

Formas de la representación del espacio
escultórico

Alumno Felipe Ricardo Sepúlveda C.
Profesor Guía José Balcells E.

Tesis de Título

Índice

Introducción - 5

Parte1: Marco gráfico, y el paso de lo regular a lo irregular 7 - 55

Parte2: Juego y trazado de momentos 57- 77

Parte3: Síntesis del ritmo 79 - 105

Parte4: Representaciones espaciales 107 - 131

Bibliografía - 135

Notas 137 - 139

Colofón - 141

Introducción

Generalmente, cuando uno, como alumno de la escuela, plantea en sus dibujos una serie de observaciones, existe sin duda un conocimiento previo de los términos que se formulan en estos. Aun así, considerando esta situación se debe aceptar también que no se trata sino, en la mayoría de las ocasiones, de admitir que la palabra ya significa algo; sucede entonces, que de esta manera carece de relación entre ella misma y el contexto en el que se la está poniendo en juego .

Es necesario entonces generar un margen de estudio que nos permita poner en acción una serie de relaciones entre alguna palabra que ya conocemos, y el contexto en que ella ha de situarse. No se trata de una puesta en escena, algo forzado, sino que estamos hablando de un espacio en el que diferentes elementos están inevitablemente creados para coexistir, colisionar, necesitarse, etc. La intención que prima en esta edición es presentar una serie de dibujos que han sido trabajados durante cierto tiempo, en el que si bien están basados en una exposición que ya tiene concebido su fundamento, el dibujo al desprenderse de esto tiene que ser capaz de buscar el suyo, sin perder el rumbo que le otorgan ciertos aspectos de la exposición en sí, y por ende transformarse en algo desentendido de este espacio.

Para esto existirán tres márgenes necesarios que son tanto transcurso como medida para este libro, los cuales se van a traducir en un solo resultado; mutación gráfica y la observación de los dibujos. Hablar de “mutar” no es algo menor, puesto que es un evento que se irá generando continuamente en la edición mediante los términos que se irán explicando.

Tenemos entonces una serie de momentos y características entre manos. Es necesario por lo tanto lanzar sobre el primer margen estos “términos” a trabajar. Una serie de piezas recortadas, para un dibujo técnico pueden comprender una unión de formas geométricas; en el sentido estricto de la situación estamos sujetos a un margen simétrico del dibujo. Si tomamos esa forma como referente y la dibujamos valiéndose solo de la observación, desprovisto de herramientas técnicas, entonces tenemos un resultado que seguramente omite en gran medida esta simetría y lo vuelca a un margen de lateralidad que prepondera.

El dibujo para nosotros siempre será el punto de inicio para nuestros estudios, puesto que será nuestra “herramienta” que configurará el discurso que deseamos. Dicho de manera clara, nos valdremos de referentes exclusivamente pictográficos y de observaciones en torno a la simetría y la lateralidad en ella, para ver de que manera ambas palabras están expuestas a cambiar, tanto en significado como en su forma.

Primera Parte

Marco gráfico, y el paso de lo
regular a lo irregular.

Renacimiento

En una medida inicial, para poder explicar el enlace entre la simétrica y lo lateral, es prudente mencionar antes que nada, lo que se hace visible a la vista del lector, que son las obras de arte desarrolladas en la época. Ellas claramente expresan un sentido exclusivamente espacial dedicado hacia lo simétrico, en términos puramente geométricos.

Al observar alguna de las obras tenemos inmersas en ellas formas arquitectónicas que se generan sobre un eje y se expanden hacia los extremos de esta misma.

Gráficamente tenemos entonces un primer margen, literalmente marcado por los bordes de la obra pictórica, o más bien de la tela; en este margen nos movemos.

La experiencia del pintor renacentista era estar frente a un modelo y valerse de la idea representativa más la capacidad personal de plasmar aquello que contempla.

Si se asume que lo simétrico tiene relación exclusiva a generar gráficamente en la obra, reglas geométricas estrictas, entonces por supuesto que ya existe una parte concebida, y que va directamente relacionada una simétrica de la experiencia generadora del artista, y otra que va de la mano de la obra en si la cual es la simetría palpable que esta presenta.

Se utilizará por conveniencia la palabra “generadora” puesto que no cae en interpretaciones subjetivas, hasta ahora, como lo es la palabra “crear”.

Volvemos entonces y rescatamos dos tipos de simetrías, una relacionada a la experiencia y otra relacionada al producto de aquella.

Comenzamos en la reflexión sobre una experiencia común, y no individual entre aquellos pintores del renacimiento.

Girola dice en uno de sus textos que lo simétrico tiene dos representaciones: una geométrica y otra biológica, en donde si bien ambas están expuestas a unas irregularidades en su orden, nosotros nos avocamos hacia aquella que nos incumbe en lo gráfico

Y sobre esta idea de lo gráfico, lo simétrico y lo lateral, se nos presentan dos escenarios que generan un choque tanto entre ellas, como en el discurso mismo sobre aquellas simetrías que pretendemos exponer.

Todo este proceso, es decir lo regular, “conduce a la inercia”¹. Girola dice que inercia tiene algo que ver con el desequilibrio y si nosotros intentamos explicar esta situación refiriéndonos a la configuración de obras pictóricas que incluso él menciona, entonces existen algunas situaciones inevitables referentes a experiencia y obra simétrica.

Lo que genera un común entre las culturas occidentales de la época renacentista es sin duda la manera en que representan cada elemento que ponen sobre la tela, independiente del concepto estricto de la simetría geométrica. Aquellas formas eran universales y sin embargo, por mas que se quisiera lograr aquello y de manera conscientemente, los pintores de la época no pudieron evitar, sin dar cuenta, que la forma del cuerpo humano expresada en sus obras era el punto de quiebre de sus pretensiones simétricas.

Cada pintor sabía en su experiencia misma, si su momento generador era con intenciones estrictas de honrar una configuración simétrica sin cabida a irregularidades, o si inconscientemente ya se estaba gestando en su transcurso la tímida aparición de lo irregular, del quiebre.

Van Eyck y la irregularidad en el origen

Volvemos a aquello referente a la experiencia y obra simétrica, y mencionamos a los hermanos Van Eyck, puntualmente en su obra Retrato de los Arnolfini. (fig. 1-2-3)

Girola da un breve comentario referente a esta idea de lo simétrico y lo adapta a como estos artistas representan fielmente el concepto medieval de llevar a la tela una simetría estricta. El cuerpo humano no se diferencia para nada de lo que es la cama, las paredes e incluso el espejo que es el elemento que hace aparecer una representación simétrica tridimensional.

Para los hermanos Van Eyck les era impensado concebir una pretensión a romper con lo simétrico, o más bien, entender el espacio como un universal. Para ellos representar lo que observaban tal cual era, o mas bien, representarlo bajo modelos medievales, les producía una sensación de belleza y que aquella se otorgaba puesto que no había nada mas que agregar, todo estaba como debía ser; lo mas parecido a la realidad.

Entonces rescatamos: La experiencia simétrica de Van Eyck era absolutamente clara y esta procedía concientemente a dejar plasmado en la tela una experiencia de representación de elementos, en donde la persona y el espacio eran lo mismo y no una configuración de elementos desequilibrantes, dígase, uno mas importante que el otro.



Luego tenemos el elemento espejo, que es redundante en la idea y muestra una representación tridimensional de lo simétrico. Se está tratando incluso de encarnar no solo formas, sino una situación que sin duda resulta en este punto errónea, me explico:

Hasta ahora lo que definimos como experiencia o momento del artista, ha sido para Van Eyck un transcurso conciente dedicado a dar forma a términos medievales de como concebir una obra pictórica, sin embargo existen observaciones desconocidas para éste que se generan a partir de un solo término, la línea.

Figura 1

"Retrato de los Arnolfini"
Jan Van Eyck , 1434
Representación hecha en
aguada

OBSERVACIONES DE DIBUJOS(REALIZADOS SOBRE PAPEL)

La aguada, capaz de contener los distintos matices de luces bajo la obra representada, en primera instancia rescata la homogeneidad de los elementos que se reconocen en ella.

De esta manera, se transforma en una distribución de espacios desordenados, en donde la textura generada por la aguada, en el personaje se entremezcla con el espacio mismo de la obra. Equivalencia de todos los elementos sobre lo representado.

El Perfil como origen del concepto de irregularidad

Estamos hablando de una palabra que de nuevo tiene que ver tanto en el sentido del transcurso como el de la obra en si y es aquí donde la simetría toma caminos distintos.

Esto sucede a raíz de que la obra en cuestión, es capaz de distinguir diferentes líneas, que son las que ahora si van a diferenciar cada uno de los elementos de ella.

Si nos fijamos, la idea de simétrica espacial no esta tan explícita como en otros ejemplos sobretodo del sur de Europa, por lo tanto, si estas líneas están definiendo elementos distintos, quizás en este análisis no tenga absolutamente nada de equilibrante hacia la idea de la obra, pero lo que abre una puerta a una interpretación fielmente simétrica en la experiencia, es precisamente un elemento que podemos interpretar “ de la obra en si “ y es el espejo, es el elemento dibujado que abre paso a decir que en la experiencia de Van Eyck lo que quiso hacer fue dar un sentido de representación , de imitación - según la época - de la realidad, que por supuesto es completamente consciente.

Otro ejemplo corresponde al sur de Europa, específicamente en Italia en donde precisamente aquellos que reconocen la simetría en lo geométrico, es donde se contiene la esencia de lo irregular. Tomando otros de los Ejemplos de Girola, menciona los perfiles realizados por Pisanello.

Por la configuración de perfil, éste claramente obviaba ciertos puntos de vista que podrían reflejar un caso parecido a lo expuesto con Van Eyck, sin embargo resaltan más los rasgos interpretados por su creador y no por una intención puramente representativa de la realidad. Estos dibujos, que terminaban elaborados en medallas, tienen por esta situación bidimensional, dos momentos y es el primero relacionado al dibujo el cual nos interesa, puesto que si bien es bastante breve el aporte, no dejar de ser menor. No existe siquiera una representación de la tridimensionalidad espacial; no existe, o más bien se ve opacada, la idea de representar la figura humana mediante cánones generados en la era medieval.



La experiencia de Pisanello parece entonces contraponerse brutalmente a la de los artistas del norte de Europa; y es que resulta que la experiencia simétrica y la obra simétrica de ambos se contraponen entre sí. La experiencia de Pisanello admite, como se mencionaba, ciertas características de como se representaba una figura humana, precisamente la cara en su perfil. Sin embargo, el artista italiano inconscientemente logra ignorar la mayoría de estas medidas para lanzarse a dibujar en el papel una línea capaz de representar fielmente sus interpretaciones que nada tienen que ver con representar algo, eso sí, teniendo en cuenta una simetría y proporción de las partes de la cara que por supuesto existen.

