información visual realista para abstraer sus componentes está en la respuesta de la ordenación al efecto que se pretende". por lo tanto la abstracción es el instrumento primario en el desarrollo de un plan visual.

La simplicidad según Rudolf Arnheim es la experiencia y el juicio subjetivos del observador que no halla dificultad para entender aquello que se le presenta. Existe un orden en las cosas aunque no sepamos nada de ellas ni de su naturaleza. Las cosas están bien ordenadas cuando pueden ser imaginadas fácilmente. También existe una simplicidad objetiva de los objetos visuales que determinamos analizando sus propiedades formales. Normalmente el que veamos un esquema simple viene determinado por su relación con las leyes de la naturaleza y el comportamiento humano, (como es el que tenga simetría, que sea regular o concéntrico, equilibrado, que guarde relación con el armazón horizontal-vertical), y no depende del número de elementos, pues una figura de menos elementos puede ser más complicada que una que tenga más, sino que depende de su estructura. Sus rasgos estructurales deben ser simples.

Siempre que hay que desempeñar cualquier función hay que plantearse dos cuestiones o principios: el de parsimonia, que busca la estructura más sencilla que servirá al fin que se propone, y el de orden, que busca la manera más sencilla de organizar la estructura. Tanto uno como otro son fundamentales en la composición artística y el desarrollo de una obra.

Isaac Newton nos dice "lo más es en vano cuando bastaría con menos; pues la Naturaleza se complace en la simplicidad, y no gusta de la pompa de las causas superfluas". Las obras de arte son complejas pero también sencillas, ya que organizan una abundancia de significado y forma dentro de una estructura global que define con claridad el lugar y función de cada uno de los detalles del todo. Esta organización es el "orden" del que hemos hablado. Galt define la simplicidad artística diciendo que es "la ordenación más sabia de los medios basada en una comprensión de lo esencial, a lo cual todo lo demás ha de quedar supeditado".

Existen dos tendencias, tanto en la simplificación de una forma como en la composición de un mensaje visual, y que ya hemos citado, que son: la "nivelación" y la "agudización", la primera se caracteriza por acentuar la regularidad, la simetría, la normalidad, la repetición. Y la segunda acentúa las diferencias, subraya la oblicuidad, el movimiento, lo irregular y aumenta la tensión.

TOTALIDADES Y PARTES

Sabemos que el estudio de los cuerpos, en general del campo visual, nos lleva a discernir y separar las partes para llegar a los elementos que actúan como principios de los que se derivan éstos. Hemos hablado de totalidades y partes, de cómo las cosas que vemos se comportan como totalidades de las que dependen en mayor o menor medida las partes y cuya naturaleza, insistimos, influye a su vez en el todo. Vamos a hablar algo sobre la subdivisión y el agrupamiento exponiendo algunas de las propiedades y combinaciones que enlazan y separan a los elementos visuales.

Aunque estas propiedades deberían, quizás, haber sido expuestas anteriormente, cuando tratamos la forma y la percepción visual, se ha preferido hacerlo ahora, porque tanto el agrupamiento "desde abajo" como la subdivisión "desde arriba", aplican el principio de la simplicidad de la Gestalt, del que hemos hablado, el primero a la semejanza entre unidad y unidad y el segundo explicando también la organización total. Estas propiedades son perfectamente aplicables a todas las formas de nuestro entorno, aunque de ordinario se utilizan unidades o figuras esquemáticas simples, por su fácil comprensión, para exponer estos principios básicos.

Existen dos formas de proceder a la organización perceptual y que se corresponden mutuamente. La primera se llama enfoque "desde abajo" que es muy limitada ya que empieza el análisis por sus componentes

y las combinaciones de éstos (agrupamientos) en lugar de descender de la estructura global a partes cada vez más subordinadas (subdivisión) tal como el "enfoque desde arriba", que así se llama la segunda, la cual parte de la totalidad. Desde el punto de vista del arte interesa más el segundo enfoque, esto es, una captación primaria de la organización total.

Todo campo visual se comporta como una totalidad, como una forma donde existe la interacción del todo y las partes, motivo por el cual un cambio local cualesquiera (entendiendo que las partes tienen su lugar y su función dentro del contexto total) puede alterar la estructura del conjunto, o un cambio en la estructura puede alterar a una parte, aunque no necesariamente.

Pero el hecho de que veamos las cosas como totalidades que se aferran a su integridad y que incluso tendamos a recomponerlas (como es el caso de algunos dibujos lineales o táctiles de figuras en los que se omiten líneas de contorno y aún así percibimos la totalidad de la forma, o en aquellas esculturas deterioradas a las que no afecta la falta de un miembro) no debe llevarnos a verlas siempre como masas indivisas y compactas. La subdivisión de la forma es condición indispensable para distinguir los cuerpos. Esa tensión que se produce cuando percibimos una forma indefinida o compleja (como puede ser un triángulo negro superpuesto a un rectángulo de igual color o la fotografía de un objeto familiar tomado desde un punto de vista no habitual) desaparece cuando, una vez sometida a la subdivisión, aparece como una combinación de elementos simples o conocidos adoptando la estructura más simple de acuerdo con el estímulo recibido.

El mundo visual está compuesto generalmente de unidades más o menos diferenciadas, y el que estas unidades o partes destaquen o no de su entorno lo determinan su claridad y simplicidad en sí mismas y su

independencia de la estructura circundante o lo contrario. según Rudolf Arnheim tanto las formas externas del mundo hecho por el hombre, que han sido adaptadas a sus necesidades, como las de la naturaleza, generalmente destacan de su entorno, contribuyendo así a la subdivisión perceptual y son tan simples como las circunstancias lo permitan, cuya simplicidad favorece la segregación visual. La subdivisión en el arte procede por niveles jerárquicos subordinados unos a otros. Una segregación primaria establece los rasgos principales de la obra, las partes mayores son de nuevo subdivididas en otras más pequeñas, dependiendo del significado que se pretende el grado y clase de segregaciones y conexiones que se hagan. Si por ejemplo disponemos una serie de objetos conocidos y con gran fuerza de atracción de manera que todos juntos configuren un objeto mayor, igualmente conocido, el observador procederá a partir de los componentes, reconocerá los diversos objetos y su interrelación, pero difícilmente llegará al objeto mayor constituido por la estructura como totalidad. Ahora bien, hay que decir que no sólo la forma es el único factor a tener en cuenta al proceder a la subdivisión, existen otros factores, como puede ser la luminosidad y el color o la luminancia, en este caso, que pudieran ser más decisivos.

En un sentido puramente cuantitativo se puede llamar parte a cualquier sección del todo, pero partir por mera cantidad o número es pasar por alto la estructura. Cuando las formas no son muy definidas, los componentes estructurales no son tan evidentes como en las formas simples.

Entendiendo que las relaciones entre las partes dependen de la estructura de la totalidad, vamos a aislar y describir algunas de esas relaciones parciales, estudiando las propiedades que enlazan a los elementos entre sí.

La semejanza puede hacer que las cosas resulten invisibles. La subdivisión, que es el requisito previo de la visión, es el polo opuesto de la semejanza. La homogeneidad es el caso límite en el cual la visión llega a la ausencia de estructura, precisamente por la semejanza. Y sin embargo esta actúa como principio estructural, pero en conjunción con la separación, como una fuerza de atracción entre cosas segregadas.

