

La profundidad en el dibujo



*El caballo en el dibujo
de José Vial Armstrong*

La Profundidad en el Dibujo

José Vial Armstrong (1926-1983) fue un arquitecto chileno dedicado a la enseñanza de la arquitectura. Participó en la fundación del Instituto de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso y fue miembro de la Ciudad Abierta de Valparaíso.

El siguiente texto es la transcripción de unos apuntes manuscritos, realizada por Daniel Vial y publicada en un sitio web dedicado a una serie de archivos de José Vial. Disponible en: <http://www.josevial.cl/>

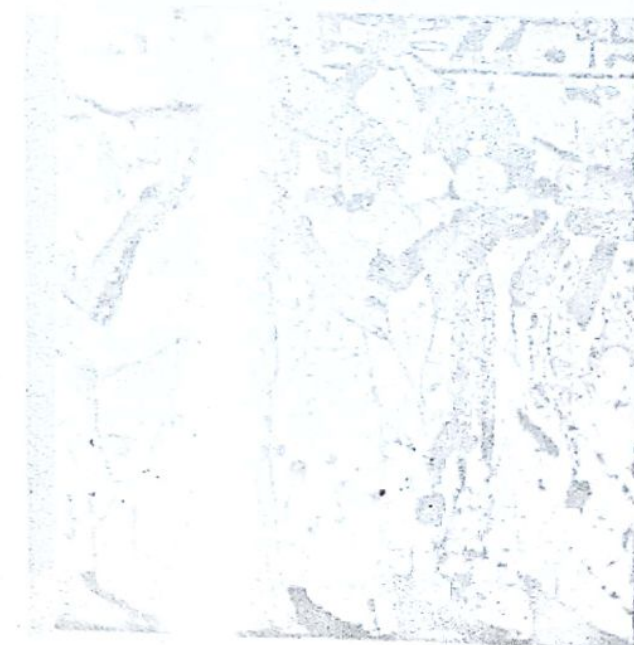


*El caballo en el dibujo
de José Vial Armstrong*

José Vial Armstrong



*El caballo en el dibujo
de José Vial Armstrong*



*El caballo en el dibujo
de José Vial Armstrong*

LA PROFUNDIDAD EN EL DIBUJO

José Vial Armstrong.

Nota:

El presente es escrito trata estrictamente del dibujo; y dentro de él, de la profundidad.

Al tratar del dibujo, deja fuera de su campo al relieve, considerado escultórico; y deja fuera a la pintura y al color en todo lo que no se refiere directamente a la profundidad.

Al señalar los pasos que avanzan hacia una "noción de la representación de la profundidad", se lo hace a través de los testimonios directos del dibujo, descartando las posibles influencias que hayan podido ejercer el resto de las artes plásticas, la escultura o la arquitectura.

"PROFUNDIDAD": COMO SURGE EL PROBLEMA EN EL DIBUJO

El espacio real tiene tres dimensiones: ancho, alto y "profundidad".

La "profundidad" es la 3ª dimensión, esto es, la que se aleja en la dirección en que uno está mirando.

La obra de la escultura y la arquitectura son cuerpos, o sea, de suyo se desenvuelven en las tres dimensiones.

Pero el dibujo y la pintura realizan su obra en "el plano", una superficie (un muro, un papel, una tabla, una tela, el suelo, etc...) que sólo posee dos dimensiones: ancho y alto. Luego, le falta una dimensión del espacio real.

3ª dim

"EL PRESENTE ES ESCRITO TRATA ESTRICTAMENTE DEL DIBUJO; Y DENTRO DE ÉL, DE LA PROFUNDIDAD."

"AL TRATAR DEL DIBUJO, DEJA FUERA DE SU CAMPO AL RELIEVE, CONSIDERADO ESCULTÓRICO."

"EL ESPACIO REAL TIENE TRES DIMENSIONES: ANCHO, ALTO Y "PROFUNDIDAD"

"PERO EL DIBUJO Y LA PINTURA REALIZAN SU OBRA EN EL PLANO", UNA SUPERFICIE (UN MURO, UN PAPEL, UNA TABLA, EL SUELO, ETC...) QUE SÓLO POSEE 2 DIMENSIONES: ANCHO Y ALTO. LUEGO, LE FALTA UNA DEL ESPACIO REAL"

2 IDEAS

"EL PRESENTE ES ESCRITO TRATA ESTRICTAMENTE DEL DIBUJO; Y DENTRO DE ÉL, DE LA PROFUNDIDAD"

~~EL ESPACIO REAL TIENE 3 DIMENSIONES~~

PERO EL DIBUJO Y LA PINTURA REALIZAN SU OBRA EN EL "PLANO", UNA SUPERFICIE (UN MURO, UN PAPEL, UNA TABLA, EL SUELO, ETC...) QUE SÓLO POSEE 2 DIMENSIONES: ANCHO Y ALTO. LUEGO, LE FALTA UNA DIMENSIÓN DEL ESPACIO REAL.

José Vial Armstrong

PERO EL DIBUJO Y LA PINTURA REALIZAN SU OBRA EN EL PLANO, UNA SUPERFICIE (UN MURO, UN PAPEL, UNA TABLA, EL SUELO, ETC) QUE SÓLO POSEE 2 DIMENSIONES: ANCHO Y ALTO. LUEGO, LE FALTA UNA DIMENSIÓN DEL ESPACIO REAL

A pesar de eso, el dibujo y la pintura figurativa, trata de mostrar las cosas reales tal como se ven, es decir, sumergidas en un espacio de tres dimensiones.

Si al "plano" le falta una, ¿cómo hacerlo? Por medio de un "artificio".

Artificio quiere decir "hecho con arte", es decir, en este caso un ingenio que, por medio de una ficción, logra sin embargo presentar el hecho real. La tarea que el artificio tiene que cumplir se reduce, pues, a representar lo de 3ª dimensión que tiene la presentación de las cosas reales, en el entendido que lo de dos dimensiones que estas tienen, se da de suyo porque la pintura y el dibujo trabajan en el "plano".

El problema es, por lo tanto inventar este artificio.

EL DIBUJO SIN "PROFUNDIDAD"

En términos extremadamente generales, se podría decir que el dibujo trata de representar "un modo de ser" de las cosas reales. Subrayo la palabra "modo", porque éste cambia según lo que concibe, interesa y admira la mente que dibuja.

A partir de eso, es posible pensar hipotéticamente en las concepciones que hayan tenido los antiguos cuando dibujaban los cuerpos lejanos del mismo tamaño que los cercanos.

Un hombre que está muy lejos, -casi un punto en la distancia- "es" sin embargo el mismo cuando está a nuestro lado. Este "es", es el dibujo de su figura real, incambiable y propia. No es extraño entonces que la concepción de los antiguos estableciera entre lo lejano y lo cercano una relación de igualdad que es idéntica a la relación que toda cosa tiene consigo misma.

A PESAR DE ES0, EL DIBUJO Y LA PINTURA FIGURATIVA, TRATA DE MOSTRAR LAS COSAS REALES TAL COMO SE VEN, ES DECIR, SUMERGIDAS EN UN ESPACIO DE 3 DIMENSIONES

*ARTIFICIO QUIERE DECIR "HECHO CON ARTE", ES DECIR, EN ESTE CASO UN INGENIO QUE, POR MEDIO DE UNA FICCIÓN, LOGRA SIN EMBAERGO PRESENTAR EL HECHO REAL.

EN TÉRMINOS EXTREMADAMENTE GENERALES, SE PODRÍA DECIR QUE EL DIBUJO TRATA DE REPRESENTAR "UN MODO DE SER" DE LAS COSAS REALES.

UN HOMBRE QUE ESTÁ MUY LEJOS, -CASI UN PUNTO EN LA DISTANCIA-, "ES" SIN EMBAERGO EL MISMO CUANDO ESTÁ A NUESTRO LADO. ESTE "ES", ES EL DIBUJO DE SU FIGURA REAL, (CAMBIABLE Y PROPIA).

A PESAR DE ES0, EL DIBUJO Y LA PINTURA FIGURATIVA, TRATA DE MOSTRAR LAS COSAS REALES TAL COMO SE VEN, ES DECIR, SUMERGIDAS EN UN ESPACIO DE 3 DIMENSIONES.