Figura 2

"Retrato de los Arnolfini"
Representación hecha en
croquis

La línea que define el croquis en sí, si diferencia de los intermitentes espacios achurados en la representación. Estos últimos rescatan solo la variedad de cada uno de los componentes en la obra representada. La Homogeneidad sigue vigente en cuanto al trazo que dibuja, sin embargo el elemento heterogéneo se viene como atisbo en cuanto a definir ciertas partes levemente achuradas de aquellos elementos del dibujo

Hasta ahora entonces parecen equiparadas las situaciones, esto es, pensando puntualmente en una resolución gráfica de la época. El Norte de Europa deseaba concebir conscientemente en la experiencia una realidad absoluta y homogénea en sus elementos en relación a la representación, mientras que en nuestra interpretación sobre su obra, la cosa cambiaba y se volvía más heterogénea, en cuanto a presentar cada elemento como distinto al otro. Esto se lograba mediante de qué manera el contorno de cada uno les daba forma; entiéndase forma bajo las pretensiones de representar tridimensionalmente ese espacio. Luego está Pisanello y la esencia de Italia, que en definitiva trabaja una bidimensionalidad de dibujos, pero que en su simetría dirigida a lo geométrico denotaba una inclinación hasta el momento inconsciente de resaltar rasgos físicos de las caras que desembocarán finalmente en su irregularidad.

Italia guarda sin embargo otro elemento que rompe esta "balanza gráfica" y es en una serie de situaciones que recaen en artistas como Rafael y Miguel Ángel.

Rafael presenta, en La escuela de Atenas una situación que incluso propone desbalancear dentro de ella la experiencia simétrica y la simétrica de la obra.

Sin entrar en detalles de todos los elementos que comprende la obra, hay uno que si toma importancia ante los otros y es la secuencia de números que presenta en un pentagrama. Aquella dice de una representación, pero esta vez de una referente a la ley armónica del universo.



No nos deshacemos por completo de esa idea representativa de los anteriores ejemplos, puesto que nos sirve en esta ocasión y sobretodo en esta idea de desbalancear.

Si a esta secuencia numérica le damos un sentido matemático, seguramente pensamos en una secuencia de pares e impares. Si a ella le damos un sentido geométrico, seguramente caemos en una configuración simétrica puesto que son formas que claramente se generan en su práctica a partir de figuras geométricas, tal como la tipografía.

Figura 3

"Retrato de los Arnolfini"
Representación hecha en
croquis de síntesis

Línea que se transforma inevitablemente en la composición de un contorno esquemático, esencia de esta secuencia bajo un marco gráfico, momento en que la homogeneidad de las partes de la obra queda completamente obsoleta.

No se aporta el elemento simétrico o de perspectiva, puesto que se asume bajo la primera representación en aguada la hegemonía de un "todo", y así la abolición de el elemento perspectiva y por ende, simetría.

Nos servimos de ellas y las interpretamos: esta secuencia numérica sin duda presenta un momento en el transcurso de Rafael al crear la obra , una experiencia de simetría que cae inevitablemente en la lateralidad, y aquí esto resulta relevante puesto que hablamos de una irregularidad temporal en donde existe esta “doble progresión” de números pares e impares. Los primeros representan un orden X y el segundo un orden Y, sin importar si uno es mas importante que el otro, o a que equivalen, el hecho es que uno ha de representar lo regular, y otro por su contraparte lo irregular.

Antes de seguir con lo anteriormente dicho, volvemos a tomar la segunda interpretación:

Si bien estos números están ordenados de forma que responden a exigencias geométricas, pasa algo parecido a la experiencia de Pisanello (fig. 7-8-9-10-11-12), y es que estos también son dibujados de forma que resalten sus cualidades individuales, y de manera muy sutil se desprenden de lo regular.

El resultado de ambas situaciones, es una manera distinta de ver como el artista tenía esta experiencia temporalmente irregular, y como su obra terminada habla por si sola de un desequilibrio permanente que perdura en el tiempo.

Habíamos mencionado las palabras “desequilibrio” e “inercia”. Creo que los ejemplos que se han dado hasta esta altura sirven en parte para tratar de explicar la idea de “término” bajo un cierto transcurso que vive el artista renacentista al crear una obra y tener su modelo natural.

Este término refiere solo en una sola forma a lo que es esa inercia, el que otros elementos ajenos a la obra en si afecten, va relacionado al desequilibrio, al resultado de la irregularidad.

¿Son entonces el desequilibrio e inercia, un nexo a otorgar otro sentido exclusivamente a la experiencia del artista de esa época?

Panofsky ya menciona al inicio de uno de sus postulados algo que ya afirmamos, relacionado a la "imitación inmediata de la realidad"². El término "inmediato" pone sin lugar a dudas al artista en medio de la naturaleza para representarla. Esta situación pone al protagonista en una "doble exigencia", y continua siendo destacable otro de estos términos.

Exigir al artista "imitar y corregir" es una cosa, sin embargo, inicialmente nos dirigimos hacia esta idea de exigencia, algo así como tener que obedecer de manera estricta ciertas reglas. Estas reglas no son sino una dicotomía. Existe una contraposición interesante, contraposición que genera una tensión que aun así es capaz de sustentar durante el tiempo y hasta hoy en día este germen de la lateralidad.

Imitar, siendo una de estas reglas, obliga al artista a mostrar tal cual la cosa contemplada. Corregir es un acto segundo, momento que alberga esta idea de irregularidad, en donde el artista interviene su obra con elementos que el interpreta. Esta interpretación es un momento que a diferencia de la época medieval, ha de ocurrir cuando el artista tiene su modelo natural en frente y no en una experiencia “de taller” en la que este mismo tiene un concepto de formas pre-concebidas.

Por supuesto entonces que hablamos de inercia en este caso. Volvemos a Rafael y su Escuela de Atenas, en donde precisamente esta influencia de elementos externos tiene que ver en pos del nacimiento de una irregularidad, aparte de la que ya mencionamos en la tabla de números secuenciales. De hecho, mucho más directamente, nos fijamos en como el pone en juego un elemento del que explicaremos en breve, pero por ahora, el poner sobre este espacio pictórico una representación gráfica de dos bajorrelieves en cada uno de los extremos de la pintura. Al hacer esto, seguimos en la línea de la “inercia” y decimos que si bien el marco, o borde en que cada uno de estos bajorrelieves esta puesto, responde a la idea de simetría, luego nos fijamos que las formas escultóricas que intervienen dentro de este marco, no responden en lo absoluto a esta noción de orden universal.



Lo que habíamos dicho referente a los pintores del norte de Europa, era un análisis en que los elementos de la pintura se individualizaban si éramos capaces de verlos en una experiencia visual dedicada a la línea; la Escuela de Atenas de Rafael (fig. 19-20) no tiene absolutamente nada que envidiarle a esta situación, puesto que no se escapa de tal análisis, y por ende podemos decir que las culturas, es decir, las formas humanas representadas en esta obra se desprenden por completo de la textura espacial de la pintura. Aquella esencia que individualizaba al hombre del espacio mediante la línea en la obra, se aplica también sobre el espacio de ella mediante el elemento bajorrelieve, de esta manera tal elemento resulta indispensable y ya no solo se trata de irregularidad solo porque los cuerpos tienen un valor distinto al del espacio.

Figura 4

"La virgen del canciller Rolin"
Jan Van Eyck , Siglo XV
Representación hecha en
aguada

La aguada pone en juego dos puntos importantes a considerar: Uno de ellos refiere al "fondo" de la obra representada, el cual refiere como un primer punto de proyección por sobre el primer plano del dibujo. Sin embargo este elemento técnico se vuelve irrelevante al presentar un desequilibrio que se apoya en este primer plano, donde, al igual que la obra anterior, la homogeneidad hace que el valor luminoso de este espacio sea protagonista ante el elemento "fondo".

Muy diferente al caso anterior, aquí el valor regular de los componentes sirve de apoyo por sobre otro espacio independiente en la obra: el horizonte.

Necesitamos explicar algo que esta relacionado entre la escultura, el bajorrelieve y sus representaciones en las pinturas. En primer lugar sabemos que si somos capaces de explicar el bajorrelieve en las pinturas mediante un análisis bidimensional, podemos decir también que a primeras, las formas que se gestan sobre un bajorrelieve pueden ser parecidas a las esculturas realizadas en el renacimiento. Técnicamente sabemos que no son lo mismo, en cierta medida, la escultura es capaz de generar un recorrido de la persona alrededor de ella, muy distinto al bajorrelieve. Sin embargo, existe un símil entre ambas y es el hecho que si bien la escultura tiene una dedicación puramente tridimensional, aquella en su época no fue completamente acabada y como dice Girola “es más bien un “relieve” que un objeto “redondo””³; por lo tanto, dos cosas a considerar:

Primero, si hablamos de relieve, aunque sea la antítesis del bajorrelieve, su común es que trabajan en cierta medida apegados a una noción de bidimensionalidad por muy menor que sea, por lo que ya tenemos una parte resuelta. Luego tenemos una segunda parte en relación a lo “redondo”. Girola dice que no es esto y que por lo tanto si es capaz de interpretarlo en una forma geométrica que sabemos que esta netamente vinculada a lo simétrico, podemos decir que las esculturas de Miguel Ángel tienen al menos en una parte, algo de desprendimiento de esta simetría.

Recapitulamos y tomamos de lo último algunas observaciones: el común que une tanto escultura, como bajorrelieve y sus representaciones en pintura es la vocación que tienen hacia una leve ruptura de un orden geométrico. Necesitamos explicar esta “vocación” viéndolo de una manera bidimensional (línea) y para ello, establecemos relaciones. En la escultura, puntualmente las de Miguel Ángel (fig. 13-14-15-16-17-18), se gesta a partir de su parecido a un relieve, espacio que insinúa bidimensionalidad. Nótese que se está considerando esta afirmación solo a partir de la experiencia que tiene tanto el artista como el observador al presenciar tales obras escultóricas.



La esencia del bajorrelieve es la que decíamos acerca de la insinuación escultórica de Miguel Ángel. Este elemento es mucho mas potente a mencionar por ejemplo, que técnicamente el bajorrelieve es vagamente relacionable a la idea de “relieve” , ya que sabemos que en su practica pueden existir diferencias.

Una última consideración es un símil que se establece tanto en las obras de Ghiberti, Donatello y Miguel Ángel, en donde los 3 casos ponen en existencia un eje central. Este eje sin duda refiere a la importancia de lo simétrico, o más bien como este se transforma en la piedra angular de cada obra realizada por los artistas. Rafael tampoco queda al margen puesto que este eje lo utiliza notoria y considerablemente en sus pinturas, como una manera de medir la perspectiva.

Figura 5

“ La virgen del canceller Rolin”
Jan Van Eyck , Siglo XV
Representación hecha en
croquis

La línea que define el dibujo, toma un rol parecido a la obra observada anteriormente, sin embargo al considerar el achurado como una “extensión” de esta, la situación es parecida al trabajo realizado en aguada, solo que valiéndose de otras “herramientas”.