Cualquier aspecto de los perceptos: la forma, la luminosidad, el color, la orientación y ubicación espacial, el movimiento, la dirección etc.. pueden ocasionar agrupamientos por semejanzas. Si por ejemplo la forma, la orientación y la luminosidad se mantienen constantes en un conjunto, estas semejanzas establecen una unión y al mismo tiempo apuntan a su diferencia de tamaño o de otro aspecto, traduciéndose en una subdivisión y agrupamiento por semejanza de tamaño. Otros rasgos perceptuales producen agrupamientos y separaciones por diferencia de "forma", de "luminosidad", también según la ubicación por "proximidad" cuando hay semejanza en los demás aspectos, produciendo cúmulos visuales.

Por encima de estos agrupamientos de elementos o unidades separadas, el que veamos una forma como algo coherente consiste en las semejanzas entre los elementos que constituyen una línea, una superficie, o un volumen, por ejemplo la semejanza de dirección y de ubicación vinculan las líneas de contorno de un volumen que se interrumpen al ser ocultado por otro que se antepone, uniendo las partes vistas de manera que se perciba como una sola forma continua, coherente. Una forma cuanto más coherente más destaca de su entorno y este es más unitario cuanto más estrictamente semejantes sean los elementos que lo componen en cuanto a factores como luminosidad, color, dirección, etc..

Existen semejanzas solamente definibles por referencia al esquema total, tal como la simetría de una figura, y que van más allá de las relaciones entre las partes.

Estas conexiones y segregaciones producidas por semejanzas y diferencias no sólo son una herramienta para analizar las formas y su entorno sino para realzar la riqueza de la concepción artística. Aunque hay que decir que la semejanza y diferencia son juicios relativos ya que el que dos formas parezcan similares depende de lo diferentes que sean de su entorno, de ahí que en la visión total de un objeto influyan los demás que le rodean.

Concluimos esta parte insistiendo en que aunque la forma visual de un objeto en gran parte viene determinada por su contorno, sus límites, no se puede decir que éstos sean la forma. Rudolf Arnheim cuando habla de la forma se refiere a dos propiedades diferentes de los objetos visuales: (1) los límites reales que hace el artista las líneas, masas, volúmenes, y (2) el esqueleto estructural creado en la percepción por esas formas materiales, pero que rara vez coincide con ellas.

Decía Delacroix que, al dibujar un objeto, lo primero que hay que captar de él es el contraste de sus líneas principales: "hay que tomar buena conciencia de eso antes de apoyar el lápiz en el papel. A lo largo de toda la obra, el artista debe tener presente el esqueleto estructural que está conformando, sin dejar de prestar atención al mismo tiempo a los muy diferentes contornos, superficies y volúmenes que va haciendo".

DESARROLLO

Antes de centrarnos en la "síntesis" y el "análisis" en el desarrollo del dibujo, es conveniente hablar algo sobre el desarrollo mental puesto que está relacionado con el tema, y de esa capacidad que tienen los niños de ver el conjunto globalmente.

Algunas teorías afirmaban que tanto los niños como los primitivos practicaban un "arte conceptual" partiendo de abstracciones intelectuales mientras que durante y después del Renacimiento se practicaba un arte "perceptual", representaban lo que se veía, pero se ha demostrado que la percepción no arranca de lo particular sino de lo general. Por lo tanto las representaciones artísticas tempranas tienen por objeto lo general, es decir, los rasgos estructurales simples y globales. Los niños y primitivos dibujan generalidades porque dibujan lo que ven (aunque ven más que lo que dibujan), pero lo que hacen es en función de la representación pictórica; hacen lo que les satisface a su entender, las condiciones que debe cumplir la representación.

Gustav Britisch demostró que la forma pictórica crece orgánicamente conforme a normas definidas, desde los esquemas más simples hasta otros progresivamente más complejos a lo largo de un proceso de diferenciación gradual, explicando las fases de desarrollo en términos de "corrección" creciente. Los niveles superados no son abandonados sino que refuerzan los siguientes. En un nivel de complejidad elevada, en el artista maduro, estas formas simples son indispensables para expresar lo que se quiere decir, constituyéndose esta capacidad como hemos dicho, en una potente herramienta para estructurar mensajes. En aquellos dibujos donde la finalidad es transmitir una información técnica o científica, no se requiere la exactitud mecánica de

la representación, ya que de ser así haríamos una fotografía.

La razón es que el dibujo nos habla de algunas de sus propiedades, las que nos interesan para un fin determinado. Esto significa que esta representación no sólo debe omitir los detalles innecesarios y escoger características reveladoras, sino también expresar sin ambigüedad lo que se desea, los datos pertinentes. Esto es lo que se pretende con la "síntesis", y su finalidad es la de establecer una base esquemática que nos revele las características esenciales, tanto de la composición como de los elementos, que nos permita trabajar en función del conjunto. De esta forma podemos dominar la totalidad e interrelacionar las diferentes partes de la composición. En un orden inferior, los cuerpos o elementos de la composición son considerados como totalidades, cuyo esquema coadyuva a coordinar e interrelacionar también las partes que lo componen, subordinadas éstas al aspecto global o movimiento general del objeto. Los dibujos de Leonardo da Vinci son notables porque el artista conocía a fondo la estructura de los cuerpos y al mismo tiempo sabía organizar esquemas perceptuales complejos con suma claridad. El estudio de la anatomía es valioso porque permite adquirir un concepto visual de cosas que no se ven directamente, cuyas formas son suavizadas u ocultadas, a pesar que determinan abultamientos visibles. Gracias a este conocimiento podemos imponerle un esquema.

Toda producción manual de imágenes se lleva a cabo secuencialmente y en el resultado final, gran parte de esa dinámica se ha esfumado.

Esta secuencia de etapas nace de la dificultad de conservar en la mente esa totalidad que no está presente. ¿Cómo dibujar el contorno izquierdo de una figura si no se puede correlacionar con el derecho que no está todavía?, ¿cómo relacionar las partes con el todo, si el todo no lo tenemos presente?. De ahí nace la necesidad de

partir de un planteamiento esquemático; de un esquema constructivo, primero del todo y luego de los elementos o partes.

Como estrategia general, la secuencia en que el artista hace su obra es fundamental. La composición ha de depender de su esqueleto estructural básico, así como las formas que intervienen dependen de su estructura. Este esquema está construido según los rasgos globales y perfeccionado gradualmente en conjunto. Charles Baudelaire escribe.. "una buena pintura fiel e igual al sueño que la alumbró, debe ser creada como un mundo". "Lo mismo que la creación que vemos es el resultado de varias creaciones, de las cuales las primeras fueron completadas por las siguientes, así también una pintura, si está tratada armoniosamente, se compone de una serie de imágenes superpuestas donde cada estrato presta mayor realidad al sueño y le hace elevarse un peldaño más hacia la perfección".

LA "SINTESIS" Y EL "ANÁLISIS" EN EL PROCESO DE DESARROLLO DEL DIBUJO

Una vez expuestos los conceptos básicos en que se fundamentan la representación bidimensional, vamos a hablar del desarrollo de la misma. Aunque estos conceptos son aplicables a la concepción de cualquier plan visual en general, vamos a especificar limitándonos a la representación de las formas estáticas y más concretamente al dibujo, digamos académico, de figuras clásicas y de ropajes, tal como es el caso particular de la obra que se presenta, explicando su evolución, en función de la "síntesis" y el "análisis".