EN TÉRMINOS EXTREMADAMENTE GENERALES, SE PODRÍA DECIR QUE EL DIBUJO TRATA DE REPRESENTAR "UN MODO DE SER" DE LAS COSAS REALES

EN TÉRMINOS EXTREMADAMENTE GENERALES, SE PODRÍA DECIR QUE EL DIBUJO TRATA DE REPRESENTAR "UN MODO DE SER" DE LAS COSAS REALES

Concebida la representación de la figura de aquel hombre como algo fijo, es pues casi tan impensable que ella pueda modificarse de tamaño por efecto de la "profundidad" del espacio, como lo pueda ser para nosotros el que el tamaño pueda variar por la velocidad: no se ve la relación.

La "profundidad" de espacio que es palpable en lo tridimensional, no se manifiesta sin embargo por sí misma en la representación visual del dibujo. Se muestran sólo sus efectos, a través de la variación de tamaño de los cuerpos representados. Por esta razón, —y juzgando la obra de los antiguos desde nuestras concepciones actuales— cuando ellos establecen entre cercano y lo lejano una relación de igualdad, decimos que la pintura primitiva trabaja sin la "noción" de la "profundidad" en la representación del dibujo.

En cambio, la identidad de una cosa, un animal o un hombre, —identidad que en el lenguaje gráfico queda representada por la figura— fue inicialmente estudiada y llevada a un extremo de perfección tal, que casi no fue igualado posteriormente, como puede constatar en el arte de las cavernas (1). Tan fuerte fue en estas y otras culturas iniciales la búsqueda de la figura y su desentendimiento del tamaño como fenómeno del espacio, que ni siquiera la escala relativa de tamaños entre los diversos animales (2), o entre el hombre y los animales, fue en general motivo de preocupación para ellos: aún más, cuando posteriormente hubo preocupación por el tamaño entre los artistas, fue para señalar algo ajeno al espacio, esto es, significar la "importancia" de una figura con respecto a otras: se dibujaba más grande al emperador que a sus vasallos.

• CONCEBIDA LA REPRESENTACIÓN DE LA FIGURA DE AQUEL HOMBRE COMO ALGO FIJO, ES PUES CASI TAN IMPENSABLE QUE ELLA PUEDA MODIFICARSE DE TAMAÑO POR EFECTO DE LA "PROFUNDIDAD" DEL ESPACIO, COMO LO PUEDA SER PARA NOSOTROS EL QUE EL TAMAÑO PUEDA VARIAR POR LA VELOCIDAD: NO SE VE LA RELACIÓN.

• SE MUESTRAN SÓLO SUS EFECTOS, A TRAVÉS DE LA VARIACIÓN DE TAMAÑO DE LOS CUERPOS REPRESENTADOS.

• TAN FUERTE FUE EN ESTAS Y OTRAS CULTURAS INICIALES LA BÚSQUEDA DE LA FIGURA Y SU DESENTENDIMIENTO DEL TAMAÑO COMO FENÓMENO DEL ESPACIO, QUE NI SIQUERA LA ESCALA RELATIVA DE TAMAÑOS ENTRE LOS DIVERSOS ANIMALES, ENTRE EL HOMBRE Y LOS ANIMALES FUE EN GENERAL EL MOTIVO DE PREOCUPACIÓN PARA ELLOS: AÚN MÁS CUANDO POSTERIORMENTE HUBO PREOCUPACIÓN POR EL TAMAÑO ENTRE LOS ARTISTAS, FUE PARA SEÑALAR ALGO AJENO AL ESPACIO, ESTO ES, SIGNIFICAR LA "IMPORTANCIA" DE UNA FIGURA RESPECTO A OTRAS

SE MUESTRAN SÓLO SUS EFECTOS A TRAVÉS DE LA VARIACIÓN DE TAMAÑO DE LOS CUERPOS REPRESENTADOS

AÚN MÁS CUANDO POSTERIORMENTE HUBO PREOCUPACIÓN POR EL TAMAÑO ENTRE LOS ARTISTAS, FUE PARA SEÑALAR ALGO AJENO AL ESPACIO, ESTO ES, SIGNIFICAR LA "IMPORTANCIA" DE UNA FIGURA RESPECTO A OTRA.

SE MUESTRAN SÓLO SUS EFECTOS A TRAVÉS DE LA VARIACIÓN DE TAMAÑO DE LOS CUERPOS REPRESENTADOS

LO "GENÉRICO" DE LA FIGURA

En su búsqueda de la identidad, los artistas primitivos se orientaron a recoger con la figura aquello esencial y común de la cosa o animal que tenían delante, es decir, aquello "genérico" capaz de dar cuenta de que esa cosa o animal "es" (3).

La potencia de la visión genérica de las cosas se aplica no solo al todo, sino a cada una de sus partes, y conduce casi directamente a la creación de tipos. Es decir, "lo igual" adquiere un valor: los toros de los dibujantes egipcios, por ejemplo, son casi todos iguales y lo mismo ocurre con las rostros humanos, el cuerpo y sus partes. Cada cosa recibe su identidad tal como si su figura dibujada fuera signo fijo de lo que ella es.

De manera que nunca se llega a lo particular o accidental dentro de lo genérico, es decir, al retrato. En cambio la escultura si llega al retrato, debido al parecer, a que ella no tiene necesidad de transcribir desde las tres a las dos dimensiones.

Pero dicha visión obliga al pintor a una severa reducción a lo distintivo, de tal manera que una especie de pez se diferencia de otra, o una especie de pájaro a de planta de otra con una penetración en la observación y una fuerza para restar en pocos trazos todo lo superfluo a aquello distintivo, que se manifiesta ahí, en "lo igual", el valor de un hallazgo o descubrimiento artístico (4).

La potencia de lo "genérico" redunda pues en una potencia de la autonomía de cada figura.

EL PUNTO DE POSICIÓN

Sin embargo, la limitación de la representación bidimensional de lo visible reside en que desde

• EN SU BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD, LOS ARTISTAS PRIMITIVOS SE ORIENTARON A RECOGER CON LA FIGURA AQUELLO ESENCIAL Y COMÚN DE LA COSA O ANIMAL QUE TENIAN DELANTE, ES DECIR, AQUELLO "GENÉRICO" CAPAZ DE DAR CUENTA DE QUE UNA COSA O ANIMAL "ES".

• CADA COSA RECIBE SU IDENTIDAD TAL COMO SI SU FIGURA DIBUJADA FUERA SIGNO FIJO DE LO QUE ELLE ES.

• DE MANERA QUE NUNCA SE LLEGA A LO PARTICULAR O ACCIDENTAL DENTRO DE LO GENÉRICO, ES DECIR, AL RETRATO

• LA POTENCIA DE LO "GENÉRICO" REDUNDA PUES EN UNA POTENCIA DE LA AUTONOMÍA DE CADA FIGURA

CADA COSA RECIBE SU IDENTIDAD TAL COMO SI SU FIGURA DIBUJADA FUERA SIGNO FIJO DE LO QUE ELLE ES

LA POTENCIA DE LO "GENÉRICO" REDUNDA PUES EN UNA POTENCIA DE LA AUTONOMÍA DE CADA FIGURA

LA POTENCIA DE LO "GENÉRICO" REDUNDA PUES ES UNA POTENCIA DE LA AUTONOMÍA DE CADA FIGURA

una determinada posición del observador con respecto al objeto, no se ve "todo" el objeto: ve sólo la parte que enfrenta a la vista. Los artistas primitivos estaban obligados a recoger con su figura aquello más distintivo, lo genérico de la cosa o el animal que tenían delante, no sólo de su forma, sino aún de sus gestos o actitud. Y es evidente que si tratamos de dibujar un aparato de televisión por ejemplo, y queremos que la figura no se confunda con otro objeto, es más favorable dibujarla por el frente que por el lado.

Así, los artistas primitivos tuvieron que elegir una "posición" en el espacio para dibujar, de manera que la figura arrojara lo más genérico y distintivo del objeto. Habitualmente la posición elegida para dibujar animales, fue la posición lateral. Pero la elección del punto de posición genera un problema, esto es, que no todas las cosas arrojan su valor genérico al ser dibujadas desde el mismo punto de posición. Por ejemplo un río, para ser reconocido como tal, había que dibujarlo desde un punto de posición superior, visto desde arriba, mientras un buey, había que hacerlo de lado; y el hombre convenía más representarlo de frente: Un "caos" de puntos de posición que sin embargo no terminaba ahí; porque algo genérico y distintivo de un buey, por ejemplo, son sus dos cuernos, que desde un punto de posición lateral aparecen como uno. Por lo tanto, habría que dibujar los cuernos de frente. Esto quiere decir que, aún en un mismo animal para representar lo esencial de su género era necesario tomar dos puntos de posición. ¿Cual elegir?