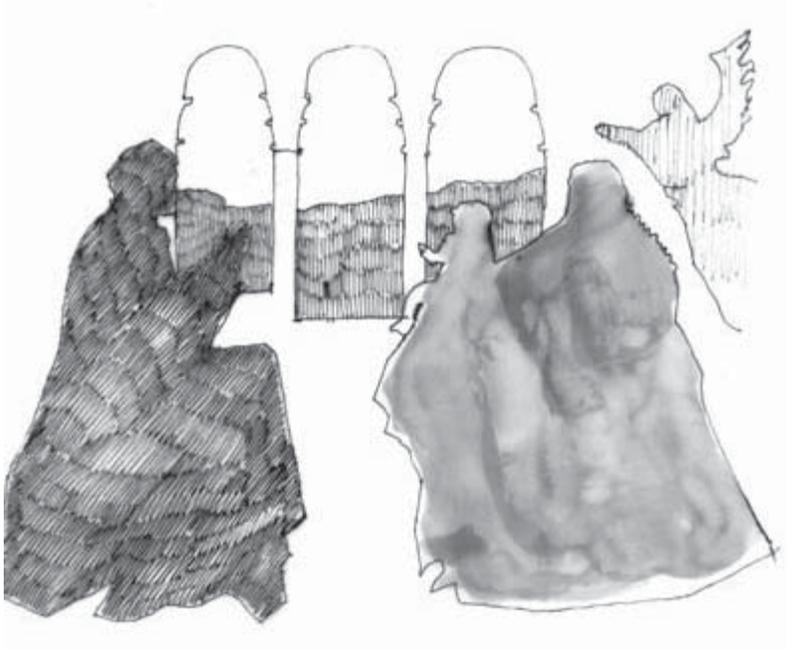
Aquí es cuando el espacio, se separa de los cuerpos, y es la línea del dibujo quien se encarga puntualmente de este cometido, y al mismo tiempo, sobre esta diferenciación, son los achurados quienes reúnen ambas partes en una sola parte de la balanza, entre fondo y primer plano.

Teniendo entonces todos estos elementos en juego, podemos observar con criterio bidimensional común la línea utilizada. Independiente de que estilo conlleve cada uno de los ejemplos en cuestión, el tema pasa por establecer un margen gráfico horizontal descrito sobre las obras en cuestión. Este margen es el elemento primordial que precisamente rompe de manera clara las reglas de lo simétrico. A diferencia de la experiencia simétrica anteriormente explicada, a la cual su manera de operar acepta en su totalidad tal universalidad y la irregularidad se presenta solo como un brote.

Las obras pictóricas en las que se presenta un entorno arquitectónico, en la que volvemos a mencionar La escuela de Atenas, es una repartición de elementos sobre una perspectiva en la que la igualdad de elementos hacia la izquierda y derecha se ve interrumpido por estos márgenes horizontales que se dan a partir de las personas que hacen parte de la obra, y las esculturas.

Rafael dispuso en este trabajo, una secuencia que no posee ni espacios ni vacíos entre los cuerpos que se relacionan. Esta secuencia genera entonces una línea irregular, que corta horizontalmente la igualdad que había en los elementos espaciales.

Sin embargo, es poco probable que esta línea ya transcurrida pueda ser capaz de valerse por sí sola, pero ya se dijo, esta se origina en la parte superior de esta continuidad de los cuerpos, y desde esta altura hacia abajo ya empieza a denotar la individualidad de cada personaje, sobretodo en como sus atuendos están representados.



No podemos decir si Rafael pudo pretender esta sutil dedicación a lo irregular, pero si sabemos y se ha mencionado que su experiencia es mayoritariamente simétrica en el sentido que admite estas reglas, y que la irregularidad aparece en una intencionalidad dirigida más hacia lo conceptual, y puntualmente en la sucesión numérica.

En lo que respecta a nosotros y la obra en sí, no nos despegamos de la parte gráfica, y aquí la balanza da un giro, puesto que este margen horizontal toma fuerza en ambos extremos de la obra cuando los bajorrelieves representados actúan como agente de acentuación de lo irregular sobre formas de igual valor. Estos elementos son el espacio como ya se dijo, y adquieren este sentido puesto que independiente de los cuerpos y los bajorrelieves, se ven sumidos ante una balanza que se mantiene sobre el eje central que genera la simetría.

Figura 6

"La virgen del canciller Rolin"
Jan Van Eyck , Siglo XV
Representación hecha en
croquis de síntesis

Esta última etapa de sintetización genera, en relación a las anterior, mayor distingo entre las parte de la obra. El contorno que define la ventana es quien representa la espacialidad de la obra; la homogeneidad planteada en estas representaciones de Van Eyck siempre anulaban lo que fue la perspectiva y por ende otorgarle un valor de equilibrio.

Es este mismo contorno de la ventana quien establece una frontera entre el horizonte y el primer plano, siendo finalmente los cuerpos, quienes eran luminosamente distintos unos de otro en la aguada, tres componentes que varían en su valor; los achurados en este esquema sirven puntualmente como manera de valorizar de manera distinta cada cuerpo.

Como no se trata de reiterar las causantes de irregularidad, diremos que estas esculturas en ambos extremos tienen por decir así, gráficamente el mismo sentido que los cuerpos de las personas en la tela.

“..Yo hago uso de cierta idea que me viene a la mente”⁴ dice Rafael, y aquí otro punto de partida; se refiere en este fragmento a concebir un cuerpo humano.

El curso gestado sobre una obra del artista en el renacimiento tiene en nosotros una suposición que dice de albergar cierto génesis que rompe con lo simétrico. Rafael en su dicho postula de manera prudente el interpretar de manera distinta a la imitación, las cosas observadas. Si ya para la edad media las ideas de “adentro” eran pre-concebidas, es decir, una imagen ya creada con antelación en la “mente”, para el comienzo del renacimiento solo fue el tener un modelo en frente y valerse de la imitación utilizando el talento personal. Un tercer salto es aquella cita de Rafael que nos incumbe sobretodo porque es una puerta abierta a hablar de lo irregular en un espacio netamente bidimensional; Miguel Ángel y la escultura no se quedan atrás.

“Si la parte divina (del artista) ha concebido bien el rostro y los gestos de alguien, después, este doble valor (del espíritu y de la mano) sobre un pequeño y vil modelo, puede dar vida a las piedras”⁵

He aquí un fragmento rescatado de Girola en el que traduce e interpreta ciertas partes de los pensamientos de Miguel Ángel. Primero, se rescata el hecho que se genera un común entre el pensamiento a concebir lo bidimensional y lo tridimensional. Luego, se le otorga una relevancia mayor (puesto que es la misma idea y claramente explicada) a los dichos de Miguel Ángel, en donde a diferencia de Rafael, pone en escena el elemento espíritu, e incluyendo acotaciones de Girola, decimos que se diferencia y desprende de la capacidad del artista a concebir cierta figura o forma.



Esto último explicado refiere a darnos la razón en que no es por azar que existen tanto el análisis de la experiencia como el de la obra en sí del artista renacentista.

Existe un elemento sin embargo, que en parte se nos contrapone inicialmente a la posición que expresan las citas que ya hemos mencionado. Se trata de aquellas que hablan acerca de la dualidad del ser en cuanto a que el espíritu y la capacidad son dos cosas distintas. Miguel Ángel, según Girola, postula acerca del alma (espíritu) y como este se ve prisionero del cuerpo, el cual es el elemento que lleva a cabo las interpretaciones del primero.

Figura 7

Medallas
Antonio di Pisano, Siglo XV
Representación hecha en
aguada

La intensidad de las luces que aparecen en las superficies de estas medallas no es sino un camino a proponer tanto la definición de los perfiles, como la materialidad de las monedas, como un todo.

Mientras más contraste exista entre las partes, mayor es lo homogéneo; mientras menor sea el contraste, los matices de gris que aparecen en la superficie de todo este cuerpo apoyarán de la misma manera a no diferenciarse de la línea que define el retrato perfilado.

Según el, Leonardo piensa diametralmente distinto. “Para Leonardo el alma no está cautiva del cuerpo, sino que el cuerpo, o mas bien dicho la “quintaescencia” está cautiva del alma.”⁶

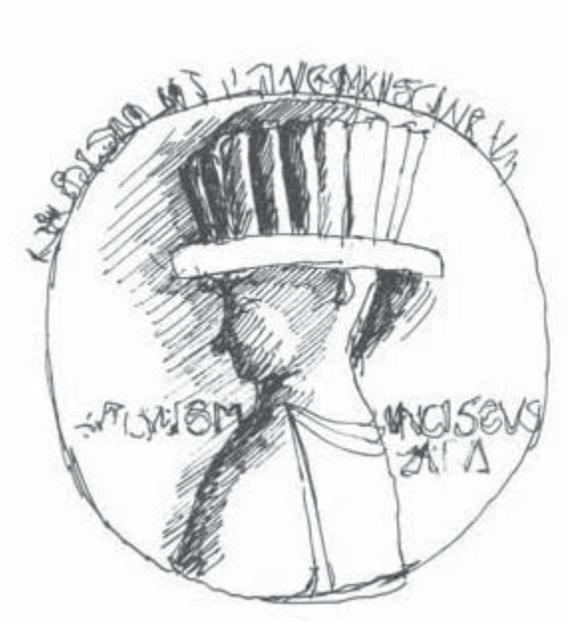
Al parecer, una interpretación gráfica a esto es poco probable interpretarla, sin embargo esta situación le da una condición de origen.

Es necesario decir primeramente que ambas posiciones en su sintaxis son de hecho, opuestas, sin embargo y si las analizamos pensando en todo lo que se ha dicho referente a la experiencia y el transcurso del artista, es parecida, por no decir iguales.

“Pero el artista (del renacimiento) no sabe ni quiere saber cual es su valor ni su verdad”⁷ plantea Panofsky; “da lo mismo” otorgarle importancia al cuerpo que genera esa grafica, o al espíritu que la gesta, y resulta poco relevante si una esta antes que otra en el proceso generador de obra. El hecho que una fuertemente ambos elementos es que el artista esté en plena consciencia de que lo importante es que el espíritu sea capaz de hacer aparecer en el transcurso, una “cierta idea” que se transcribe en la tridimensionalidad del material, o el la tela como una de tantas irrupciones hacia lo simétrico.

Leonardo perteneció a solo una de las “dobles exigencias”, y solo la que iba encaminada a imitar lo que un artista observaba frente a la naturaleza:

“La pintura mas digna de elogio es aquella que tiene mas parecido con la cosa reproducida, y digo esto para rebatir a aquellos pintores que quieren mejorar las cosas naturales”.⁸



Dejando de lado las aptitudes que tenía para el dibujo, y la elocuencia que expresaban en sus documentos de estudio, Leonardo fue inesperada y extrañamente distinto en su posición hacia la pintura de la época. Sus interpretaciones eran encaminadas hacia la irregularidad quizás en como nosotros hoy somos capaces de entender la conceptualidad que dejó en sus obras, lo cual es un tema que se aleja y no tiene absolutamente nada que ver con la gráfica pictórica en cuestión, pero de irregularidad al menos en su intención y en, como citamos, sus tratados de la pintura, pues simplemente seguir la línea de la simétrica, la perspectiva y sin cabida alguna a la irregularidad en su configuración.

Figura 8

Medallas
Representación hecha en
croquis

Sin embargo, al definir este "todo" mediante línea y achurado, basta llegar a esta manera de medición para sustentar el hecho de que el concepto proporción se ve distinto en relación a los dos dibujos porque la interpretación, expresada tanto en la expresión como en la forma de los detalles de las caras varía, y en cierta medida son exageradas.

El achurado no es fundamental para intentar medir estas obras, puesto que lo esencial, y sin aun poner en escena el elemento de simetría, es el valor que le da el detalle de la línea, que busca aquella idea de irregularidad.

Es posible que a partir de esto podamos deducir que algo tiene de opuesto su visión referente al alma y el cuerpo, y es que quizás si les damos el orden que tanto Miguel Ángel y Leonardo le otorgan, entonces para Leonardo el alma es el elemento que da existencia directa sobre la tela, y el cuerpo es un elemento que fielmente retiene al artista sumido a estrictas reglas de como concluir una obra pictórica.