El desarrollo de un dibujo es conveniente dividirlo en dos grandes fases. Una que de ordinario se llama "encajado", resuelta mediante la línea exclusivamente, donde ésta se utiliza no sólo como auxiliar de construcción sino como instrumento para definir los volúmenes describiéndolos detalladamente, y otra que denominamos "mancha" con la que completamos la representación volumétrica mediante el tono y creamos la ilusión de realidad con un nivel representacional más o menos elevado. Cada una de estas fases debe tener un proceso de desarrollo completo y similar en cuanto que debe ir de la "síntesis" al "análisis" exhaustivo de las formas. De esto se desprende que dentro de la "síntesis", digamos "formal", y de acuerdo con la evolución gradual que hemos citado se podría hacer una subdivisión en "síntesis lineal" y "síntesis tonal".

¿ Por qué se comienza en general por la línea ? . Tiene su explicación, y es que aparte de las propiedades que se han citado, entre otras, la precisión y rapidez de ejecución así como la claridad y limpieza de expresión, la línea es de fácil rectificación, y sabemos que en esta primera etapa éstas son sometidas a correcciones

constantes a medida que se va precisando en la ubicación, proporción y descripción de las formas. Aparte de la dificultad que conlleva el disponer las manchas generales (primeras manchas) sin una base lineal de ubicación, existe, entre otros factores adversos, el consiguiente deterioro de la textura del papel-soporte que se deriva de la laboriosa corrección de grandes áreas de mancha.

En el trabajo que se presenta el proceso evolutivo de la segunda fase (la mancha) queda de manifiesto intencionadamente, tal como vemos en la fotografía, de forma que en el resultado no se pierda totalmente ese proceso secuencial y se aprecie, mediante la yuxtaposición de algunos de estos estadios, como cada uno va completando al anterior gradualmente y donde cada estrato va dando un mayor realismo a las formas, mientras que la primera fase ha desaparecido (explícitamente) al ser cubierta por la mancha, perdiéndose pues, tanto las líneas primarias estructurales como las de contorno, aunque queden patentes de forma implícita, sobre todo las primeras, conformando la subestructura abstracta composicional. Como se aprecia es una composición sencilla en la que destaca la figura central del esclavo en primer término, y decimos sencilla, primero porque no hay gran abundancia de formas y segundo porque éstas están organizadas en una estructura global clara, a la que hemos querido dar un mayor énfasis eliminando el fondo y creando unos espacios planos aprovechando el tono uniforme del papel.

El esclavo está caracterizado por un movimiento ascendente rectilíneo de inclinación de derecha a izquierda y por otro curvilíneo que atraviesa el plano de proyección (en profundidad de dentro a fuera) determinado por el contraposto de la figura y proporcionado por el movimiento acentuado de inclinación lateral del tronco y la cabeza. Dicha figura, por su situación, forma y destaque, así como su superior matización y acabado, se constituye en el elemento principal de la composición, dominando, subordinándosele el resto de los elemen-

tos ubicados en segundo término como son los ropajes y figuras de la parte superior e inferior respectivamente. De esta forma se crea un gradiente jerárquico, dependiendo todos los elementos de la composición total, subordinándose a esa forma grande composicional de la que hemos hablado y a la que sirven de material de construcción. El destaque de la figura sobre el fondo en gran parte está producido por agrupamientos por semejanzas de los tonos fríos y de los cálidos que enlazan las partes apuntando a su diferencia y traducéndose en una subdivisión. Aparte del movimiento de inclinación del tórax sobre la cintura que hemos dicho, existe otro casi inapreciable de rotación, describiendo la figura un rasgo espacial característico a modo de helicoidal ascendente, que no se percibe con claridad desde el punto de vista que hemos tomado.

En una composición de este tipo podemos disponer los elementos y ordenarlos a voluntad según la intención. Al margen de esta disposición y con la finalidad de destacar aún más y separar estas dos etapas que nos ocupan, se ha cortado la parte superior de la figura con un plano rectangular limitado y semitransparente, congelando también el proceso de desarrollo en algunos de los estratos más importantes a fin de que el resultado se perciba como una yuxtaposición de fases de descripción creciente.

Tal como se ha expresado, el primer paso en el desarrollo es la "síntesis", vamos pues a puntualizar definiéndola y manifestando escuetamente sus funciones y fines.

Entendemos que la "síntesis" es una estructuración tanto de líneas como de manchas generales con fines estrictamente constructivos, de manera que, llevándola al límite mínimo de líneas y de manchas, quede irreductiblemente descrito el aspecto general de la composición. Efectivamente es un esquema simple de líneas y de valores tonales caracte-

rísticos al que se reduce, por simplificación, la compleja información visual. Esta primera etapa debe ser escueta, concisa y significativa, y los rasgos y valores tonales que la integran deben estar perfectamente definidos, ya que en gran medida el resultado de la obra depende de este esquema.

La "síntesis" nace pues de la necesidad de tener presente desde un principio la totalidad que nos permita coordinar y dominar el conjunto y podemos afirmar que tiene tres funciones: (1) hacer un resumen de la composición, del dibujo como un todo, (2) marcar los caracteres específicos de los cuerpos que intervienen en ésta y (3) establecer las directrices a seguir que coadyuven a una mejor coordinación y coherencia. De esto se desprende que su finalidad es evitar el dibujo con falta de forma coherente, con objeto de no caer en una representación amorfa de la realidad, y expresar de forma diáfana y comprensible la intención, el contenido. El dibujo, tal como lo estamos planteando es una representación volumétrica y esta debe ser bien definida, así como el resultado habrá de tener calidad y presencia. Es conveniente recordar que el análisis de las formas no se puede desligar de la expresión y el dibujo debe : (1) dar a entender la forma, (2) manifestarla con viveza y propiedad y (3) mostrar su sentido, "su intencionalidad".

(fig. b,c,d,e,f,g,h,i,j,k,l,m,n)

Primera fase.- ¿Cómo procedemos a hacer la síntesis lineal?. Se desprende de todo lo expuesto, pero vamos a concretar algo más comentando el desarrollo de la obra que se presenta.

Que duda cabe que para hacer la "síntesis" hay que partir de la observación para hacer un análisis previo, un estudio exhaustivo del material visual distinguiendo y separando las partes que componen la totalidad. Hemos hablado de cómo la mente humana recibe la imagen del mundo, y de la propiedad de la percepción de captar esquemas globales,

así como de formar conceptos perceptuales. Estas propiedades de la visión vamos a aplicarlas para buscar soluciones simples a lo que vemos a través de un proceso de destilación, y sólo después de descifrado, de comprendido el campo visual, es cuando podemos proceder a simplificarlo, a reducirlo sobre el soporte a esos pocos trazos representativos. Comprendemos que no es fácil abstraer esos rasgos esenciales porque no vienen dados por el estímulo, pero hay que buscarlos, están ahí.

Creo conveniente ahora exponer que el contraste juega un papel importante en el estudio de las formas. Aparte de su utilización como estrategia visual en la composición, que se sitúa como contrario a la armonía, y que aguza el significado, excita, atrae, dramatiza y consigue un efecto intenso, también cancela lo superficial e innecesario, lo cual lleva a enfocar lo esencial. Intentamos reconocer y comprender el entorno y las configuraciones quedan clarificadas y establecidas gracias al contraste. También gracias a éste podemos comparar (hemos dicho que no se concibe lo alto sin lo bajo, lo oscuro sin lo claro, lo rugoso sin lo liso...) podemos proporcionar, establecer tamaños, situar partes, trazar direcciones, movimientos y sobre todo valores tonales.