SIN EMBARGO, LA LIMITACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN BIDI-MENSIONAL DE LO VISIBLE RESIDE EN QUE DESDE UNA DETERMINADA POSICIÓN DEL OBSERVADOR CON RESPECTO AL OBJETO, NO SE VE "TODO"; VE SOLO LA PARTE QUE ENFRENTA LA VISTA

ASÍ, LOS ARTISTAS PRIMITIVOS TUVIERON QUE ELEGIR UNA "POSICIÓN" EN EL ESPACIO PARA DIBUJAR, DE MANERA QUE LA FIGURA ARROJARA LO MÁS GÉNÉRICO Y DISTINTIVO DEL OBJETO.

ESTO QUIERE DECIR QUE, AÚN EN UN MISMO ANIMAL PARA REPRESENTAR LO ESENCIAL DE SU GÉNERO ERA NECESARIO TOMAR DOS PUNTOS DE POSICIÓN.

ASÍ, LOS ARTISTAS PRIMITIVOS TUVIERON QUE ELEGIR UNA "POSICIÓN" EN EL ESPACIO PARA DIBUJAR, DE MANERA QUE LA FIGURA ARROJARA LO MÁS GÉNÉRICO Y DISTINTIVO

ESTO QUIERE DECIR QUE, AÚN EN UN MISMO ANIMAL PARA REPRESENTAR LO ESENCIAL DE SU GÉNERO ERA NECESARIO TOMAR 2 PUNTOS DE POSICIÓN

LOS ARTISTAS PRIMITIVOS TUVIERON QUE ELEGIR UNA "POSICIÓN" EN EL ESPACIO PARA DIBUJAR, DE MANERA QUE LA FIGURA ARROJARA LO MÁS GÉNÉRICO Y DISTINTIVO

LOS PRIMEROS "ARTIFICIOS" DEL DIBUJO SIN PROFUNDIDAD; LA "DESCOMPOSICIÓN" DE LA FIGURA

Fueron tal vez los pintores egipcios, desde muy tempranas épocas de su civilización, los que resolvieron la interrogante inventando el primer gran artificio del dibujo, que sólo cuatro o cinco mil años después, reviviría Picasso en el Cubismo, esto es, la figura "descompuesta" en varios puntos de posición.

La Figura Descompuesta en varios puntos de posición, es la que se "compone" descomponiéndola, de manera que sus distintas partes están dibujadas desde distintos puntos de posición. Cada parte es "genérica", en el sentido antes señalado.

Si se considera la figura humana, entre los egipcios, puede observarse que la cabeza está de perfil, el torso está de frente, los brazos generalmente de perfil, las manos casi desde arriba, (mostrando el dorso), y la parte baja del tronco y las piernas de perfil. La cabeza de perfil es indudablemente el punto de posición distintivo y más favorable no sólo al compararlo con el óvalo visto de frente, sino también para representar la diferencia entre el hombre y la mujer y el esplendor de los atuendos.

En el torso femenino, visto de frente, hay una nueva descomposición, porque uno de los pechos es dibujado siempre de lado, precisamente para mostrar la forma de un "bello pecho joven" característico de la belleza femenina, lo cual no se apreciaría visto de frente. Para obviar el "problema del otro pecho" que necesariamente habría que dibujar de frente, los pintores

LOS QUE RESOLVIERON EL INTERROGANTE INVENTANDO EL PRIMER GRAN ARTIFICIO DEL DIBUJO, QUE SÓLO CUATRO O CINCO MIL AÑOS DESPUÉS, REVIVIRÍA PICASSO EN EL CUBISMO, ESTO ES, LA FIGURA "DESCOMPUESTA" EN VARIOS PUNTOS DE POSICIÓN

LA FIG. DESCOMPUESTA EN VARIOS PUNTOS /-1 ES LA QUE SE "COMPONE" DESCOMPONIÉNDOLA, DE MANERA QUE SUS DISTINTAS PARTES ESTÁN DIBUJADAS DESDE DISTINTOS PUNTOS DE POSICIÓN

LA CABEZA DE PERFIL ES INDUDABLEMENTE EL PUNTO DE POSICIÓN DISTINTIVO Y MÁS FAVORABLE

UNO DE LOS PECHOS ES DIBUJADO SIEMPRE DE LADO, PRECISAMENTE PARA MOSTRAR LA FORMA DE UN "BELLO PECHO JOVEN" CARACTERÍSTICO DE LA BELLEZA FEMENINA, LO CUAL NO SE APRECIARÍA DE FRENTE

LA FIG. DESCOMPUESTA EN VARIOS PUNTOS /-1 ES LA QUE SE COMPONE DESCOMPONIÉNDOLA, DE MANERA QUE SUS DISTINTAS PARTES ESTÁN DIBUJADAS DESDE DISTINTOS PUNTOS DE POSICIÓN

LA CABEZA DE PERFIL ES INDUDABLEMENTE EL PUNTO DE POSICIÓN DISTINTIVO Y MÁS FAVORABLE.

LA FIGURA DESCOMPUESTA EN VARIOS PUNTOS DE POSICIÓN, ES LA QUE SE "COMPONE" DESCOMPONIÉNDOLA, DE MANERA QUE SUS DISTINTAS PARTES ESTÁN DIBUJADAS DESDE DISTINTOS PUNTOS DE POSICIÓN.

recurrieron al artificio de taparlo con un brazo. Sobre esto hay que hablar más adelante.

Para comprender el grado de abstracción a que llega la "descomposición" de la figura en el caso de los brazos, hay que tomar en cuenta que los brazos que aparecen dibujados en un gesto aparentemente lateral, por ejemplo en actos de ofrenda o de oración, estaban en la realidad dirigidos hacia adelante, es decir en la misma posición que el torso. Pero si los pintores egipcios hubieran dibujado los brazos extendidos vistos desde adelante, el efecto de la profundidad del espacio habría modificado la "figura genérica" del brazo, lo cual no estaba en su mente ni en su ojo porque en términos de representación, el brazo "es" en todo momento igual.

En la parte baja del cuerpo femenino se observa en numerosos casos, también, dos descomposiciones simultáneas: el perfil muestra la nalga y después la pierna vista de lado, pero el vestido - diseñado por el sastre en frontalidad - es dibujado de frente.

EL ARTIFICIO DE LA "SUPERPOSICIÓN"

Otro "artificio" de los primeros artistas en lo que se refiere a "profundidad" es el uso de la "superposición": un cuerpo anterior cubre a uno posterior y esta superposición provoca una situación de profundidad. En principio se podría considerar que la superposición no es un "artificio", ya que hoy día pensamos que sin ella, prácticamente no se podría dibujar. Sin embargo, numerosos dibujos prehistóricos, que bien podrían considerarse como primeros gestos de representación artística, son siluetas, es decir, representaciones sin rasgos de superposición y,

PARA COMPRENDER EL GRADO DE ABSTRACCIÓN A QUE LLEGA LA "DESCOMPOSICIÓN" DE LA FIGURA EN EL CASO DE LOS BRAZOS, HAY QUE TOMAR EN CUENTA QUE LOS BRAZOS APARECEN DIBUJADOS EN UN GESTO APARENTEMENTE LATERAL

EL PERFIL MUESTRA LA NALGA Y DESPUÉS LA PIERNA VISTA DE LADO, PERO EL VESTIDO - DISEÑADO POR EL SASTRE EN FRONTALIDAD - ES DIBUJADO DE FRENTE

OTRO "ARTIFICIO" DE LOS PRIMEROS ARTISTAS EN LO QUE SE REFIERE A "PROFUNDIDAD" ES EL USO DE LA SUPERPOSICIÓN.