Esta situación es en extremo probable, puesto que convenientemente va ligada a un problema, que también esta relacionado, a la pugna existente entre el artista y el afán por que se considere la pintura y la escultura dentro de las artes, tal como las matemáticas a las ciencias; es probable que sea un problema social, o más bien de "estatus". Sin embargo se desliga a la intención que existe a que nosotros seamos capaces de darle legitimidad a la experiencia gráfica del artista renacentista frente a las otras artes ya existentes.

Para esto, vamos a construir un paralelo entre los hechos por decir de alguna manera, "técnicos", a los que se les puede dar una interpretación gráfica; de esta forma nuestro discurso entonces va a adquirir tanto en esa época como en un juicio moderno, credibilidad.



Primero comparamos, y establecemos la situación que presentaba la edad media sobretodo con el desarrollo pictórico, en donde los artistas generalmente desarrollaban como ya se decía, su arte en talleres y no en un contacto directo hacia la naturaleza.

Esta situación deja explícita una carencia que tiene que ver con determinar en la obra renacentista aquellos márgenes gráficos ya mencionados, a diferencia de la época medieval en donde la persona aprendía y era capaz de pre-determinar bajo una imagen en la mente de como deseaba representar un ladrillo o una persona, por dar un ejemplo.

Si deseamos establecer aquí un paralelo gráfico, seguramente nos resultaría poco probable en cuanto a encontrarle un símil con el del renacimiento, y aun así existe uno.

Figura 9

"Virgen de la Codorniz"
Antonio di Pisano - 1420-1422
Representación hecha en
Aguada

Muy similar a la primera aguada observada de las representaciones de Van Eyck, en este espacio si bien el fondo se mezcla con el cuerpo central de la obra, el límite de este espacio se da en el contraste de los grises que definen lo oscuro, en relación a la parte superior del dibujo.

Aparece un segundo espacio entonces, donde pareciera que los cuerpos que resaltan por encima de la virgen representada desvinculan este espacio en relación al inferior. Esta situación se ve también apoyada sobre los tonos de grises utilizados en este espacio de la obra, los que por cierto resaltan la diferenciación en dos partes.

Este aspecto no tiene absolutamente nada que envidiarle al concepto que tenían los griegos de belleza; el tema de las proporciones que armonizaban se daban claramente en algunas obras del medioevo, "lamentablemente", el hecho de que los artistas de esta época pasaran por un proceso definitivamente construido en la mente, esto eliminaba claramente la interpretación espiritual que le daban a principios del Siglo XV, puesto que el que incumbe al espíritu podemos considerarlo como totalmente directo, sobretodo si el artista tenía el modelo natural en frente.

Para la época medieval entonces, la parte gráfica existía en el sentido que la gente que era capaz de generar una obra, producía una imagen que no se enseñaba ni siquiera de libros (ciencia, arte), sino que correspondía hasta ese tiempo en solo una forma de traducir lo que la mente deseaba escribir sobre la tela, y que los artistas daban por asumida. Concebir una imagen por supuesto que no deja de ser un proceso gráfico, y mucho tiene que ver con los símbolos que hoy conocemos, sin embargo la situación de esa época era otra; el objetivo era otro, y para esto, poco podía aportar este germen del símbolo .



Con esto, eventualmente los artistas de la época anterior al renacimiento no podían generar una demanda y menos las harían si incluso se admitía que las imágenes preconcebidas eran de conocimiento común entre ellos, y para ellos que todo elemento en la obra pictórica tuviese un mismo valor, correspondía a una manera cómoda de responder a sus concepciones de belleza.

El arte, por contraparte, que se desarrollo en el renacimiento sin embargo terminó “envidiándole” quizá bastante al concepto griego de belleza, pero el costo de aquello termino siendo algo que nos atañe hasta hoy.

Figura 10

*“Virgen de la Codorniz”
Representación hecha en
croquis*

Lo que generalmente la aguada volvía homogénea a la las partes de la obra representada en general, ahora es exclusivamente la línea quien cumple esta función. No se necesita una sintetización mas alla de la que cumple este croquis, que sin embargo, definiendo cada una de las partes de la obra, ya no la divide en dos, y al mismo tiempo incluye el marco de ella como parte del “todo” espacial de del dibujo.

La mecanización del arte (grabados) existente a principios de esta época, generó más que una amenaza, un vínculo quizá obvio hacia el medioevo.

Esta situación seguramente resultaba natural, por lo que podía ser predecible que no tuviese tanto éxito como la experiencia directa sobre el modelo natural.

Aparte de concebir proporciones humanas, o elementos espaciales como aquello asumido de los artistas precedentes, partimos con la situación de encierro que ofrecía este sistema; en un comienzo era plenamente relacionable a la situación del artista medieval, sin embargo con el tiempo, y así como para Durero, será una especie de acumulación de experiencias, el artista de taller, y ya para esta época el artista mecanizado le dará un valor distinto al grabado que tiene que ver con representar en el material, formas que son capaces de alejarse en cierta medida de aquello pre-pensado.

En este último caso brevemente presentado, ya comienza a dejar de existir el término “imágen” y si bien nunca le será posible al litógrafo o al grabador, estar frente a la naturaleza para poder concebir de una vez su obra en la piedra o madera, ya no existe ese común entre los artistas; cada uno le da un valor distinto a los elementos que aparecen en aquellos oficios dependiendo cual será su riqueza en aquella acumulación y en esto resulta claramente un aporte.



Para la pintura y la escultura, la situación varía. Por ahora vamos a deshacer el nexo bidimensional que habíamos planteado, sin embargo el dibujo y la pintura los consideraremos como en una sola clasificación.

La pintura y el dibujo comienzan moviéndose bajo un margen generado por la perspectiva que para la época resultaba inicialmente una manera de generar aquel parecido a lo real. El hecho de que este elemento fuese esencial, por el momento no propondría en ningún aspecto la aparición de aquello que sería el germen de la irregularidad.

Figura 11

*"Joven mujer con una rama enebrada"
Antonio di Pisano - Siglo XV
Representación hecha en
aguada*

El contraste existente entre fondo (espacio) y figura (cuerpo bidimensional) , resalta las interpretaciones expresadas en los detalles de la cara, siendo esta una situación parecida a la que mostraban las medallas de Pisanello. La definición del cuerpo y los grises que aparecen son una manera de vincularlos y ser parte de este cuerpo, que también se diferencia de el espacio de fondo.

Calderón, poeta español del siglo XVII postula en su visión acerca de considerar la pintura como un arte en una cita que dice “..la Eterna Sabiduría, para ostentarse Criadora, saco de una Nada, la fabrica del Todo”⁹. Esta Eterna Sabiduría no es sino el transcurso, la experiencia del artista que fue mutando desde el pre-concebir, hasta, de que manera esa “cosa”, esa idea fue evolucionando y nutriéndose de la experiencia frente a la naturaleza en el siglo XV.

Para nosotros, y este discurso, aquella “Nada” representa el poco aporte – directo – que propone la imagen grafica de la época medieval sobre la irregularidad, mientras que el “Todo” es cuando esta situación se ha desarrollado de tal manera que quizá para la época no se podía pensar en como podía tener injerencia sobre el arte moderno, pero si ser capaz de abrir una puerta a generar algo mas que la imitación de lo que se observaba.

Esto fue por supuesto, antes que Calderón redactara su declaración y cabe destacar por lo mismo, que para este artista, su situación no fue distinta a la que vivieron los artistas del renacimiento, en el sentido de recoger una cantidad indefinida de experiencias, y ser capaces de expresarlas en lo que ellos hacían.



Cabe destacar en concordancia a lo anteriormente dicho, que el aporte que genero Calderón al considerar la pintura como un arte, tiene sus precedentes y el mas claro resulta en el hecho que la pintura Española de la época es heredada de la Italiana. Esta herencia se da no solo en este país, sino que llega a tener incluso influencia en el norte de Europa, mucho después de la situación artística que presentaban los hermanos Van Eyck, por dejar un ejemplo.

Figura 12

*“Joven mujer con una rama enebrada”
Representación hecha en
croquis*

La línea sola se encarga en última instancia de otorgarle al croquis, y específicamente el perfil, una singularidad; esta vez se desprende del fondo valiéndose únicamente de como la línea es capaz de definir tanto - literalmente - las hojas del fondo y la forma de la cara y cuerpo.

En comparación a los perfiles previos, la idea de proporción se mantiene distinta entre cada representación, considerando la idea de interpretación que se quiere mostrar como esencia de los trabajos de Pisanello.

Esta situación de herencia, sin duda que toma su propio rumbo en España proporcionando una trayectoria distinta pensando sobretodo en aquellos análisis gráficos que ya hemos explicado. Esta distinción sin embargo, es ínfima en una primera instancia puesto que si hablamos de evolución en cuanto proponer algún concepto innovador a la grafica pictórica, se ve lamentablemente “nublada” por una exageración, y retoque aparentemente artificial en las obras realizadas.

Tal retoque o como menciona Girola, un “ensalzamiento”,¹⁰ se traduce por lo que varios mencionan como un trato de colores mucho mas vivos, ajenos a los que correspondían en Italia. Para la lateralidad en aquel presente, era un despropósito.

Por ahora nos detenemos en ese punto, puesto que lo mencionaremos conforme avanzamos en el discurso, ya queda en evidencia que lo relacionado al color sin embargo será fundamental a futuro

La escultura de manera casi obvia difiere completamente de la pintura en su oficio, en como se realiza.

Para el renacimiento y bajo el espíritu sobretodo de Miguel Ángel, las esculturas también comienzan al igual que la pintura bajo un margen por decir de alguna manera, técnico.

Suena brusco, sin embargo este tecnicismo se da por un elemento que tiene sus bases en lo geométrico, mas vinculado a la forma tridimensional que a la figura bidimensional.

El espacio escultórico aparecía inicialmente de un bloque tridimensional sea del material que fuere, y luego bajo su estilo “serpentinado”¹¹ o de “líneas oblicuas y rectas”¹² la forma aparecía.



Lo único que tenía de simétrica la obra, pensando en el dibujo, era solamente el margen inicial del bloque; se valía solo de un elemento basado en estudios de geometría antiguos para lograr su cometido. El aporte que existe hacia lo irregular recae en como se dibuja la forma de aquel material sobre el bloque tridimensional. Luego tenemos la dependencia de la forma "final" sobre el volumen inicial.

Figura 13

"La piedad"
Miguel Ángel - 1498-1499
Representación hecha en
Aguada

La representación hecha en grises de esta obra, responde a expresar la interacción entre tres partes de ella.

Una de ellas se da por la ausencia de luces, que es la definición de un elemento que por esta misma situación resalta como base, ante la obra en sí. Literalmente es la base del dibujo, quien sostiene una secuencia de trazados que definen dos cuerpos. Estos últimos, se definen como iguales considerando la idea de los grises que se le aparecen.

El tercer elemento es un fuerte contraste sobre estos mismos cuerpos, insinuando ya la existencia de un horizonte, generado entre el choque el borde de los cuerpos, y el fondo. El espacio que contiene este fondo es irrelevante.