En primer lugar es conveniente hacer un esquema compositivo, que aunque se puede hacer directamente sobre el soporte, (y esto depende sobre todo de que el asunto a representar o el punto de vista pueda ser modificado o no) aconsejamos hacerlo aparte, realizando los apuntes necesarios hasta conseguir la distribución, proporción y encuadre apropiados. En este esquema formal del conjunto nos limitamos a exponer las fuerzas visuales elementales que configuren el mensaje visual de carácter abstracto que coexiste con el representacional. Lo que nos planteamos aquí es exclusivamente la distribución, la división del soporte en partes que correspondan a masas,

espacios, líneas y valores tonales, persiguiendo objetivos estrictamente estéticos de equilibrio y armonía.

De acuerdo con esta organización y ya sobre el soporte procedemos a lo que hemos definido como segregación primaria dividiendo el percepto en sus partes principales. Interrelacionamos en diferentes combinaciones a los elementos de la composición en un intento de captar y plasmar en líneas puras los rasgos espaciales principales del conjunto, creando así esa "forma grande" composicional con su correspondiente movimiento rítmico que recorra y ligue las diferentes partes. Ahora bien, aunque este primer paso se dedique a la construcción de la estructura y a dotarla de animación, creemos que no se debe limitar sólo a éso, es conveniente al propio tiempo establecer la situación, proporción y movimiento de los elementos que intervienen en la composición, delimitando, en contornos simples, los espacios que van a recibir a éstos. De esta forma queda irreductiblemente definido el aspecto global de la composición.

Las formas mayores o partes principales que quedaron determinadas en la anterior etapa son sometidas a una nueva segregación. Esta subdivisión secundaria lleva un proceso similar, sólo que a diferencia de la primera nos lleva del nivel abstracto al representacional. Estudiamos ahora los elementos principales por separado, que si antes eran partes ahora son considerados como totalidades individuales de las que dependen a su vez sus partes. Trazados los rasgos estructurales de estos cuerpos y en busca de información más descriptiva progresamos hacia la forma construyendo sobre esa estructura las masas esenciales de estos cuerpos, resueltas a modo de volúmenes simples. Es importante esta parte del dibujo puesto que tratamos de llegar a la forma tosca y general tanto de los cuerpos como de composición, esto es, a la "síntesis", siendo también bastante compleja y laboriosa debido a las correcciones que hay que efectuar. La tarea se reduce a

resolver problemas, es obvio, de ubicación, proporción, movimiento y dirección de estas masas para lo cual utilizamos líneas auxiliares de construcción y de verificación que nos facilitan esta labor. Estas líneas auxiliares que apoyamos en puntos básicos (articulaciones, cambios de movimientos, límites marcados o sobresalientes de contorno...) son utilizadas primeramente para fijar distancias, alturas, anchos, tamaños, esto es, como marcador de espacios; para trazar direcciones, inclinaciones, grandes movimientos; para construir contornos básicos simples que engloben varios volúmenes; para verificar ubicaciones prolongando grandes movimientos de contorno y vinculando puntos sensibles que nos ayuden a situar correlativamente las partes y, finalmente, para hacer la "síntesis" de contorno que encierre la información visual reduciéndola al estado de volúmenes puros, en el que se prescinde de lo superfluo. Como vemos, la subdivisión desde "arriba" es suplementada por agrupamiento o conexión desde "abajo".

Se llega a la última etapa del proceso lineal "el análisis" sometiendo a estas primeras formas a nuevas subdivisiones. Pasamos a detallar los volúmenes mayores que componen estas grandes masas, esto es, las partes mayores son de nuevo subdivididas en otras más pequeñas y así sucesivamente dependiendo el número de éstas del grado de descripción que se desee. Todas estas etapas se deben ir superando sin perder las anteriores, aconsejando mantener los grandes trazos originales que, a modo de pautas, eviten la exageración de movimientos o volúmenes secundarios.

Con esto no queremos decir que sistemáticamente haya que fijar detalladamente el contorno de los cuerpos para luego en el interior del área definida por la línea añadir sombras con objeto de modelar, de ningún modo. Hemos de insistir que sólo son líneas constructivas, de referencia, que en su totalidad desaparecen, y el que las utilicemos con más o menos rigor depende, como hemos dicho, del resultado que

se pretenda y sólo como análisis previo. No es necesario un acabado lineal riguroso, pero si se hace ahora, no es en vano, ya está hecho y memorizado, y creo que es conveniente acostumbrarse a profundizar, a llegar más lejos, a penetrar en el modelo.

segunda fase (fig. o,p,q,r,s)

Completamos la representación volumétrica mediante el tono. El proceso de desarrollo de esta fase es similar al de la primera, comenzando pues haciendo una "síntesis" tonal. Esta estructuración de manchas generales, que no es mas que un esquema simple, se resuelve reduciendo, por simplificación, a unas pocas pero significativas gradaciones, los múltiples valores tonales de la composición.

previo estudio minucioso de las fuentes de luz que afectan a la composición entramos en la primera mancha que resolvemos mediante un simple claroscuro de los elementos que intervienen, separando las áreas de luz y de sombra, y estableciendo una apreciable diferencia de valores entre ambas. En estas manchas realizadas y encajadas a modo de piezas, tal como un puzzle, y con unos tonos limpios y uniformes, unificamos todos los valores de estas zonas, despreciando las medias tintas. Ya en esta disposición de manchas de mayor contraste conviene tener en cuenta la luminancia de los cuerpos a fin de que la subestructura abstracta tonal subyacente sea lo más completa, clara y significativa. Esta etapa conviene trabajarla con valores más bien altos en previsión de posibles correcciones.

Entendiendo que los cuerpos se pueden considerar como constituidos por infinitos planos, conviene reducirlos al mínimo número de éstos que definen la forma y el movimiento general. Con estos grandes planos, también llamados grandes movimientos, que, insistimos, son el resultado de una simplificación y transformación de las masas esenciales a volúmenes

puros, comienza una progresión de segregaciones similar al de la fase lineal, pasando del nivel abstracto al representacional. Esta transformación se produce, como sabemos, por conexión o agrupamiento de pequeños volúmenes debido a la semejanza de ubicación conformando una superficie mayor a la que están subordinados, encajando en ella y creándola, estando por lo tanto afectados por el valor general de ésta. El valor de este plano, según hemos dicho, depende de su oblicuidad con relación a la dirección de la luz y de su distancia a ésta. Por ejemplo una pirámide egipcia está formada por una sucesión escalonada de bloques, los cuales crean una superficie mayor, plana y triangular que se constituye en una de las caras de dicho volumen. Es de gran utilidad, aunque sea mentalmente, transformar las grandes masas en formas poliédricas simples para una mejor comprensión del volumen. Los efectos de la luz sobre los poliedros simples se aprecian sin dificultad, ya que sobre estos planos se producen una serie de valores perfectamente definidos y diferenciados. Así pues, aplicando un tono uniforme a cada uno de estos planos, cuyo valor sea digamos el tono medio de estos movimientos, se llega a una representación dimensional en su aspecto geométrico.