PARA COMPRENDER EL GRADO DE ABSTRACCIÓN A QUE LLEGA LA "DESCOMPOSICIÓN" DE LA FIGURA EN EL CASO DE LOS BRAZOS, HAY QUE TOMAR EN CUENTA QUE LOS BRAZOS APARECEN DIBUJADOS EN UN GESTO APARENTEMENTE LATERAL

OTRO "ARTIFICIO" DE LOS PRIMEROS ARTISTAS EN LO QUE SE REFIERE A "PROFUNDIDAD" ES EL USO DE LA "SUPERPOSICIÓN"

OTRO "ARTIFICIO" DE LOS PRIMEROS ARTISTAS EN LO QUE SE REFIERE A "PROFUNDIDAD" ES EL USO DE LA "SUPERPOSICIÓN"

por lo tanto, carentes de profundidad. De manera que la "superposición" es un "artificio", el cual inicialmente se aplica a lo de 3ª dimensión de la figura considerada individualmente. Algo "genérico", por ejemplo de un toro, es poseer cuatro patas; si se lo dibuja exactamente de perfil, aparecería un toro de dos patas al cubrir las del plano anterior las del posterior: se lo dibuja entonces, andando.

Numerosos otros casos de artificios pueden observarse en la figura humana en cuanto a superposición, como por ejemplo el ya mencionado del brazo que cubre el pecho en la figura femenina.

Por lo tanto, en el contexto de una visión "genérica" de la figura y sus partes la "descomposición" y la "superposición" pueden considerarse como los dos artificios básicos del dibujo sin "profundidad" de los pintores primitivos.

"PROFUNDIDAD" Y "ARTIFICIOS" EN EL DIBUJO SIN "PROFUNDIDAD"

En el dibujo sin noción de profundidad, los "artificios" representan lo de 3ª dimensión en una relación de igualdad de lo cercano y lo lejano.

Hay pues en los antiguos - en estricto sentido - representación de la profundidad. Pero esa representación se da dentro de un "modo" que nosotros, a partir de los conceptos actuales, hemos calificado sin una "noción" de la representación de la profundidad, en cuanto ésta implica un achicamiento de los cuerpos en la distancia.

①

FRASES RELEVANTES

LOS DIBUJOS PRE-HISTÓRICOS SON SILUETA SIN RASGOS DE SUPERPOSICIÓN, POR LO TANTO CARENTE DE PROFUNDIDAD

EN EL CONTEXTO DE UNA VISIÓN "GENÉRICA" DE LA FIGURA Y SUS PARTES LA DESCOMPOSICIÓN Y LA SUPERPOSICIÓN PUEDEN CONSIDERARSE COMO 2 ARTIFICIOS BÁSICOS DE UN DIBUJO SIN "PROFUNDIDAD" DE LOS PINTORES.

LOS ARTIFICIOS REPRESENTAN LO DE 3ª DIMENSIÓN EN UNA RELACIÓN DE IGUALDAD DE LO CERCAÑO Y LO LEJANO

LA PROFUNDIDAD SE DA DE UN MODO QUE NOSOTROS, HEMOS CALIFICADO SIN UNA "NOCIÓN" DE LA REPRESENTACIÓN DE LA PROFUNDIDAD.

②

IDEAS PRINCIPALES

LOS PRIMEROS DIBUJOS SON SILUETAS

SUPERPOSICIÓN Y DESCOMPOSICIÓN SON ARTIFICIOS BÁSICOS EN EL DIBUJO PRIMITIVO SIN PROFUNDIDAD

LA PROFUNDIDAD SE DA SIN UNA NOCIÓN

③ José Vial Armstrong

RESUMEN.

LOS ARTIFICIOS Y LOS PRIMITIVOS

Por esta razón, el "artificio" de "superposición" representa sólo la precedencia de las cosas en profundidad, pero no la extensión de la profundidad que achica los cuerpos. Y el "artificio" de la "descomposición" des-integra la simultaneidad de las tres dimensiones del espacio, presentándolas por separado a través de distintos puntos de posición, de manera que desde las respectivas posiciones nunca comparece la representación de la "profundidad" que achica los cuerpos.

LOS ARTIFICIOS DE SUPERPOSICIÓN Y DESCOMPOSICIÓN APLICADOS A LA "ESCENA"

La representación de una escena cualquiera, plantea con mayor intensidad el problema de la profundidad porque la magnitud de las distancias es mayor que las que se dan en un cuerpo humano, un objeto o un animal aislados. Sin embargo los pintores primitivos parecen haber considerado la "escena" como una sola figura de conjunto, tratándola bajo los mismos principios de "descomposición" y "superposición" con que representaban a las cosas aisladas.

La "escena" pasa entonces a adquirir la fisonomía de una colección de cosas autónomas agrupadas, en donde cada cosa en sí misma es representada desde su particular punto de posición genérico, y conserva la autonomía de su propia "descomposición" y "superposición". Sólo la superposición de unas con otras refleja la precedencia en profundidad de las figuras que componen la escena. De manera que la magnitud de la extensión que separa a las cosas en

POR ESTA RAZÓN, LA SUPERPOSICIÓN REPRESENTA LA PRECEDENCIA DE LAS COSAS EN PROFUNDIDAD MIENTRAS QUE LA DESCOMPOSICIÓN DESINTEGRA LA SIMULTANEIDAD DE LAS 3 DIMENSIONES PRESENTÁNDOLAS POR SEPARADO

SIN EMBARGO LOS PINTORES PRIMITIVOS PARECEN HABER CONSIDERADO LA "ESCENA" COMO UNA SOLA FIGURA EN CONJUNTO

TADA ENTONCES A ADQUIRIR FISONOMÍA DE UNA COLECCIÓN DE COSAS AUTÓNOMAS AGRUPADAS, EN DONDE CADA COSA EN SÍ MISMA ES REPRESENTADA DESDE SU PARTICULAR PUNTO DE POSICIÓN 2 "DESCOMPOSICIÓN" Y "SUPERPOSICIÓN"

LA SUPERPOSICIÓN ES PRECEDENCIA MIENTRAS QUE LA DESCOMPOSICIÓN DESINTEGRA LO 3D

LOS PRIMITIVOS DIBujan LA ESCENA COMO CONJUNTO

LOS ARTIFICIOS SE AGRUPAN EN SU AUTONOMÍA A LA PINTURA

LOS ARTIFICIOS EN LA PINTURA

profundidad, no es representada, y nada de la agrupación modifica a las partes.

Por eso el pintor de la Barca de Pescadores () dibuja con toda libertad el bote y los pescadores desde un punto de posición lateral, mientras el río, en su representación genérica de la pesca, es dibujado desde un punto de posición vertical, y las plantas acuáticas, en posición lateral.

En el fresco de La Caza y la Pesca () el pintor egipcio se ha visto en "serios problemas" para representar la abundancia en un río que, por su representación genérica de pesca (pesca con lanza el río se mira desde arriba) también es representado desde un punto de posición vertical: los peces en la realidad se deslizan en todas direcciones, y el pintor, entonces, ha conservado la representación de estas direcciones vistas desde arriba, pero la representación del pez mismo es un abatimiento lateral. Pero el problema pictórico que no tuvo solución fue la representación de la "Superposición" de la transparencia del agua sobre el pez: esto no podía hacerlo un egipcio antiguo porque ellos aún no conocían la variación luminosa que acompaña a la extensión que separa a las cosas en profundidad.

En este sentido, podría decirse que el color en ellos es también "genérico" y no espacial. Así es que finalmente los peces le quedan sobre el agua, igual que el barco o las plantas, porque el artificio de la "superposición" no pueden usarlo. la creación de tipos; es decir, "lo igual" adquiere un valor: los toros, por ejemplo son casi todos iguales y lo mismo ocurre con los rostros humanos, el cuerpo y sus partes. De manera que nunca se llega a lo particular dentro de lo genérico, es decir, al retrato. En cambio la

LOS EGIPCIOS NO PODIAN
HACER USO DE LA SUPERPOSICION
DEBIDO QUE ELLOS NO
CONOCIAN LA VARIACION
LUMINOSA

PARA ELLOS EL COLOR ES
GENÉRICO Y NO ESPECIAL YA
QUE TODOS LOS TOROS SON
IGUALES, LO MISMO OCURRE
CON LOS ROSTROS, NUNCA
SE LLEGA A LO PARTICULAR
DENTRO DE LO GENÉRICO

LOS EGIPCIOS NO PUEDEN
OPRAR POR LA SUPERPOSICION
YA QUE NO LLEGAN CON
EL LUMINOSIDAD

EL COLOR SE DABA
COMO GENÉRICO, NO
ESPECIAL.

CARACTERIZACIÓN
DE LA FINURA
EGIPCIA

escultura sí llega al retrato, debido, al parecer, a que ella no tiene necesidad de transcribir desde las tres a las dos dimensiones. Pero dicha visión obliga al pintor a una severa reducción a lo distintivo, de tal manera que una especie de pez se diferencia de otra, una especie de pájaro o de planta de otra con una penetración en la observación y una fuerza para restar en pocos trazos todo lo superfluo a aquello distintivo, que se manifiesta ahí, en "lo igual", el valor de un hallazgo o descubrimiento artístico.