Esto ultimo propone que la escultura en ningún momento deje en evidencia que posee un final, sino que en base a esto sea capaz de proponer varios recorridos al observarla, o mas bien, varias miradas. Esta situación es ajena a los artistas del renacimiento que, al menos en la experiencia simétrica de Miguel Ángel era solo ir más allá de una imitación. Esta situación se convertirá en un elemento para los manieristas que dará el inicio a nuevos conceptos inclusive en la pintura.

Hasta ahora es posible dejar establecida ciertas medidas con las que podemos decir , y de hecho fue, que tanto la pintura, como la escultura y los oficios relacionados con la experiencia del espíritu y el modelo pueden ser consideradas un tipo de arte. Esta situación inicialmente se da porque ella se hace cargo de elementos que tienen su origen en un estudio científico y esta es una situación quizá ya sabida por varios. Sin embargo, no es posible dejar tal constatación como algo de lo que nos podemos dejar valerse así tal cual, puesto que verdadero valor que tiene todo esto, es que hasta ahora los principios de simetría y perspectiva han logrado tanto en la pintura como en la escultura una base que fue capaz de criar el germen de la lateralidad y al mismo tiempo se transforma en una manera de hacer oficio que sirve de ciertas ramas que para la época resultaban ser un arte. La simetría se alberga como base, mayoritariamente en la escultura como ya dijimos por su origen de la *natura*, el material inicial. En la pintura, la base que cuida en su seno a la lateralidad, es la perspectiva antes que la simetría



Para la época, y seguramente para Calderón, esto ya fue un éxito rotundo, pero hay que ir más allá.

Hoy, vagamente el arte se dice que le pertenece a las matemáticas, o a la biología y sus derivados, y sin adentrarnos al porque (puesto que no nos sirve para nuestro estudio), al parecer solo la palabra arte esta vinculada a lo que fue capaz de conseguir en la época del renacimiento los oficios del espíritu, el cuerpo y la mano que creaba lo que el ojo observaba de la natura. Así y todo, queremos que sea “el arte de las artes”, puesto que con lo que hemos dicho, solo queda a medias, y seguramente en una misma medida que la geometría o las ciencias de aquella época.

Figura 14

*“La piedad”
Representación hecha en
Croquis*

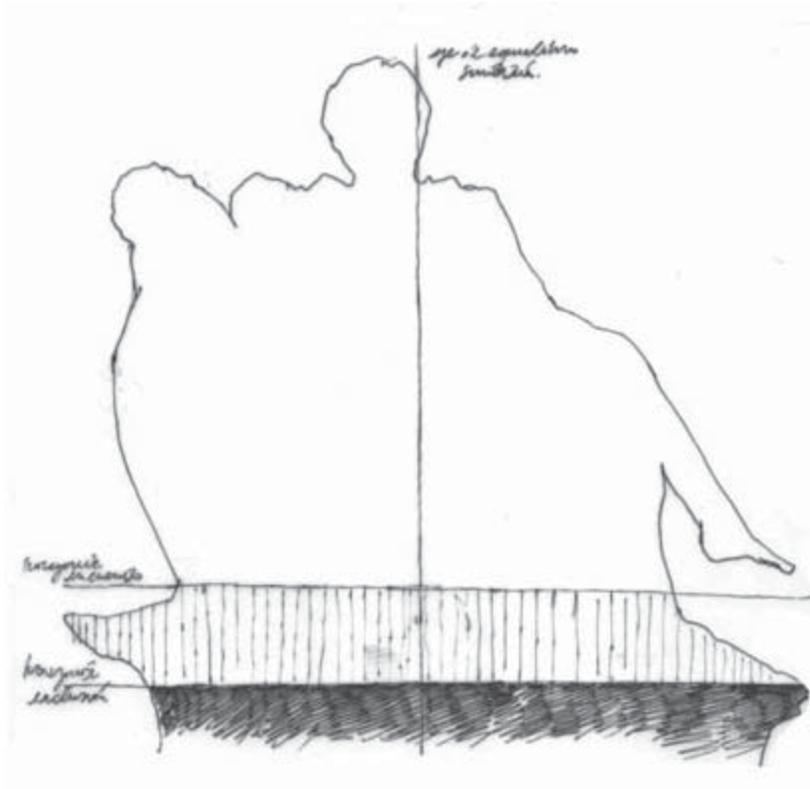
El croquis realizado bajo líneas y achurados ,y sobtetedo el achurado, corresponde a una manera de presentar la conexion entre forma y materialidad de los cuerpos y esta “base”, que si bien no se define con precisión aún, se mantiene desvinculada de la obra en si ,precisamente por estas uniones que solo las conservan los cuerpos dibujados.

Representación capaz de percibir y vincular elementos

Girola menciona ciertos vínculos a otras artes, tomaremos aquellos y estableceremos breves símiles referente a lo gráfico. “La gramática le ayuda con sus <<concordancias>>”¹³. Tomando de referente como siempre la pintura y la escultura, en la primera esta concordancia la adecuamos a la multiplicidad de elementos que por ejemplo establecíamos en La Escuela de Atenas (fig, 19-20), o El Retrato de los Arnolfini (fig 1-2) mediante el valor que tenía la línea del dibujo. Concordancia quiere decir proporción, y para los griegos, este elemento era indispensable en la configuración de cierta belleza; no es muy distinto como ya decíamos para el arte renacentista. Esta relación con la gramática le da por lo tanto, o al menos, una buena intención que es el valor de belleza.

Insistiendo en esto de la línea y su valor gráfico en la pintura, una palabra se transforma en un cuerpo, un adjetivo se transforma en un elemento del espacio y de esta manera es posible tomar la gramática como un conjunto de relaciones que conforman la oración, la obra literaria, o la obra pictórica terminada; ambas van en pos de la proporción, de la belleza.

“De modo análogo contribuyen la dialéctica y la retórica; porque la pintura puede persuadir, como lo pueden las palabras.”¹⁴



También corresponde establecer una relación con lo elocuente que puede llegar a ser una obra literaria, un conjunto de proporciones tal como la pintura o la escultura, y aquí la gráfica es solo una parte del símil puesto que aquí resulta más pertinente mencionar como experiencia, lo que una obra pictórica o escultórica puede sugerir en cuanto a recorrerla, o volver a observarla y ver que mensaje puede dejarle al "lector", tal como un libro y las impresiones que puede dejar. La gráfica que hemos estado observando en algunas obras resulta el modo en que ella será capaz de conseguir lo que se acaba de decir.

Figura 15
"La piedad"
Representación hecha en
Croquis de síntesis

Finalmente, estas tres medidas se traducen en 3 espacios de distinto valor, donde su límite es la línea de contorno.

Un primer momento del dibujo refiere a un horizonte de la línea, que considerando esta idea de "eje simétrico", hace que la obra de esta manera rompa el equilibrio y en definitiva sea capaz de definir la composición de dos cuerpos como irregulares.

Un segundo momento refiere al horizonte de encuentro, el cual une, tanto gracias a la línea de contorno y al espacio interior que la compone, la unión entre material y forma.

Este desequilibrio es distinto al que se produce en el primer momento, y por lo mismo el valor del achurado varía, y esto es porque el valor de desequilibrio integra al espacio interior como material; muy distinto al anterior que solo considera la línea sola.

El tercer momento es el horizonte de exclusión, donde la línea que produce el horizonte como forma de la obra no existe, y es solo el achurado por lo mismo quien establece un desequilibrio solo a nivel de materialidad.

Estas son algunas consideraciones. La geometría y sus derivados se traducen en lo que ya hemos visto referente a la simetría y perspectiva.

La música sin embargo es uno de los temas mas importantes, y sobretodo porque en la época esta era considerada el arte mas cercano a la nobleza; la pintura también pero considerada hasta entonces como artesanía incluso en la escultura.

“Y si las cosas no mecánicas son las mentales, yo te diré que la pintura es mental” ¹⁵

Más que destacar el final de esta cita de Leonardo, lo que interesa es su comienzo: Este extracto se refiere a una nota en defensa a poner la pintura en vez de la música bajo las artes “liberales”, sin embargo destaco el hecho que Leonardo quiera decir que ella representa un proceso no mecánico.

Resulta un tanto irónico que siempre hemos tratado de demostrar que los dichos de Leonardo apuntan a seguir al pie de la letra un margen simétrico aunque sus dibujos y su manera de estudio no demuestren aquello, pero por lo que ya hemos visto últimamente, si incluso rescatáramos aquello “mental” que dice (relacionándolo a la experiencia de encierro, de taller en la era medieval), sigue siendo en parte válido porque si bien la experiencia del espíritu sobre el modelo natural es directa, la mente jamás estará exenta de concebir la idea a generar.



Que la pintura sea un medio por el cual “ se aplica una infinidad de cosas que la naturaleza no puede crear”,¹⁶ Leonardo menciona esto para primero, relacionarlo como hecho al no mecanismo de la experiencia gráfica del artista, y luego, para finalmente generar un discurso capaz de defender este arte ante los escritores de la época; no era necesario y sin embargo lo que se presencia aquí es el hecho que tanto Rafael, como Miguel Ángel y Leonardo, se cuadran bajo un mismo eje que va en pos de la irregularidad en un campo simétrico.

Figura 16

*“David”
Miguel Ángel - Siglo XV
Representación hecha en
Aguada*

Para la representación del cuerpo, los espacios de este que conforman los grises en aguada sirven para proponer una acentuación primera del “contorno” del cuerpo. A diferencia del ejemplo anterior, aquí la base del cuerpo se une a la materialidad de la obra, a su piso y por ende los grises que aparecen forman parte de ella y al mismo tiempo le otorgan cierta textura, o más bien, sentido de las pinceladas, que las diferencian de aquellas que definen los bordes del cuerpo.

La disputa entre la música y la pintura de la época fue una puerta para que Leonardo pudiese exponer y revelar de una vez su afinidad a buscar la lateralidad que otros artistas también expusieron.

Sobre este eje, se mueven múltiples vínculos entre una nota, una consonancia, y los elementos gráficos de un fresco.

No es muy distinta la situación a la de la gramática por ejemplo, puesto que se trata de establecer vínculos entre los elementos que componen cada arte, y si se observa bien cual es la finalidad (no el fin) de cada obra terminada.

Cada una de estas artes, bajo la experiencia de quien las ve o las escucha, suele suceder que las vuelve a vivir más de una vez, y cada vez que las experimenta, tiene una impresión levemente distinta.

El distingo de la pintura y la escultura, en base a su configuración gráfica mediante la línea y el dibujo, llega a perderse entre esto último mencionado puesto que el que presencia la obra, le toma mas importancia a la experiencia (subjetiva) personal, que a los elementos constantes que posee cada una. Estos elementos van a gestarse tomando el elemento concordante, consonante y de proporción de la gramática y la música, luego creará impresión hacia el espectador bajo la retórica y finalmente se servirá de una herramienta científica para llegar a su cometido.



Sin duda que si un oficio es capaz de tomar solo como herramienta, un arte antiguo, y como referente a otras artes renacentistas, es posible considerarlo como un arte superior ante todas las demás que ya se han mencionado; para España fue un conflicto ante las autoridades, para Italia fue un conflicto entre pintores y escritores.