Al igual que en el párrafo anterior, el proceso que sigue es semejante al del análisis en la fase lineal y antes de entrar en esta mancha definitiva creo oportuno hacer un inciso para realizar un nuevo estudio y proceder, si lo requiere el caso, a las correcciones necesarias.

También creo conveniente ahora fijar en el papel el tono más bajo, el dominante, estableciendo así los dos extremos del gradiente de valores que nos permita valorar y coordinar las diferentes partes de la obra. Esto nos obligará a bajar el tono de las sombras aumentando las diferencias entre éstas y las luces y facilitando así la matización de las zonas iluminadas con un margen suficiente para las medias tintas.

A través de una serie de estratos de complejidad creciente, construyendo por planos simultáneamente toda la obra, vamos llevando la representación dimensional al grado de realismo que deseemos. Estos pocos movimientos representativos de la forma se multiplican de acuerdo con la complejidad de ésta y la introducción progresiva de estas medias tintas que liman las aristas, un tanto duras, modelando y suavizando los volúmenes se yuxtaponen a modo de piezas, cada vez más pequeñas, con formas y valores definidos a fin de lograr un gradiente cada vez más sutil, rico y limpio.

En este tipo de formas la transición de la luz a las sombra propia suele ser gradual, excepto en aquellos casos en que sean cortantes, angulosas, con cambios bruscos de movimientos o bien en las sombras proyectadas. Dicho paso gradual, sobre todo en la figura humana, no se produce a través de un degradado suave y difuminado (relamido), pues como sabemos existen una serie de rugosidades y de pequeños volúmenes. Estos pequeños volúmenes son los que configuran las reducidas piezas, más o menos definidas, que hemos citado anteriormente. Es interesante la construcción por planos porque aparte de fijar las formas con coherencia facilitan el ejercicio de valorar.

Ya en un avanzado nivel de realismo existe la tendencia a exagerar los valores integrados en las zonas que fueron diferenciadas en las primeras manchas. Se suele caer en el error de acentuar los reflejos, de repetir excesivamente valores que se encuentran ubicados en diferentes movimientos, de exagerar los pequeños detalles con acusados gradientes de valores, produciendo todo ello una ruptura de las grandes masas. Ingres decía " los detalles son como grandes habladores que hay que meter en cintura". La solución a este defecto está en proceder por orden regresivo a la "síntesis", unificando los valores de los grandes planos a fin de subordinar, restando importancia y destaque, estos movimientos secundarios y reflejos. De esta forma, a tra-

E P I L O G O

=====

Debido a las limitaciones de extensión y tiempo, este tema que nos ha ocupado no ha sido abordado de una forma tan exhaustiva como su importancia merece. por este motivo se ha estudiado sólo en sus aspectos fundamentales y de una manera general, pudiendo ser objeto de un estudio más amplio y profundo como el que correspondería a la empresa de una futura tesis doctoral.

Establecido que no se trata de una investigación ambiciosa, fué nuestro propósito hacer una exposición de los fundamentos de la representación bidimensional de las formas y su proceso de ejecución, donde la síntesis y el análisis han sido considerados como etapas imprescindibles, con una orientación hacia la pedagogía del dibujo.

=====

=====

B I B L I O G R A F I A

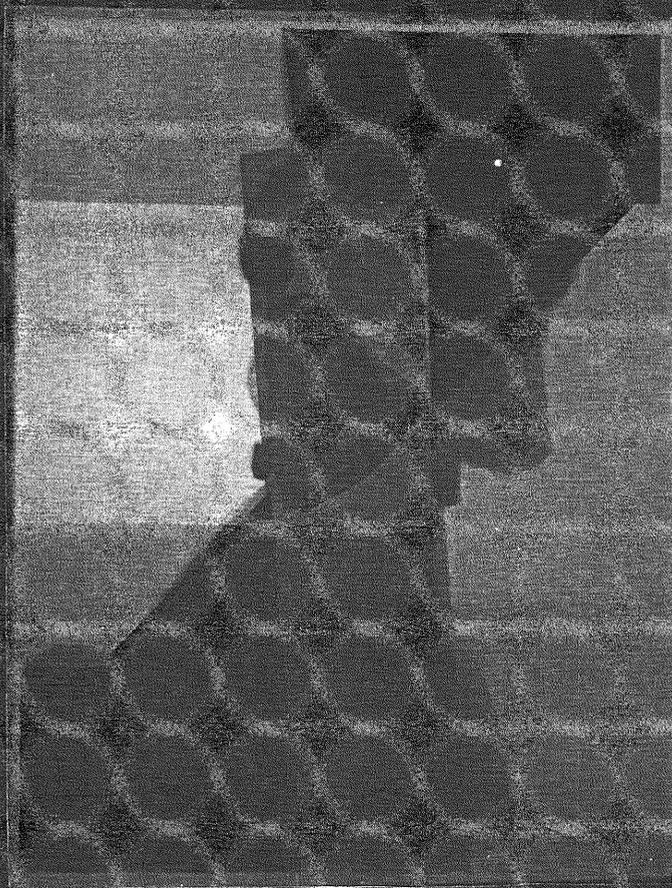
=====

- Antonino, José . La composición en el dibujo y la pintura.
- Arnheim, Rudolf. Arte y percepción visual.
- Berger, René . El conocimiento de la pintura.
- Daucher, Hans. Visión artística y visión racionalizada.
- Dondis, D.A. La sintaxis de la imagen.
- Guillaume, P. psicología de la forma.
- Kandsinsky. Punto y línea sobre el plano.
- Kepes, Gyorgy. El lenguaje de la visión.
- Leymarie, Jean; Monnier, G.; Rose, Bernice. El dibujo.