LA DESCOMPOSICIÓN DE LA "ESCENA" SUSTRAE LA REPRESENTACIÓN DE SU CAMPO ESPACIAL

La "escena", privada de la posibilidad de representar la extensión en profundidad, resulta incapaz de representar un "ámbito" espacial que envuelva al conjunto de las figuras. Pasa entonces a apoyarse sólo en sus figuras autónomas, entidades que se acumulan y asumen por sí mismas la representación del pequeño "mundo" propio de esa "escena".

Por esta razón la pintura egipcia no pinta paisajes ni hay ninguna representación de interiores como tal, por ejemplo de templos o tumbas o casas.

Se adivina que hay un exterior sólo por el género de cosas que se agregan en la "escena": una gavilla de trigo, unos animales; y se adivina que hay un interior por los signos de escritura que flotan supuestamente en el muro de fondo por superposición a las figuras humanas en una ofrenda, por ejemplo.

Así es que lo interior y lo exterior, que son manifestaciones por excelencia del espacio tridimensional en el dibujo representativo, no es

EN CAMBIO LA ESCULTURA
SÍ LLEGA AL RETRATO, NO
TRANSCRIBE DE LAS TRES
A LAS DOS DIMENSIONES,
OBLIGA AL AUTOR AL
DISTINTIVO

LA "ESCENA", PRIVADA DE
LA POSIBILIDAD DE REPRE-
SENTAR LA EXTENSIÓN EN
PROFUNDIDAD RESULTA
INCAPAZ DE REPRESENTAR UN
"ÁMBITO" ESPACIAL QUE
ENVUELVA AL CONJUNTO
DE FIGURAS.

POR ESTA RAZÓN LA
PINTURA EGIPCIA NO
PINTA PAISAJES NI HAY
NINGUNA REPRESENTACIÓN
DE INTERIORES COMO TAL.

LA ESCENA NO
ES EL CENTRO
ESPACIAL DE
LA FIGURA

LOS EGIPCIOS NO
PINTAN PAISAJES
YA QUE SE DEDUCA
POR LOS ELEMENTOS
EN ESCENA

LA ESCULTURA
Y ESCENA
EGIPCIA

representado por los egipcios, sino solamente "significado" por medio del género de las figuras. Tal vez haya aquí un lejano parentesco con la manera cómo las mitologías religiosas antiguas convierten los elementos del mundo físico, —la tierra, el mar, el río— y las virtudes morales del hombre, —el valor, el amor, la fortuna— en entidades autónomas que actúan por sí mismas como personas, de manera que el acontecer del mundo en el tiempo, su drama, — su "escena"— es el exclusivo resultado de las relaciones directas que se establecen entre estas entidades" al ponerse juntas.

LA "PROPAGACIÓN" DE LA "ESCENA" SIN REPRESENTACIÓN DE CAMPO ESPACIAL

Basada en aquella acumulación de figuras autónomas, la pintura de los egipcios logra con ello no tener límites: dentro de la superficie del muro, la pintura puede extenderse ilimitadamente hacia arriba o hacia abajo, hacia un lado u otro: no existe en consecuencia el concepto de marco. En este sentido, los pintores egipcios parecen vincularse tanto a la arquitectura como a la escritura.

Es una pintura arquitectónica ya que lleva en sí misma —sin necesidad de adaptaciones— la posibilidad de lo ilimitado de la superficie, sea del muro o del suelo, o del fuste redondo de las grandes columnas.

Entre los egipcios no existe el cuadro independiente y transportable. La mayor parte de la pintura restante hoy día está en los muros de las tumbas. Es una pintura narrativa de la teología egipcia o en la cual se cuenta lo que el difunto es.

TAL VEZ HAYA AQUÍ UN LEJANO PARENTESCO CON LA MANERA COMO LAS MITOLOGÍAS RELIGIOSAS ANTIGUAS QUE CONVIERTEN LOS ELEMENTOS FÍSICOS Y LAS VIRTUDES MORALES DEL HOMBRE EN ENTIDADES AUTÓNOMAS.

LA ESCENA ES EXCLUSIVA DE LA RELACION ENTRE ENTIDADES

LA PINTURA DE LOS EGIPCIOS LOGRA CON ELLO NO TENER LÍMITES: DENTRO DE LA SUPERFICIE DEL MURO LA PINTURA PUEDE EXTENDERSE ILIMITADAMENTE

LA PINTURA NO TIENE LIMITACIÓN AL EXPANDIRSE

ENTRE LOS EGIPCIOS NO EXISTE EL CUADRO INDEPENDIENTE Y TRANSPORTABLE

EL REGISTRO QUEDA EN LOS MUROS DE TUMBAS; ES SU TEOLÓGIA

ESCENA EGIPCIA

¿Se habrá producido entre los egipcios una tradición de "contar" que haya provocado una relación entre la palabra y la pintura -tal como entre los griegos se dio la relación entre palabra y música- de modo que aquella estampara su estructura en ésta?

Por lo tanto, la pintura no representa lo que su soporte (la arquitectura tridimensional) "es"; exagerando hasta el extremo la idea de que la pintura de los primitivos se centra en lo genérico de las cosas, se podría decir que ella muestra su propio género, bidimensional, apartándose de su soporte, el cual, éste, se muestra por lo tridimensional.(#)

En el origen de la escritura, son las formas pictóricas las que son esquematizadas hasta el extremo, y es lo genérico y lo "igual" de la pintura lo que permite a esos signos convertirse en vehículo de escritura, por lo repetible y reconocible.

No sería ajena a esa relación entre la pintura y la escritura, la ya mencionada capacidad de propagación de la "escena" sin marco. La sucesión de imágenes destinada a reunirse en un mensaje, o -más tarde- la sucesión de sonidos para el mismo objeto, crea el desarrollo lineal de los signos de escritura en la superficie de lectura. Este desarrollo lineal parece ser uno de los factores más esenciales en las escrituras de todos los tiempos. Ello crea la "línea" o "renglón" y plantea al mismo tiempo un uso del espacio bidimensional que fue comprendido por diversos pueblos de muy diversas maneras. Esta comprensión parece ser tan esencial, que permite hoy reconstruir por medio de ella, las relaciones culturales más remotas. Refiriéndonos

LA PINTURA NO REPRESENTA SU SOPORTE, CENTRÁNDOSE MÁS BIEN EN LO GÉNERICO DE LAS COSAS

EN EL ORIGEN DE LA ESCRITURA, SON LAS FORMAS PICTÓRICAS LAS QUE SON ESQUEMATIZADAS

NO SERÍA AJENA A ESA RELACIÓN ENTRE PINTURA Y LA ESCRITURA, LA YA MENCIONADA CAPACIDAD DE PROPAGACIÓN DE LA ESCENA

ELLO CREA LA LÍNEA O RENGLÓN, PLANTEANDO AL MISMO TIEMPO UN USO DEL ESPACIO BIDIMENSIONAL

SE CENTRA EN LO GÉNERICO DE LAS COSAS

LA ESCRITURA SE ORIGINA EN ESQUEMAS PICTÓRICOS

LA PINTURA ES RELACIÓ DE LA SUCESIÓN

EL DESARROLLO LINEAL GENERAN LAS LÍNEAS Y RENGLONES

ORGANIZACIÓN DE LA PINTURA A TRAVÉS DE LA ESCRITURA

exclusivamente a los egipcios, cabe señalar que sus jeroglíficos se escribían en dirección horizontal y en sentido de derecha a izquierda, o sea, al revés de la lectura de esta frase.

La pintura de los egipcios, por su parte, también se desarrolló en muchas oportunidades en series horizontales agrupadas verticalmente en renglones. No sabemos si la comprensión de las significaciones en este ordenamiento implicaba una sucesión fija, lineal, tal como las historietas de la prensa actual o si, por el contrario, la comprensión del conjunto se basaba en una libre asociación de las diferentes escenas separadas por renglones.