Figura 17

*"David"
Representación hecha en
Croquis*

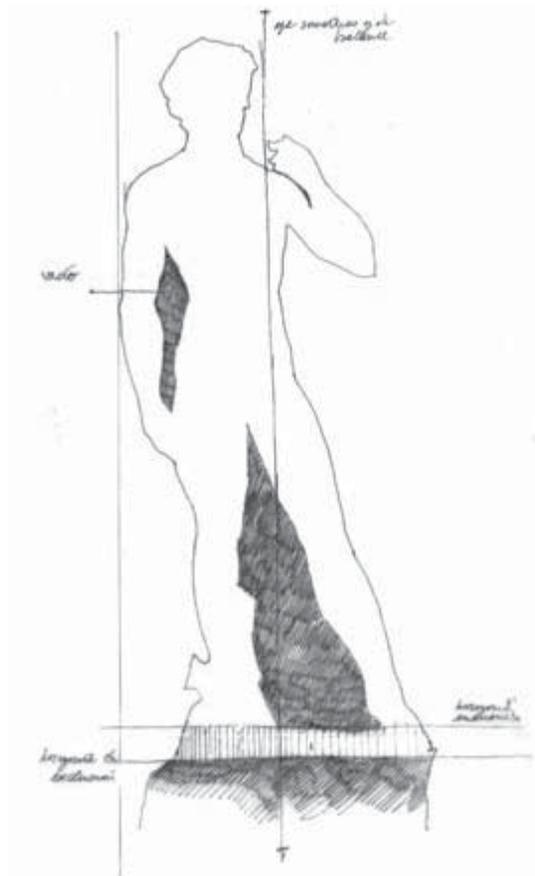
El achurado cumple un rol parecido a la medida de los grises en aguada, sin embargo acá la relación es otra. Es aquella referente al desprendimiento del cuerpo en relación al espacio en donde está la obra. Este desprendimiento se genera a partir de cómo, tanto las líneas como el achurado son dibujadas, diferente a la simpleza con la que el espacio, o el fondo define sus líneas.

Al mismo tiempo, esta abolición del vínculo conlleva a que el espacio se vuelva incluso innecesario; si bien este espacio es real, y sirve para establecer un discurso de relación espacio - forma, nuestra dedicación va en torno a lo protagónico: la escultura misma.

Retomando ciertos elementos, en la insistencia de este discurso referente a la gráfica, podemos ahora volver a mencionar ciertos pasajes, en orden, de esta exposición hasta el momento, y aclararla respecto a nuestro objetivo:

La esencia de los pintores del Norte, establece bajo un marco, básicamente compuesto por los límites de la tela, una secuencia “desordenada” de cuerpos y elementos en el espacio. Estos elementos se vuelven gráficos al considerarlos en cuanto a como su contorno hace que se vuelva cada figura, independiente de la otra, de manera que la homogeneidad que presenta al analizarla pensando solo bajo una herencia que se otorga por la época medieval.

Existe una relación entre cada contorno, que en sus sutiles uniones dan paso a la obra terminada bajo reglas estrictas que si son heredadas; los elementos aquí inicialmente se corresponden entre si, e interactúan con distintos valores bajo una tensión otorgada por la experiencia del artista, que es experiencia gráfica en el sentido que es capaz de decir de un inicio bajo figuras contorneadas. El ritmo del contorno.



Para Pisanello, un perfil que fue capaz en su completa bidimensionalidad, de expresar detalles que para una vista de tal manera es casi impensado. Aquí no existe el contorno del caso anterior, sin embargo se trata igualmente de una línea, en el que su margen gráfico se da bajo el origen de un eje simétrico, y termina solo hasta la línea que describe el rasgo; la mas alejada de tal eje. Acá se dan a interactuar dos polos: uno correspondiente a los rasgos de los perfiles, y el de la línea que define básicamente los límites de la cara.

Figura 18

"David"
Representación hecha en
Croquis de síntesis

Es por esto que comenzamos estableciendo la línea de contorno, y que los espacios oscuros son parte de la obra también, pero se expresan como un vacío espacial; el espacio que rodeaba la obra recordemos, está suprimido.

Por esto mismo, el primer momento es esta configuración que al igual que el caso anterior, establece desequilibrio, integrando al por consiguiente un desequilibrio del vacío, que no existía previamente.

Siendo esta cualidad de vacío, perteneciente solamente al primer momento, sirve para delinear un trazo horizontal que define el segundo momento, el de encuentro entre material y cuerpo, similar al de la representación escultórica previa; esta similitud también se ve expresada en el tercer momento, que comprende el espacio de exclusión, donde existe solo el protagonismo de lo material, y la idea de base.

La tensión generadora de irregularidad aparece expuesta en los rasgos, puesto que aquí es donde el dibujante fue capaz de dar un primer impulso hacia la interpretación personal de ciertas cualidades del modelo natural.

Sobre Rafael y la experiencia bajo representación de la Escuela de Atenas (fig 19-20), la situación es una fusión entre ambos casos previa y brevemente explicados.

Si bien podemos hablar de una línea de contorno, esta adquiere un valor distinto. Primero porque claramente estamos en un espacio fuertemente influenciado por una perspectiva que aparte, es claramente simétrica ya que el espacio arquitectónico representado lo determina.

El valor de esta línea de contorno cambia puesto que la individualidad del cuerpo, pasa a adquirir una jerarquía importante sobre la fisonomía y los ropajes de los personajes dispuestos en la obra. Por lo tanto, esta línea llega a ser una sola. Se trata de una línea que describe un horizonte capaz de medir la magnitud de relación entre cada cuerpo; esta magnitud no es sino el primer indicio gráfico de irregularidad bajo un espacio homogéneo. Si incluso fuésemos capaces de describir gráficamente el espacio mediante tal contorneado, cada parte equivale a lo mismo debido a que la perspectiva sigue estando fuertemente ligada a la simetría.

La interacción entre los cuerpos expresada por Rafael en su obra no es sino una carta de presentación bajo una medida gráfica, de la lateralidad.



Existe un segundo elemento de insistencia sobre este horizonte, que es el de la representación de dos bajorrelieves, transformándose en un paréntesis espacial, que como dijimos, si fuesen descritos bajo la línea de contorno, serían la expresión de irregularidad sobre un espacio rigurosamente equilibrado.

La tensión originada en la experiencia del artista, va sin embargo de la mano con la primera medida conferida por los cuerpos, y aquella referente a la imitación de los bajorrelieves es una puerta de entrada a establecer la escultura como un segundo medio que encuba la irregularidad.

Figura 19

“La Escuela de Atenas” (fragmento)
Rafael - 1509-1510
Representación hecha en
Aguada y croquis

El dibujo realizado en base al croquis, y timidas apariciones de la aguada reflejan que esta representación pone en juego el desequilibrio en base al eje central de simetría, una línea que corta en dos esencialmente el espacio mas que los cuerpos de la obra representada. Si bien la regularidad aparece expuesta en la línea que define el espacio en sí, es de hecho los grises quienes establecen este agente de irregularidad, en donde

adquieren valores variados independiente que estos dependan de el espacio arquitectónico de la obra y de su aparente regularidad

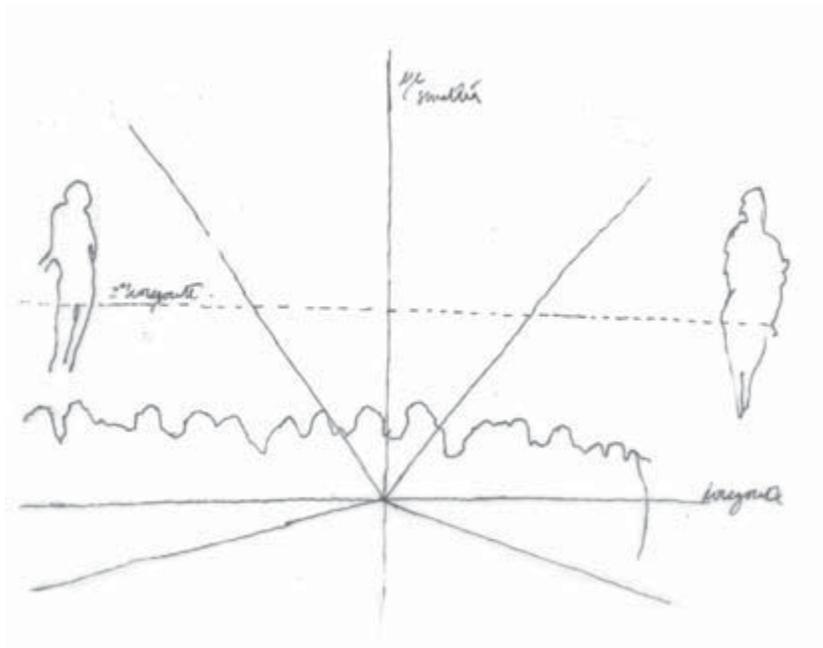
El arte moderno y contemporáneo tendrá siempre en alguna medida esta situación de herencia, que para nosotros sigue siendo aquella facultada concebida por los griegos bajo su concepto de belleza.

Para ellos en todo momento fue ese anhelo por tomar de referente la naturaleza y representarla en sus obras, que si bien nunca fueron la pintura tal cual en una tela, o quizá que su representación no representara fielmente la naturaleza bajo ciertos cánones, existe una experiencia primera que los vincula a algo que sigue existiendo para el renacimiento.

La pincelada de Apeles y la respuesta de Protógenes,¹⁷ ejemplo mencionado por Girola en uno de sus estudios, deja en descubierto el poner en evidencia un intercambio, o mejor dicho una intermitencia de experiencias entre cada personaje, en donde aquella pincelada y en definitiva aquella línea no es sino responder bajo una situación tensa para poder dar un resultado definido, mas allá de la representación.

Sigue siendo sin embargo desconocido para ellos, aquello referente a lo tenso y su resulta, y al parecer esta situación parece también heredarse hacia el renacimiento.

El paréntesis aparece hacia la época medieval, donde se anula completamente este anhelo, y se lleva a lo mecánico del taller, en donde incluso muchos de los artistas carecían de experiencia frente a la naturaleza.



Preconcebir un signo, un símbolo, una imagen o como desee llamársele, evita por completo el sentimiento de lo incierto (aquello postulado por Rafael) ante la obra que el artista desarrolle. No existe tensión alguna puesto que la mente ya se invento una cierta forma que lamentablemente fue concebida con antelación, y no de la observación ante un patrón natural.

Figura 20

"La Escuela de Atenas" (fragmento)
Representación hecha en
Croquis se síntesis

La síntesis de esta obra expone dos horizontes, uno, referente al de la proyección y perspectiva; una obviedad que se ve intervenida por el desequilibrio que genera la línea de contorno generada por la silueta de los cuerpos reunidos de la obra. Un segundo horizonte que complementa este espacio sintetizado refiere al de las siluetas que definen los bajorrelieves (representaciones tridimensionales en un plano)

y que también marcan irregularidad en su contexto.

Para el renacimiento, es volver a descubrir aquello perdido, y que en esta situación, hace que aquello que resulta nebuloso, se transforme en una estancia que acoge la irregularidad, y esto porque a estas alturas el artista podía dar legitimidad a ello ya que se valía de patrones científicos que resolvieron el representar el espacio y la figura humana bajo proporciones "correctas".

El arte moderno heredará conscientemente aquello que nunca acaba y que propone varios recorridos.