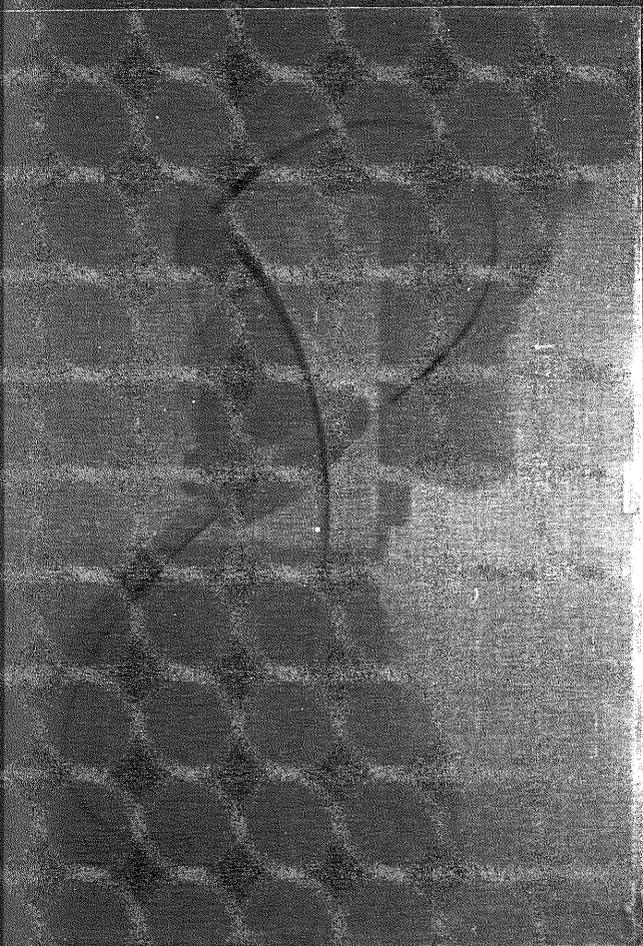
=====

=====

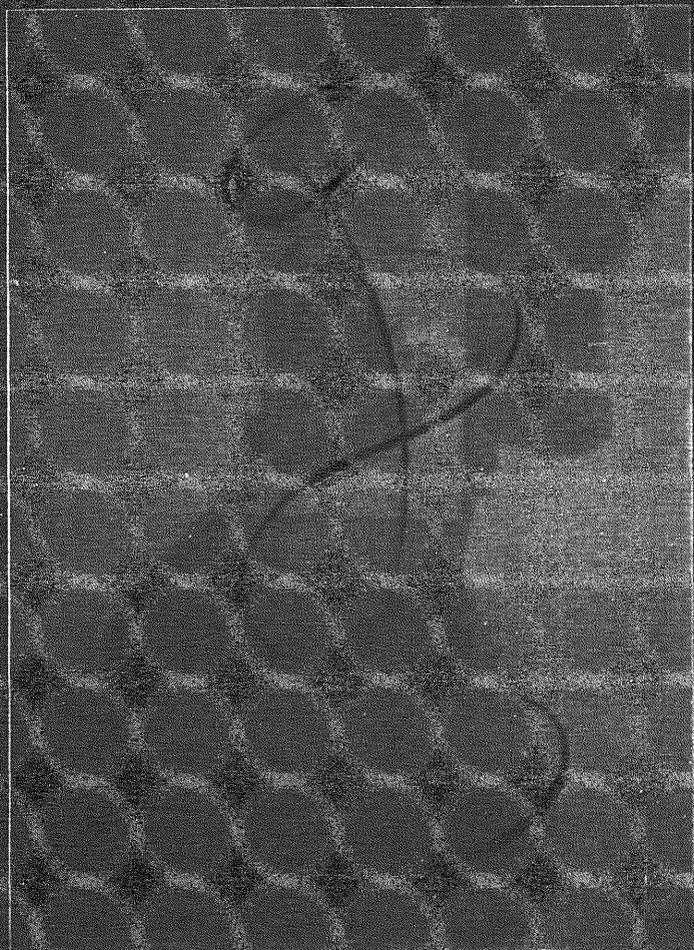
ILUSTRACIONES



B



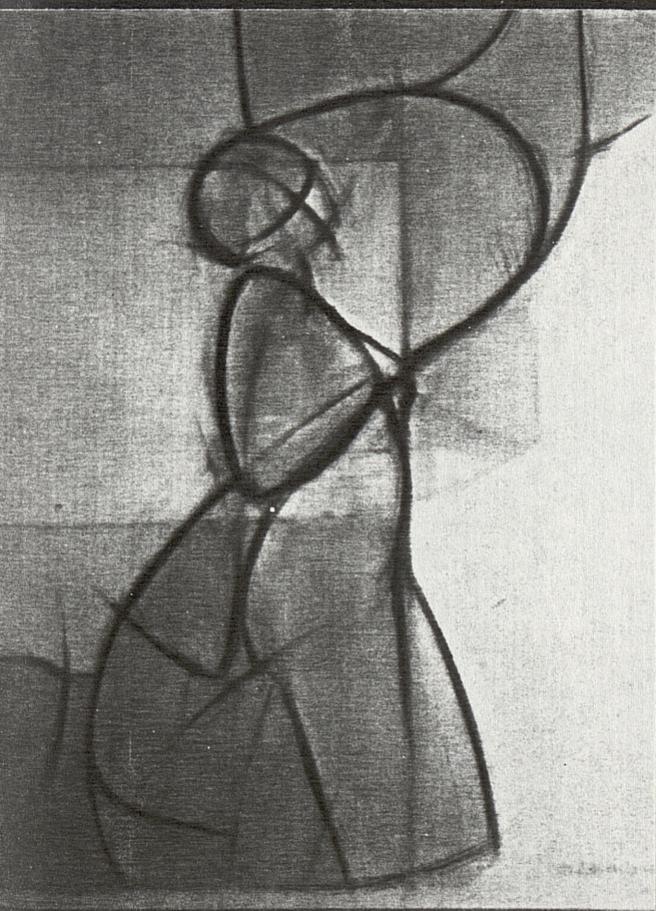
C



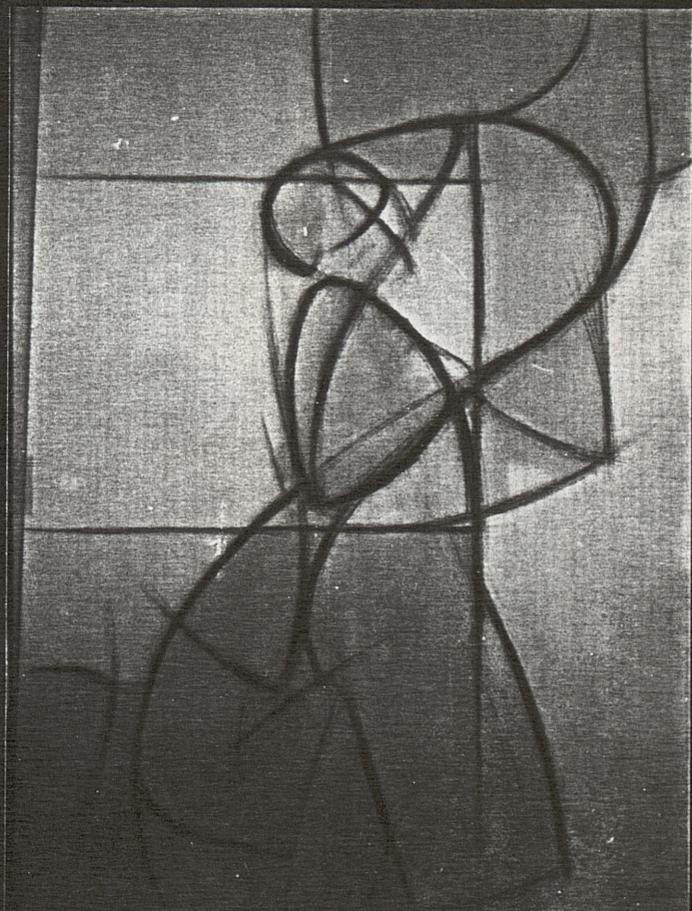
D



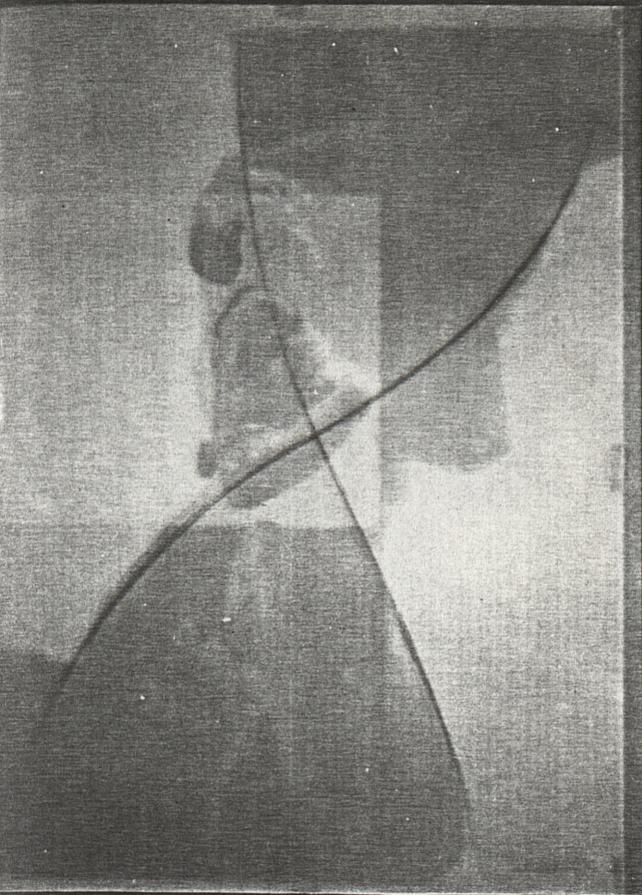
E



F



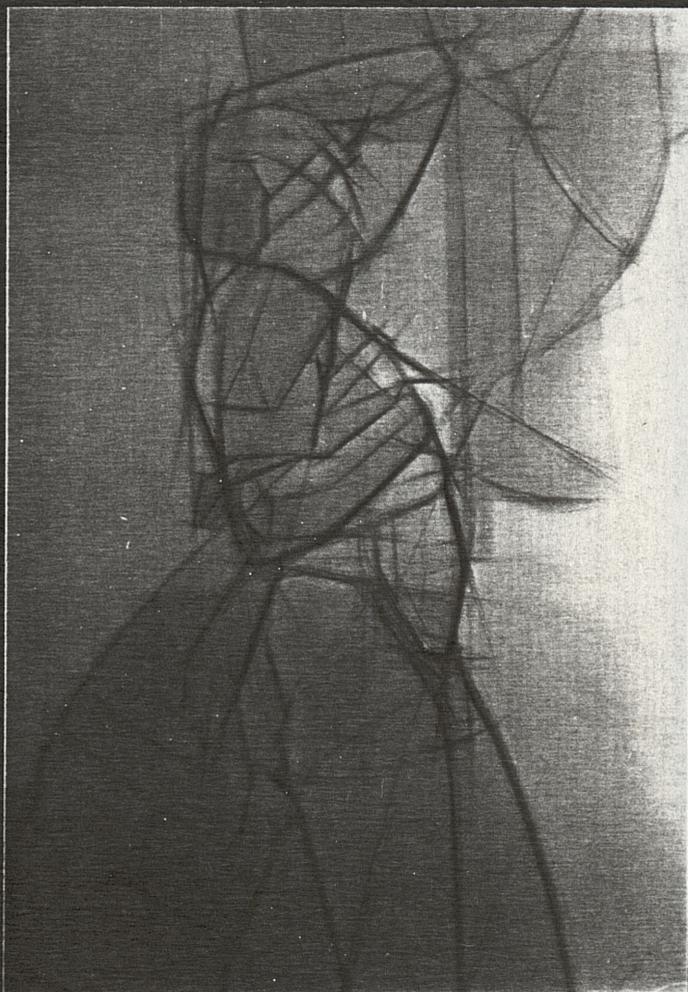
G



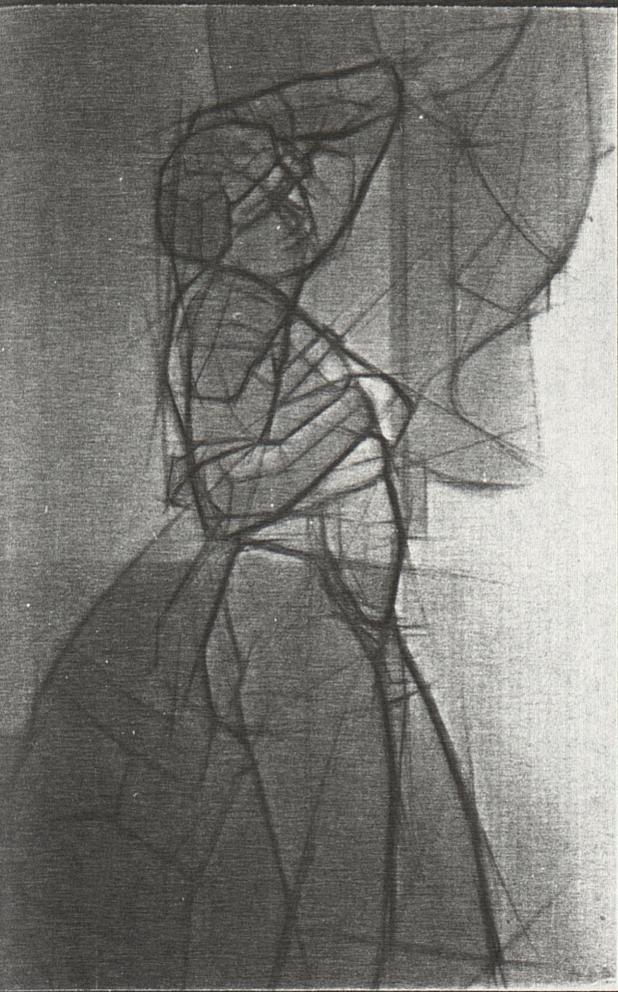
H



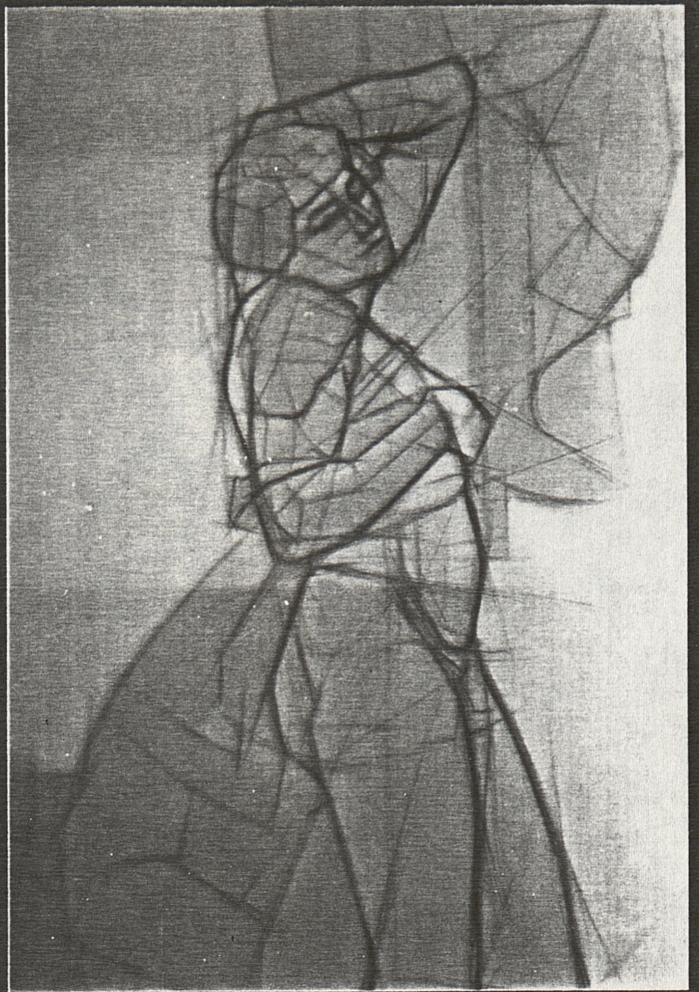