Sea en una forma u otra, la "propagación" de la pintura en sentido vertical quedaba asegurada por el artificio del renglón, el cual por otra parte, constituye el invento de una forma para representar el tiempo real en la simultaneidad espacial de la pintura. Los pintores egipcios se encontraron con el problema de separar o aislar escenas unas de otras, por ejemplo las fases agrícolas o los distintos momentos de la vida de un personaje. El propio artificio interno de la pintura egipcia admite esa posibilidad de sucesión temporal sin caer en la situación que se observa en algunos cuadros de la Edad Media por ejemplo, como es el caso de la vida de San Antonio, en que el personaje parece dotado del don de "ubicuidad" al presentarse en distintas escenas dentro del mismo ámbito o campo espacial.

A su vez, la "propagación" en sentido horizontal quedaba asegurada por la "descomposición" de las figuras. En la figuras humanas, especialmente por la posición de la cabeza y los pies, resulta una

HA BE SEÑALAR QUE SUS JEROGUÍFICOS SE ESCRIBIAN EN DIRECCIÓN HORIZONTAL Y EN SENTIDO DE DERECHA A IZQUIERDA

• LAS PINTURAS SE DESARROLLAN EN SERIES HORIZONTALES AGRUPADAS VERTICALMENTE EN RENGLONES. NO ES SURESI LA COMPRENSION IMPLIQUE UNA SUCESSION FIJA COMO LAS HISTORIETAS O SI ERA UNA LIBRE ASOCIACION DE DIFERENTES ESCENAS.

LA PROPAGACION DE LA PINTURA VERTICAL ERA ASEGURADA POR EL RENGLOON DONDE SE CONSTRUYE UNA FORMA QUE REPRESENTA EL TIEMPO EN LA SIMULTANEIDAD ESPACIAL

LA EDAD MEDIA, LA SUCESSION SE MUESTRA EN LA VIDA DE SAN ANTONIO DONDE ES UBICADO EN DISTINTAS ESCENAS DENTRO DEL MISMO CAMPO ESPACIAL

LA "PROPAGACION" EN SENTIDO HORIZONTAL QUEDA ASEGURADA POR LA "DESCOMPOSICION" DE LAS FIGURAS

SE ESCRIBIA DE IZQUIERDA A DERECHA, NORO.

LAS PINTURAS SE AGRUPAN HORIZONTALMENTE, PERO VERTICAL EN RENGLONES

LA SUCESSION VERTICAL ES DADO POR RENGLONES, DANDO TIEMPO ESPACIAL

EN LA EDAD MEDIA LA SUCESSION DABA UN PERSONAJE A LO LARGO DE LA PINTURA

LA PROPAGACION HORIZONTAL ASEGURA EL RECONOCIMIENTO

ESTRUCTURACION

DE LA ESCENA

SEGUN EL TIEMPO

imagen general lateral, lo cual, agregado al punto de posición elegido para los animales, también lateral, hacen que la totalidad de la "escena" cobre una dirección horizontal, que puede prolongarse indefinidamente gracias a la autonomía de la figura.

DIBUJO DE LINEA Y DIBUJO DE LUZ

Sus contemporáneos llamaban a los dibujantes egipcios "dibujantes de contornos". Ello se debe a que las figuras egipcias están invariablemente diseñadas con una fuerte línea de contorno.

Pero es sabido que el ojo no "ve" líneas. En su interior sólo se forman infinitos matices de contrastes luminosos. Entre áreas de diferente intensidad o color, se produce a veces un contraste neto, un "límite"; en otros casos, el paso entre áreas de distinta intensidad o color se da por una gradación o esfumado que imperceptiblemente va desde una tonalidad a otra.

La línea es pues una "noción", una construcción o invención puramente mental, que es materializada por el dibujo para representar la percepción de límites luminosos.

El dibujo de los egipcios, por lo tanto, no coincide con el dibujo que estampa dentro de sí el ojo. Entre el "acto de ver" y el "acto de dibujar" se intercala la "re-presentación", la cual necesariamente modifica la mera presentación de lo sensible, porque la mente que dibuja procede por "nociones". La "noción" selecciona y se impone a lo percibido para dar curso a la representación; o dicho de otro modo, nada de lo percibido puede dibujarse que la noción no abarque.

LA POSICIÓN HORIZONTAL
HACE QUE LA ESCENA, EN
SU TOTALIDAD, SE PROPAGUE
INDEFINIDAMENTE

LOS EGIPCIOS DIBUJABAN
DESDE EL CONTOURNO, SE
SABE QUE EL OJO VE
MATICES Y CONTRASTES
LUMINOSOS Y NO LÍNEAS

LA LÍNEA ES UNA "NOCIÓN"
~~UNA~~ UNA CONSTRUCCIÓN
MENTAL QUE ES
MATERIALIZADA POR EL
DIBUJO PARA LA PERCEPCIÓN
DE LÍMITES LUMINOSOS

ENTRE EL "ACTO DE VER" Y
EL "ACTO DE DIBUJAR", ESTÁ
LA "RE-PRESENTACIÓN" LA
CUAL MODIFICA LA
PRESENTACIÓN DE LO SENSIBLE.
LA NOCIÓN SELECCIONA LO
PERCIBIDO PARA LA
REPRESENTACIÓN.

LA HORIZONTALIDAD
CARACTERIZA LA
PROPAGACIÓN INDEFINIDA

LOS EGIPCIOS DIBUJABAN
CONTOURNOS.
EL OJO VE MATICES
LUMINOSOS

LA LÍNEA ES UNA
NOCIÓN QUE SE
MATERIALIZA

LA RE-PRESENTACIÓN
MODIFICA LA PRESENTACIÓN
DE LO SENSIBLE

LOS PRINCIPIOS
DEL DIBUJO
LINEAL Y LUMINOSO

De tal manera que la evolución de las nociones marca la evolución de la representación por el dibujo. Lo cual es confirmado por la conocida frase de Leonardo: "La Pintura es cosa mental".

Se produce entonces la paradoja de que para que la mente que dibuja dibuje tal como recibe el ojo que la informa, es necesario previamente que exista en ella una "noción" de la luz y sus variaciones.

Este dibujo, en que la representación de los cuerpos se realiza exclusivamente por contrastes de tonalidades, lo denominamos "Dibujo de Luz"; Al dibujo de los "dibujantes de contornos", que se ejecuta exclusivamente por líneas, lo denominamos "Dibujo de Líneas".

DIBUJO DE LINEA: ARISTA Y LINEA

Si se tiene presente la evolución de estas dos nociones tal como se dio entre los antiguos, puede constatarse que el dibujo de líneas precedió en varios milenios a los primeros signos de aparición del Dibujo de Luz. El sólo hecho de existir precedencia en la generación de las nociones, parece indicar que éstas provienen de un impulso de representación anterior y superior a ellas que cambia de orientación en las distintas épocas. Entre los artistas antiguos aún ya anteriores a los egipcios, éste se habría orientado a capturar lo genérico de las cosas, el hombre, los animales, las plantas, los objetos, en resumen, de los cuerpos reales, tangibles, en su individualidad. Pero la experiencia de los cuerpos reales, no nos llega sólo por el testimonio de la luz. El conocimiento que la mente adquiere de que los cuerpos están colocados en el espacio a nuestro alrededor, que da base a la posibilidad de

LA EVOLUCIÓN DE NOCIONES
MARCA LA REPRESENTACIÓN POR
EL DIBUJO
CONFIRMADO POR
LEONARDO: "LA PINTURA ES
COZA MENTAL".

LA REPRESENTACIÓN DE LOS
CUERPOS SE REALIZA EXCLUSIVA
MENTE POR CONTRASTES DE
TONALIDADES, LO DENOMINAMOS
"DIBUJO DE LUZ"; AL DIBUJO DE
LOS "DIBUJANTES DE CONTOORNOS",
QUE SE EJECUTA EXCLUSIVAMENTE
POR LÍNEAS, LO DENOMINAMOS
"DIBUJO LÍNEAS"

EN LA EVOLUCIÓN (TOMANDO
EN CUENTA LOS ANTIGUOS)
SE CONSTATA EL DIBUJO
DE LÍNEAS Y COMO PROCEDIO
HASTA APARECER EL DIBUJO
DE LUZ

ENTRE LOS ARTISTAS
ANTIGUOS, ANTERIORES A LOS
EGIPCIOS, SE HABÍAN
ORIENTADO A CAPTURAR LO
GÉNÉRICO

LA REPRESENTACIÓN
FUE MARCADA ~~FORMA~~
POR LA EVOLUCIÓN DE
NOCIONES

SE DISTINGUEN DENTRO
DEL DIBUJO EL DIBUJO
LINEAL Y DE LUZ

DIBUJO LINEAL FUE
ANTES QUE EL DIBUJO
DE LUZ

LA EVOLUCIÓN DEL
DIBUJO ES EN BASE
A LOS DIBUJOS PREVIOS
Y SUS ARTISTAS

LA EVOLUCIÓN
DEL DIBUJO.

representación no se funda solamente en los "mensajes" transmitidos al cerebro por los ojos. Estos mensajes, junto con los de otros órganos, constituyen conjuntamente una información cuya complementación tiene lugar en el cerebro. Así, la noción de línea, aplicada a la representación de los cuerpos por medio del dibujo entre los antiguos, parece directamente comprometida en su origen no sólo con los testimonios de la luz, sino con los provenientes de otros órganos.