Ser capaces de definir una obra que en un comienzo era constatar lo observado como absoluto, y que luego mutó a un origen irregular basado en la gráfica, significa para tanto para la Europa del norte como la del sur, otorgarle a la experiencia del artista un momento de tensión, que es capaz de acometer el objetivo en su oficio.

Podría resultarnos un poco brusco decir que es de mayor importancia este origen, que el resultado final de la obra, independiente si ella es capaz de definir con precisión su final o se vale de cierta retórica, pero si no existiese tal momento que marca el inicio en la experiencia del artista, resultaría bastante difícil comenzar a establecer aquellos márgenes que se han estado exponiendo, para luego poner bajo interacción los elementos en una obra pictórica.

“Pero – Y esto es decisivo – el verdadero Renacimiento estuvo tan lejos de alcanzar una acentuación expresa y casi polémica de la genialidad artística, como en cambio fue explícito en dar una expresa definición del concepto de “Ideal”; no advirtió la antítesis entre genio y norma, igual que no advirtió la antítesis entre genio y naturaleza, pero precisamente el concepto de Idea, tal y como fue entendido en aquella época, expresó claramente la reconciliación de estos dos opuestos que aún no se habían separado, puesto que sirvió para garantizar, y al mismo tiempo para circunscribir, la libertad del espíritu artístico con respecto a las exigencias de la realidad.”¹⁸

Y Panofsky en una de sus últimas afirmaciones en un postulado acerca del renacimiento, nos da ciertas razones.

Jamás el artista Renacentista estuvo conciente de buscar una revolución artística, sin embargo él se sabía perfectamente que utilizando herramientas científicas para concebir la naturaleza observada bajo una tela, se escondía por una parte lo innovador del espíritu, y de cómo la interpretación personal era capaz de abrir un marco que circundaba solo en lo absoluto, luego, el protagonismo del creador, el que pone las reglas en un marco preciso, el que ubica elementos que se atañen entre sí. En caso de que alguno de estos elementos no cumpla con aquellas reglas, la obra se estropea o hay que corregirla.

Bajo la unión entre concebir mediante el espíritu y seguir ciertas reglas científicas, se asegura la herencia a futuro; se ciñe bajo una figura que en su centro conlleva reglas geométricas, y en sus extremos el espíritu del artista que responde a lo que ve.

El artista, para poder crear en vez de generar, se verá sumido bajo su propio juego, de reglas e interacciones, el cual representará un transcurso capaz de “modernizar” tanto los conceptos de simetría y lateralidad como – y por ende – los márgenes gráficos sobre las obras pictóricas, lo que traerá como consecuencia, una enorme variedad de movimientos que se darán a conocer como vanguardistas.

Segunda Parte

Juego y trazado de momentos

Para poder entender el arte moderno, que es lo último que dejamos entreabierto al final de la parte anterior de la edición, es necesario rescatar un elemento esencial que incluso podremos decir que es más importante que los sujetos referentes a simetría, lateralidad, o regularidad e irregularidad. Este componente refiere, y engloba absolutamente todo el proceso que pudo contener el artista renacentista al momento de realizar su obra, respecto la experiencia gráfica y la obra en sí, ya explicada anteriormente.

Nos referimos derechamente al juego, e incluso al juego como vulgarmente solemos conocerlo. Este proceso, cabe destacar antes que nada que no está desvinculado de ninguna manera a la parte gráfica, que es la que más nos incumbe, sin embargo, asimismo está completamente vinculada a lo que son ciertos elementos anteriormente analizados.

Primero que todo, cabe destacar que mediante el juego, encontramos un nexo a una afirmación que Huizinga menciona cerca del comienzo de su texto "Homo Ludens":

"Si designamos al principio activo que compone la esencia del juego "espíritu", habremos dicho demasiado, pero si le llamamos "instinto", demasiado poco."¹⁹

Ya aquí se admite que la palabra "espíritu" (si bien abarca bastante) tiene un vínculo con el juego, y que como nosotros ya hemos visto, esta también tiene que ver con la experiencia del artista del renacimiento ante su obra.

Para no caer en lo que podría resultar un estudio del juego en sí, vamos a corresponder dos tópicos tratados anteriormente, uno referente a las obras ya analizadas, y otro que es comenzar mediante la insistencia de un marco anunciado a modo de esbozo en el capítulo anterior.

NOTAS DE EDICIÓN - CONTENIDO Y DIAGRAMACIÓN

La presente edición básicamente se secciona en cuatro momentos, cuatro partes.

La idea no establecer técnicamente "capítulos", pues aquello pasa por un tema conexo a la desvinculación de las ideas, y precisamente, cada una de las partes de esta edición tiene relación entre sí; todas con todas.

Recuérdese siempre que a lo largo de este breve análisis, estamos tomando en cuenta, como ejemplo, una figura geométrica que comprende un punto central dibujado, y que contiene hacia sus extremos ya sea sus lados, o una circunferencia. Este esbozo antes dicho, no es sino primero que todo, la situación que pone en interacción un centro simétrico, el cual hacia su periferia mantiene esta esencia hacia mediados de la época medieval.

Como el artista de esta época inicialmente generaba su oficio bajo un taller, podemos entonces entender que desde el centro hacia las latitudes la ecuación es sencilla; se trata de un simple recorrido que comienza desde este eje y ya está por decir de alguna manera, predicho, tanto así como aquel anticipo de la figura generada en la mente del artista. (fig 21)

Para esta situación, el juego, si bien existe, se encuentra de una manera amorfa, puesto que existe aquel transcurso del que el artista es partícipe, y sin embargo el elemento “espíritu” se encuentra prácticamente ausente.

Así como para la época, la parte espiritual relacionada a la religión era en gran medida forzada y/o construida, la faceta artística de esta etapa se basaba también en construirse las imágenes y símbolos, por lo que podemos definitivamente decir que si existía un espíritu, no obstante, manipulado y por ende, deforme.

Una primera parte de este recorrido, tiene como intención establecer bajo el contexto renacentista un estudio que se inicia a partir de dos términos: simetría y lateralidad.

Girola establece en uno de sus estudios la idea de mantener siempre sobre un abierto los “naipes” expuestos, es decir, para nosotros nuestro estudio, y por lo mismo no dar por concluida esta exposición de ideas desde que se tienen los elementos a tratar.

Y es que este estudio para la primera parte se traduce en dos horizontes. El primero, es referente a establecer un discurso propio y coherente, el cual tiene estrecha relación con los primeros textos estudiados de Claudio Girola, referentes a simetría y lateralidad. El segundo hace que este discurso se vuelva aun más propio, en cuanto a anexar un estudio en base a representaciones dibujadas, a este discurso. Ambos horizontes por ende están estrechamente relacionados.

El hecho que no existiera vinculo entre el hombre y la natura para crear, claramente eliminaba la multiplicidad de ocasiones, todas distintas entre si y en donde ni siquiera el espacio era el mismo. Hasta aquí por lo tanto la palabra juego puede derivar al entendimiento mas básico que se conoce para esta palabra, que es simplemente poner en alguna relación – poco clara y en ninguna circunstancia, creativa – entre el hombre y la tela. Las circunstancias gráficas, como ya hemos visto anteriormente, están presentes en toda situación artística posible, y si bien ahora no intentaremos explicarla mediante un dibujo representativo de obras, si se sintetizará bajo dos figuras geométrica básicas, estableciendo una diferenciación sustancial entre una que posee sus lados, y la otra que tiene en sus extremos la circunferencia

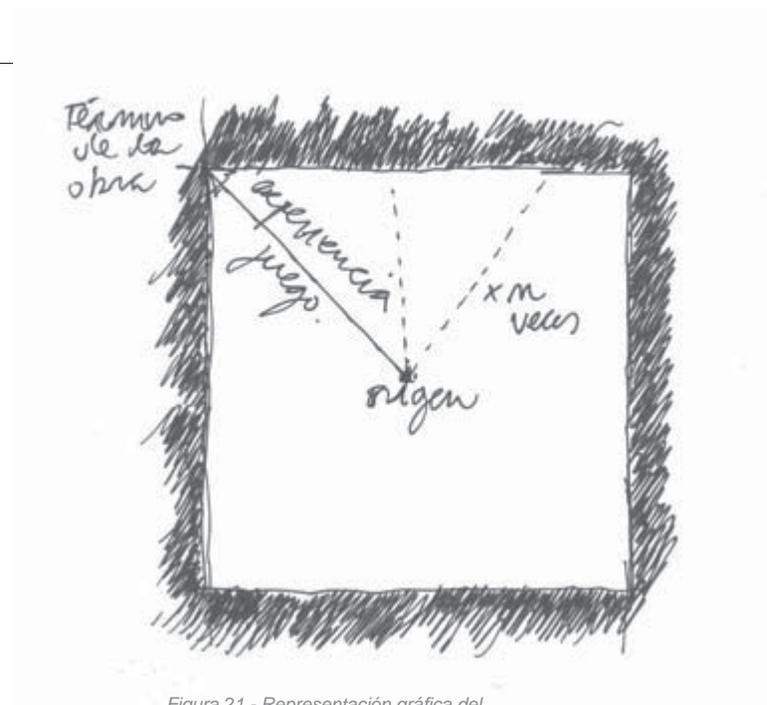


Figura 21 - Representación gráfica del juego numero uno

Una de las primeras representaciones gráficas realizadas referente al juego expone básicamente un único punto de origen que propone una cantidad infinita de transcurros; la experiencia del artista sobre su obra es la que nos interesa. Para esta situación en particular, su límite se da por cuatro lados equivalentes, es decir, que el resultado de su juego hace que cualquiera sea su transcurso, las interpretaciones de aquel que la observe tengan siempre la mayoría de sus elementos en común. Esto tiene mucho que ver con poner en juego elementos referentes a simetría y proyección los cuales no son capaces de despegarse de la obra terminada; situación que se refleja en algunas de las representaciones, y situaciones del Renacimiento.

El cuadrado mantendrá su eje, que hacia sus extremos tendrá cuatro lados, es decir, cuatro situaciones inalterables y equivalentes. Decimos "situaciones", puesto que esta figura la estamos mencionando siempre pensando en el juego, y que para las circunstancias que rodean el espacio del "artesano" en la era medieval, no van a variar en lo absoluto; será entonces el cuadrado una situación gráfica por decirlo de alguna manera, sintetizada para esa época. La relación existente entre persona y material existe, mientras que por otro lado, la relación o más bien, el transcurso de simetría a irregularidad no, puesto que simetría será elemento constante en ese trazado entre el centro y el extremo de la figura.

Más o menos contraria a esta situación, para el renacimiento ya sabemos que sin esta situación de juego, existe un tipo de innovación, que refiere y prepondera más en la obra que el artista que la genera.

Para Huizinga, en uno de los capítulos de su texto, resulta predecible que refiera a la música como el arte vinculable al juego. Aparte de mencionar en ciertos fragmentos la existencia de un cierto contorno o periferia en la situación, el menciona una cita de Aristóteles que más o menos engloba una gran parte de lo que tiene que ver con los resultados en la persona, mediante la música:

Haciendo hincapié en este último tópico, es que denominamos a este estudio del dibujo como un "marco gráfico"; la secuencia de tres o dos dibujos, aguada, croquis y croquis de síntesis el cual gradualmente va recogiendo lo esencial de las obras representadas, observaciones que tienen al mismo tiempo mucha relación a este primer horizonte referente al contexto de estudio.