I



J



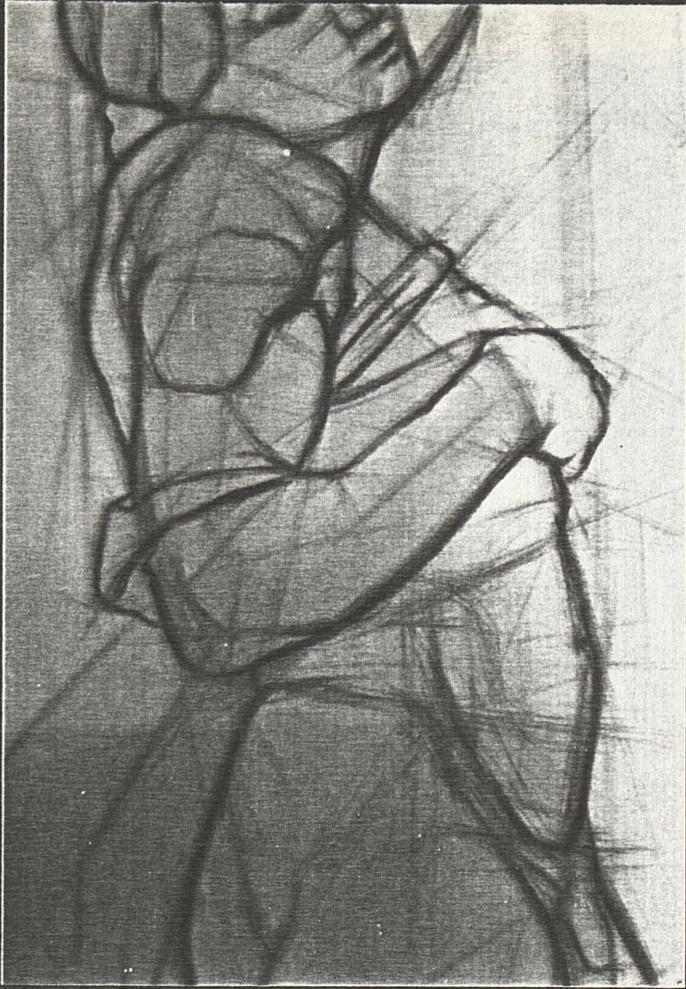
K



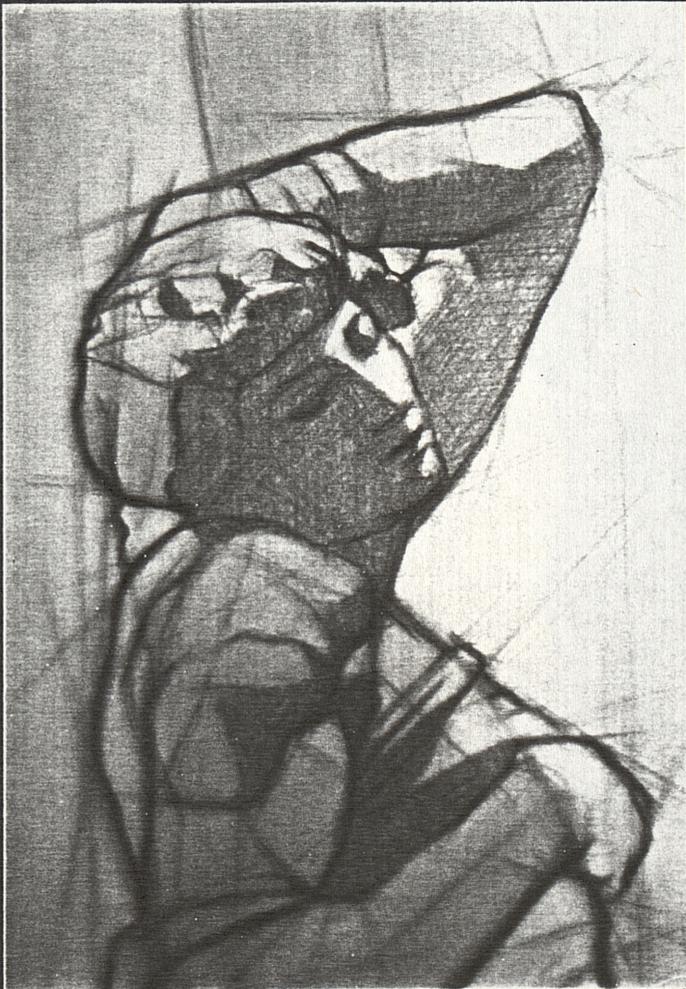
L



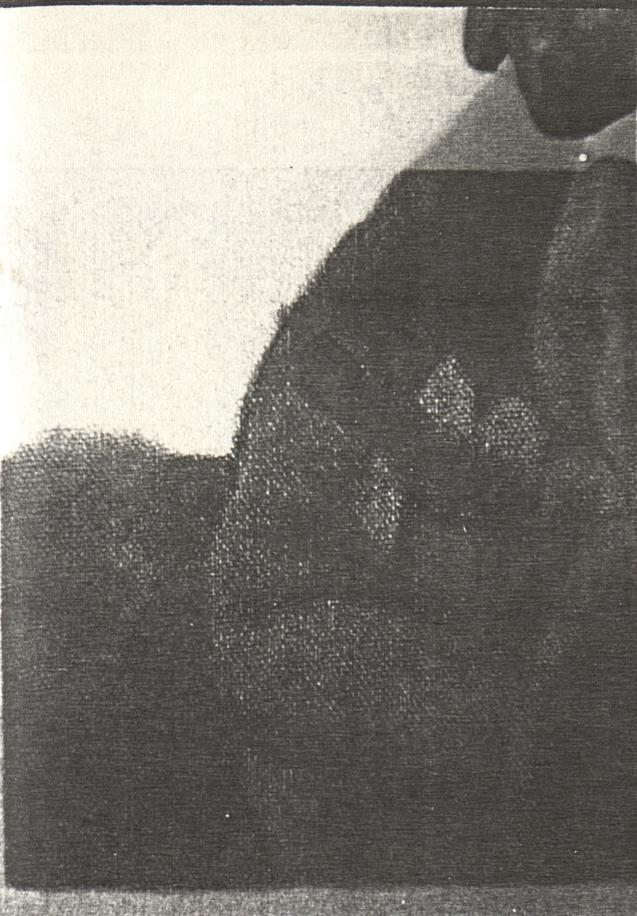
M



N



O



P



Q



R



S

INDICE

- Introducción	3
- Características de la obra	6
- Ilustración de la obra	7
- Los elementos visuales básicos, la forma y la percepción visual	8
. Los elementos básicos	(12)
. La forma	(24)
. La percepción visual	(27)
- Conformación e interpretación	30
- La abstracción aplicada a la estructuración..	33
- Totalidades y partes	36
- Desarrollo	41
- La "síntesis" y el "análisis" en el proceso de desarrollo del dibujo	44
- Epílogo	55
- Bibliografía	56
- Ilustraciones	57

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
BIBLIOTECA



* 6 6 0 3 0 6 1 9 0 1 *