Por esta razón en el "dibujo en línea" de los antiguos puede observarse la siguiente ley: todo lo que es arista en los cuerpos se representa por la línea en el dibujo.

La "arista" es una noción cuya motivación original parece provenir primordialmente de la percepción "táctil".

Dicha percepción se llevaría a cabo a partir de "con-tactos" sucesivos, cuyas ulteriores correspondencias efectuadas en el cerebro darían la base para hacer surgir una particular noción mental de "cuerpo" —como se comprueba en los ciegos— cuyo origen es independiente de la percepción visual. Esto indica que la noción de "cuerpo" que nos formamos al ver espontáneo, viene ya complementada por el sentido "táctil". En esta complementación, la percepción "táctil", que se lleva a cabo por contactos sucesivos, sería típicamente temporal; en cambio la percepción visual aportaría la presencia simultánea de las cosas, y sería por lo tanto típicamente atemporal.

Por otra parte, una transcripción aparentemente tan simple como es la de "arista a línea", fue sin embargo satisfactoria y suficiente para la representación de lo corpóreo debido a que la

LA NOCIÓN DE LÍNEA,
APLICADA A LA REPRESENTACIÓN
DE LOS CUERPOS POR MEDIO
DEL DIBUJO ANTIGUO

TODO LO QUE ES ARISTA
EN LOS CUERPOS SE REPRESENTA
POR LA LÍNEA EN EL DIBUJO

UNA TRANSCRIPCIÓN ADARENTE
MENTE TAN SIMPLE COMO ES
LA DE "ARISTAS A LÍNEA", FUE
SIN EMBARGO SATISFACTORIA
Y SUFICIENTE PARA LA
REPRESENTACIÓN.

LA NOCIÓN DEL
DIBUJO DE LOS ANTIGUOS

EL DIBUJO NACE DE
ARISTAS

SE TRANSCRIBE DE LA
ARISTA A LA LÍNEA

NOCIÓN DEL
CUERPO

“arista” es un elemento geométrico esencial en la constitución tridimensional de los cuerpos. La “arista” materializa un cambio de dirección de la superficie plana; y el “cuerpo”, es el trozo de espacio encerrado en la sucesión de cambios de dirección de la superficie.

De manera que la “arista”—protagonista del cambio de dirección— determina la generación de los cuerpos.

DIBUJO DE LINEA: EL CONTORNO

Pero cuando la superficie es curva, cambia de dirección sin producir arista, lo cual la hace imposible de representar por línea (#). Y aunque dicho cambio de dirección espacial es enteramente percibido por lo táctil, no presenta al testimonio luminoso un “límite” neto en el cambio de tonalidades, sino que, por el contrario, ese cambio se da por gradación o esfumado, lo cual nuevamente impide su representación por línea.

El único momento en que el cambio de la superficie curva ofrece un “límite” neto a la percepción visual es cuando, por efecto de la curvatura, la superficie desaparece de la vista, como es el caso del perfil de una esfera o de un cilindro. Podría asimilarse ese límite a un caso particular de “arista”, por cuanto es un cambio de dirección de la superficie “táctil” que registra también un “límite” tonal neto a la percepción visual. Sin embargo ese límite visual ofrece la particularidad de ser siempre el límite de lo visible e invisible de un cuerpo, y depende en su trazado del “punto de posición” del observador. Ese límite, es el “contorno”.

LA “ARISTA” MATERIALIZA UN CAMBIO DE DIRECCIÓN DE LA SUPERFICIE PLANA, Y EL “CUERPO”, ES EL TROZO DE ESPACIO ENCERRADO EN LA SUCESIÓN DE CAMBIOS DE DIRECCIÓN DE LA SUPERFICIE

LA ARISTA MATERIALIZA
LOS CUERPOS

CUANDO LA SUPERFICIE ES CURVA, CAMBIA DE DIRECCIÓN SIN PRODUCIR ARISTA, LO CUAL LA HACE IMPOSIBLE DE REPRESENTAR POR LÍNEA

LA CURVA NO
PRESENTA UN LÍMITE

ARISTAS
Y
CURVAS

EL LÍMITE NETO DE UNA CURVA SE OBSERVA CUANDO SE TRATA DEL PERFIL DE UNA ESFERA O CILINDRO. ESTE ES UN LÍMITE DE ARISTA PARTICULAR

EL LÍMITE NETO DE LA CURVA SE PRESENTA EN EL PERFIL DE UNA ESFERA O CILINDRO

El "contorno" se desplaza por la superficie táctil según el "punto de posición" elegido; es movable y, en ese sentido, es radicalmente distinto a la "arista", la cual permanece como límite siempre en la misma posición de la superficie "táctil".

DIBUJO EN LINEA: LO GENÉRICO DE LAS COSAS Y SU CONTORNO

Si en la esfera el contorno se mantiene siempre igual a sí mismo; y, en cambio en los otros cuerpos, —especialmente en los de superficie curva irregular— el "contorno" tiende a variar con cada desplazamiento del "punto de posición" por pequeño que aquel sea, esto nos dice de algo genérico y propio de un cuerpo.

¿Cuál fue pues el criterio de elección del "punto de posición" que sostuvieron los pintores antiguos en su búsqueda de lo genérico, ante lo variable del "contorno"?

Parece evidente que el gran descubrimiento geométrico de los antiguos fue la propiedad de "simetría" que presentan los cuerpos naturales.

La simetría puede observarse estructurando una gran parte de los seres y fenómenos naturales, y se manifiesta formalmente en todas las artes de la antigüedad.

La simetría puede ser recogida como una propiedad perteneciente a la naturaleza formal de los cuerpos mismos en su total autonomía de toda visión general del espacio, y ser comprendida como algo de lo genérico que ellos presentan.

La direccionalidad que la simetría provoca se irradia desde el cuerpo mismo, y de ella surgen los "puntos de posición" necesarios para contemplarla. Esta contemplación es una

EL "CONTORNO" SE DESPLAZA POR LA SUPERFICIE TÁCTIL SEGÚN EL "PUNTO DE POSICIÓN" ELEGIDO; ES ~~MOVIBLE~~ MOVIBLE Y, EN ESE SENTIDO, ES RADICALMENTE DISTINTO A LA ARISTA

SI EN LA ESFERA EL CONTORNO SE MANTIENE SIEMPRE IGUAL A SÍ MISMO; EN (AMBIEN LOS) OTROS CUERPOS — EL "CONTORNO" TIENDE A VARIAR

EL GRAN DESCUBRIMIENTO GEOMÉTRICO DE LOS ANTIGUOS FUE LA PROPIEDAD DE "SIMETRÍA" QUE PRESENTAN LOS CUERPOS NATURALES

LA SIMETRÍA PUEDE SER RECOGIDA COMO UNA PROPIEDAD

EL CONTORNO ES DISTINTO A LA ARISTA SEGÚN EL PUNTO DE POSICIÓN

A DIFERENCIA DE LA ESFERA, LAS OTRAS FIGURAS VARIAN SU CONTORNO SEGÚN SU POSICIÓN.

DESCUBRIMIENTO DE LA SIMETRÍA

LA SIMETRÍA PROVEE PUNTOS DE POSICIÓN

CONTORNO
Y SIMETRÍA

contemplación "mental" que se extrae del naturalismo, y es en consecuencia, una noción. Por lo tanto el origen de la posición en el espacio de los "puntos de posición", ortogonales entre ellos, no debe confundirse y es distinto en cuanto a noción que el del sistema moderno de proyecciones ortogonales, aunque el resultado de la aplicación de procedimientos a ciertos casos particulares puedan ser semejantes.

El sistema de Proyecciones ortogonales supone un "campo" geométrico tridimensional (lo cual implica una previa "noción de la representación de la profundidad") dentro del cual se sumerge el objeto. La diferencia entre una concepción de "cuerpo" que irradia sus direcciones y otra en que éste es envuelto por un campo, es vital, porque esta última es una visión totalizante y en un caso la detención del ojo del artista está puesta en el objeto y en el otro en el campo.

Los pintores egipcios debieron enfrentar con mayor frecuencia la representación de cuerpos de superficie curva irregular, como son las plantas y los animales, además de la figura humana. Resulta, como se ha dicho, que la mayor parte de estos cuerpos, por ejemplo un toro, se dejan dividir por un plano longitudinal de simetría, de manera que un lado es igual al otro; lo cual quiere decir que el "contorno" generado por se plano -cuyo "punto de posición" es bien preciso- ofrece la particularidad de señalar que lo visible es igual a lo invisible, de modo que con ese "contorno", se tiene todo el toro.

Esto significa -jugando con las palabras- que el "contorno" en simetría establece entre dos partes del toro una relación de igualdad que es idéntica a la relación que toda cosa tiene consigo misma.

- las nociones, son distintas al sistema moderno de proyecciones aunque el resultado sea semejante.

El sistema de proyección ortogonales supone un "campo" geométrico tridimensional (-) dentro del cual se sumerge el objeto
La diferencia entre una concepción de "cuerpo" que irradia sus direcciones y otra en que envuelto

Los pintores egipcios vieron que el contorno ofrece la particularidad de señalar que visible es igual a lo invisible

a pesar de tener un resultado similar la noción y la proyección son distintas

el cuerpo que irradia direcciones es distinto al que envuelve al objeto por un campo.

CONTORNO
Y SU
NOCIÓN

los egipcios tomaron el contorno como particularidad

Si a esta relación de la cosa consigo misma le atribuimos la función de revelar lo que esa cosa "es", tendremos que el "contorno" en simetría revela lo "genérico" del toro... lo que él "es".

Dicha dimensión "genérica" del "contorno" permite apreciar la diferente trascendencia que reviste para los pintores egipcios la "arista" y el "contorno", es decir, los dos elementos lineales de su pintura; permite además comprender porqué se llega a tipos de representación, en que el "contorno" se repite igual según la cosa representada.

Sin embargo, la mencionada relación del "contorno" con el plano e simetría, debe considerarse más bien como un modo o canon general y no como una ley de aplicación mecánica; la razón de tal relatividad reside en que lo "genérico" adquiere significaciones que van mucho más allá del procedimiento geométrico, como es por ejemplo el frontalismo de la figura humana, más ancha que larga en su eje de avance y el valor especial del "delante" propio de la conversación y la presentación del hombre, todo lo cual trae aparejada la invención de los "artificios" de descomposición de las figuras, que no sólo se aplican a la del hombre y sus partes, sino también a múltiples situaciones.

Pero estas variaciones a la regla general —que por lo demás son características de todo arte— en nada modifican el principio que parece cumplirse rigurosamente. Esto es, que la elección de los "puntos de posición" determinantes del "contorno" —y son ortogonales entre ellos— provienen de la "simetría", considerada ésta como una "propiedad" que exhiben las cosas contempladas en su propia autonomía. Y que,

En esta relación de la cosa consigo misma le atribuimos la función de revelar lo que esa cosa "es", tendremos que el "contorno" en simetría revela lo "genérico" del toro... lo que él "es".

La mencionada relación del "contorno" con el plano e simetría, debe considerarse más bien como un modo canon general y no como una ley de aplicación mecánica.

Esto es, que la elección de los "puntos de posición" determinantes del "contorno" —y provienen de la "simetría", considerada ésta como propiedad

Lo que permite diferenciar entre si es el contorno

La invención de edificios llevan al contorno a ser un modo, no una ley

La propiedad del contorno

el contorno varía según el como se emplea, alcanza una propiedad

por lo tanto, no provienen de una concepción del espacio en "profundidad" —aunque la forma de las figuras egipcias coincida parcialmente con los resultados que produciría la aplicación de la noción de punto de distancia del observador situado en el infinito y de los planos cartesianos, que la matemática occidental formalizó varios milenios más tarde.

OPOSICIONES INICIALES ENTRE "DIBUJO DE LINEA" Y "DIBUJO DE LUZ"

Todo parece indicar, pues, que la pintura primitiva en su búsqueda de lo "genérico" y gobernada por la noción de "línea", se remitió sólo a aquellos testimonios "táctiles" que resultaban "lineables", dentro de una concepción que excluye la "profundidad" del espacio.

Esto significó, por oposición, que dicha pintura no conoció la noción de luz y sus variaciones por efecto de la profundidad del espacio tridimensional.

Puede considerarse que el "dibujo de línea" de alguna manera se opone al "dibujo de luz", por cuanto este último en su máxima expresión no requiere y rechaza la línea, ya que el "límite" es un puro contraste de tonalidades que resultaría sobrevalorado, y por lo tanto destruido, al agregar la línea.

La preeminencia del "dibujo de línea" sobre el "dibujo de luz" en los primeros pintores no sólo podría explicarse por el hecho de que la línea, "el trazo" es el gesto elemental o primordial de todo signo de construcción del hombre, sino además, porque a partir de la línea se puede medir y establecer la proporción, que provoca la armonía de las partes con el todo, determinando la figura.

*por lo tanto, no
provienen de una
concepción del espacio
en "profundidad"*

*La pintura primitiva
en su búsqueda de lo
"genérico" y gobernada
por la noción de "línea",
se remitió sólo a
aquellos testimonios
"táctiles" que resultaban
"lineables".*

*el "dibujo de línea" de
alguna manera
se opone al "dibujo
de luz".*

*La preeminencia del
"dibujo de línea" sobre el
"dibujo de luz" en los
primeros pintores no
sólo podría explicarse
por el hecho de que
la línea, "el trazo"
es el gesto elemental
o primordial.*

*La profundidad,
es una concepción*

*Las pinturas
primitivas requieren
la luz del dibujo
de línea, excluyendo
los conceptos de
profundidad.*

*el dibujo de luz
excluye la línea
y prevalece el contraste
de tonalidades y
la tridimensionalidad*

*La línea es
el elemento de
construcción del
hombre fundamentado
en la proporción y
la medición de
ella determinando
la figura*

*elemento línea
y su "contraste"*

No hubo, pues, dibujo de luz en los egipcios. Por esta razón sus pintores colocan los colores parejos, de apariencia plana. Pero este color colocado plano no proviene de una "noción del plano" – como es el caso de la pintura concreta contemporánea– sino del hecho de que cada cosa, y cada parte de esa cosa, tiene su color "genérico". Es decir lo distintivo de su género se manifiesta por un color que le es propio: la planta verde, el palo negro, el trigo amarillo.

"DIBUJO DE LUZ" Y REPRESENTACION DE LA EXTENSION DE LA PROFUNDIDAD

En la pintura representativa pareciera existir una relación directa entre la noción de profundidad y la noción de luz, de manera que mientras aquella no es conocida por los pintores, no aparece en la pintura el "dibujo de luz".

El "dibujo de líneas" no puede representar al plano mismo sino por sus "efectos" geométricos indirectos: el encuentro con otro plano que genera una arista y provoca una línea. Pero la superficie misma, no es representable por línea. Por ejemplo una eminencia o una concavidad de curvas suaves que accidente la superficie plana no es representable por línea, aunque el plano sí los sea por sus bordes; así, hay una gama inmensa de situaciones de deformación del plano por la curva –sin "contorno" ni "arista"– que se pierden para el "dibujo en línea". Y es probable que esta limitación haya influido también en la elección del "punto de posición" de los primitivos dibujantes de contornos, por ejemplo al preferir la representación del rostro humano de perfil.

este color colocado plano no proviene de una "noción del plano" (-) sino del hecho de que cada cosa, y cada parte de esa cosa.

la pintura representativa tiene una relación entre noción de profundidad y de luz, la cual no aparece en la pintura el "dibujo de luz"

limitación que influyó en la elección de los puntos de posición de los primitivos en los contornos

el color distingue una cosa de la otra, llevándola a lo genérico de la cosa en sí

la pintura de representativa al relacionarse con la noción de profundidad y luz, dejó fuera al dibujo de luz

esta limitación, dio la elección sobre el punto de posición de los primitivos.

Las limitaciones de dibujos y pinturas