“Cada canto, melodía o danza representa algo, copia algo y, según lo representado sea bueno o malo, bello u odioso, así la música será buena o mala.” Otra parte de aquella cita termina diciendo: “El oír la imitación despierta los sentimientos imitados”²⁰

Bajo cierta medida, la música en estas citas es vinculable perfectamente a las artes relacionadas con lo pictórico y escultórico, así como se debe tomar en cuenta que bajo estas afirmaciones citadas estamos generando muchas de las afirmaciones en este estudio. Entonces, tenemos primero un vínculo referente a algo que se dijo en el capítulo anterior, aludiendo a que la obra tenía que ser capaz generar una impresión, aquella retórica que mencionaba Girola, que en esta situación Huizinga la une a la música.



Figura 22 - Representación gráfica del juego numero dos

Representación gráfica del transcurso de una obra musical; el juego musical se da bajo un único transcurso, y los elementos que rodean este trazo, son la multiplicidad de interpretaciones y reacciones que se generan sobre el espectador; el oyente. Este dibujo fue realizado básicamente por una de las situaciones planteadas por Huizinga, sobre el juego y la música.

La importancia que ese estudio le da a las artes musicales, aparece porque para los griegos era el arte esencial y en definitiva herencia a nuestra cultura actual, sin embargo no podemos perder de vista tanto el juego como las figuras gráficas y nuestros términos a relacionar.

En esto último entonces, es necesario, primero comparar y decir que es un hecho que a diferencia de la pintura y la escultura renacentista, la música, tanto para los griegos como para los renacentistas e incluso para nuestros contemporáneos, se da efectivamente este juego, pero el lapso se da en el momento en que los “útiles” que aparecen generan los sonidos, y termina en cuanto este conjunto de sonidos, armónicos o como desee llamárseles termina; más que una figura geométrica, es una sola línea, que sin embargo lo que la rodea es un conjunto infinito de consecuencias sobre el espectador. (fig 22)

Para el arte pictórico, y más claramente bajo la mano del escultor, primero se pronuncia la experiencia de éste sobre el material, luego viene la experiencia de la persona en frente de la escultura, algo así como la “impresión”, y luego aquella que es eterna y expone una relación entre el espacio de la obra en si y el espacio que la rodea.

Esta situación, tiene directa relevancia de como la edición está configurada, diagramada. Se toman en consideración por lo mismo la idea de horizontes, y dinamismo. Asimismo, cabe destacar que lo referente al dinamismo tendrá mucho que ver con los espacios tanto de texto, como de dibujo y en blanco que provoque cada página.

Al mismo tiempo, resulta afin, mencionar que básicamente, el formato utilizado para la edición, y para mantener esta acentuación de lo horizontal, es aplicar un formato apaisado.

El marco gráfico de esta instancia para el renacimiento, se sintetiza en la figura circular, en donde su centro son los conceptos de simetría y proyecciones. El trazo que se genera desde el eje hacia su periferia son infinitos, y es para ésta época la relación entre normas universales y la interpretación espiritual de lo observado. Aparece no obstante otra circunferencia que engloba la anterior, y desde la primera periferia hasta la que viene, es este elemento elocuente, que es resultado de la obra y genera en el espectador las impresiones subjetivas. (fig. 23)

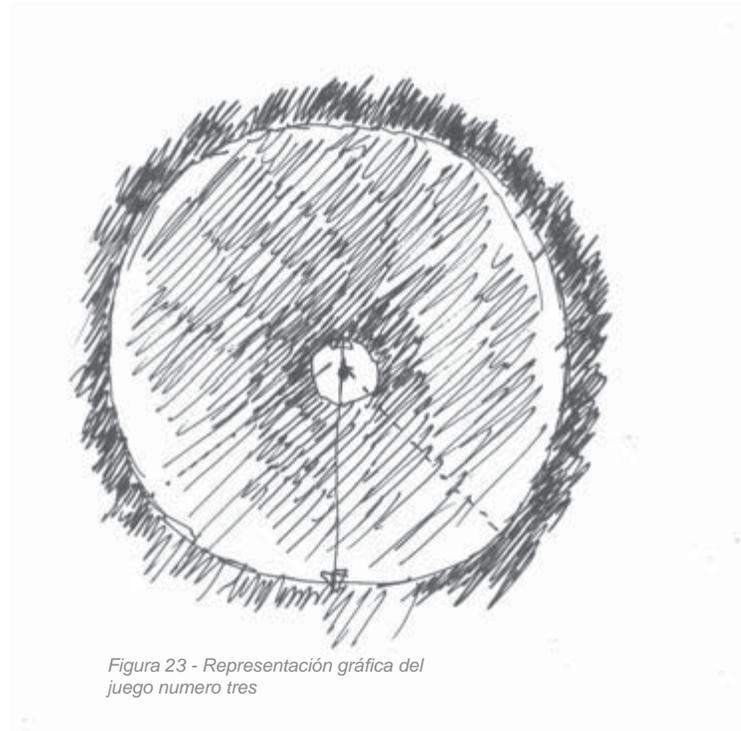


Figura 23 - Representación gráfica del juego número tres

Una tercera situación, es aquella parecida a la primera, donde el juego del artista sobre su obra es infinito, y aquí específicamente su origen tiene otro valor, más extenso y regular. Esta regularidad se da al tener entre manos solo como una base, conceptos de simetría y proyección. Lo que resta después es la creación de su obra donde, las intensidades de tal lapso no varían y comprenden cierta armonía, mientras que la interpretación de aquel resultado, es decir, la obra terminada, es variable.

Este dibujo fue generado a partir de las representaciones de obras renacentistas, donde si bien se tenía entre manos elementos como la simetría, el resultado final escondía de igual manera aquello irregular

Sin pretenderlo, nos resultó conveniente el hecho de que el arte pictórico y escultórico puedan desvincularse de la música, sin embargo existe ciertas similitudes, que van desde el elemento impresión y más importante aún, la experiencia del artista; dígase aquel relacionado a la música, a la pintura o a la escultura.

Si bien las figuras gráficas que representamos son completamente distintas, es necesario asegurar que existe una distinción más que nada en el artista que crea, puesto que de aquí en adelante, y sin desmerecer ni la música ni la pintura ni la escultura, existe una que resaltarán ante las otras y nos servirá más que nada, para continuar nuestro estudio.

Nos resulta por todo esto, casi imperioso observar la experiencia de ciertos artistas renacentistas previamente citados en el capítulo anterior, y acotarles este sentido del juego.

Para Van Eyck, el cual representa uno de los “polos” sobre el contexto renacentista, primero citamos a Girola:

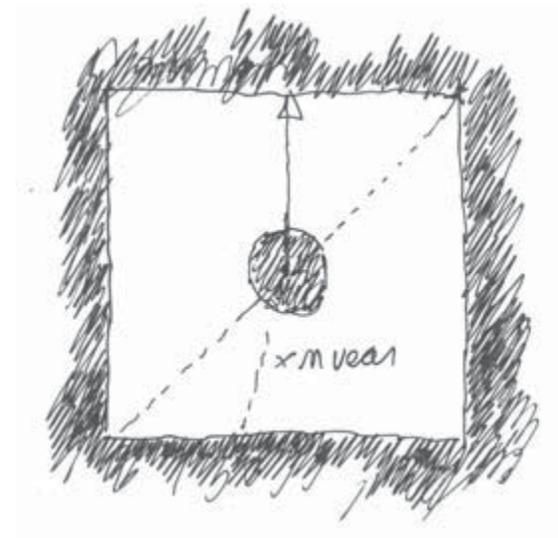
“ Con los hermanos Van Eyck triunfa en cambio el tres cuartos, cuya significación en un sentido sería acentuar la verdadera individualidad física y moral del individuo y en otro sentido se podría hablar de un indicio de “rechazo” a la noción de simetría o centro, por lo menos en el retrato.”²¹

Explicando y traduciendo los términos que se habían dicho, es que aparece entonces un primer horizonte, el del texto-discurso, el cual inicialmente se forma en la parte superior pensando en páginas enfrentadas.

Primero, ha de notarse que si aquí planteamos esta idea de juego, tenemos por ende dos configuraciones gráficas que se encuentran, una referente a la representación y síntesis de la obra (ya vista), y la otra que sería la interrogante en cuanto a de qué manera y figura geométrica, el juego o la experiencia de Van Eyck se traduce. Primero, rescatamos la idea de "individualidad física", la que nos sirve en un primer momento para corroborar el surgimiento de la heterogeneidad con la que este artista pudo concebir las formas sobre la tela. Esta última situación nos sugiere que dentro del transcurso – trazo desde un centro hasta la periferia o lados - del artista, comienza bajo un dominio claro de la irregularidad sobre los conceptos universales de regularidad. Esta situación ya nos sugiere que su comienzo no es "normal"; dígame, la regular situación que debería presentar el artista renacentista en donde existe primero una base fuerte de conceptos aprendidos sobre simetría y proyección. (fig. 24)

Este dibujo nos propone puntualmente el juego que presenta la experiencia de Van Eyck sobre su obra. De nuevo, un único origen que tiene un mayor valor, donde existe una enorme cantidad de valores que fueron expuestas en el marco gráfico de la primera parte de la edición. A diferencia del anterior, este origen suprime la existencia de elementos como la simetría o la proyección bajo la bidimensionalidad. Esto último hace que su transcurso tenga un valor inalterable, en donde no existe relación alguna entre lo regular y lo irregular. El resultado por lo mismo es una sola interpretación de la obra; tratar de concebirla como universal.

Figura 24 - Representación gráfica del juego numero cuatro



Ya para el final de la obra, aquella variedad de elementos se vuelve lo contrario a lo que se planteó en un comienzo. Si bien el aspecto de simetría jamás apareció, así como el de proyección vagamente es perceptible, termino siendo esta uniformidad la situación que le da un sentido universalidad de la obra, como si ya no fuese posible intervenirla mas.

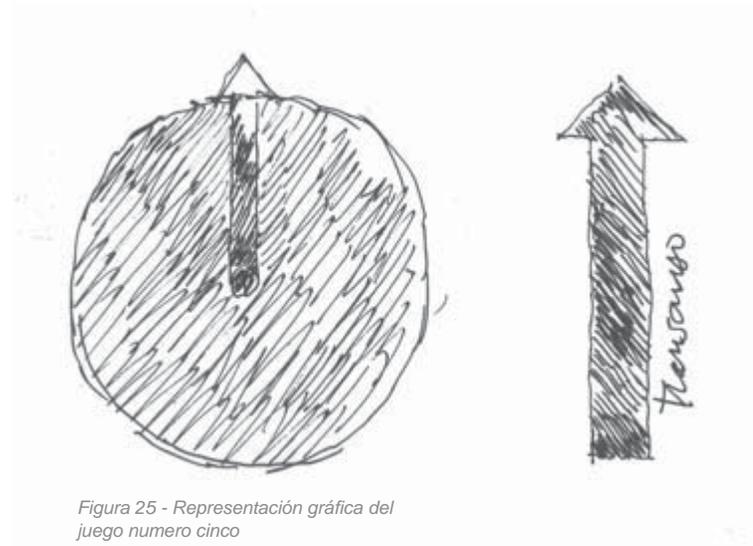
Girola dice, viendo esta obra solo en su término y no en su origen, es algo parecido (nótese, no totalmente) al pensamiento medieval; y es que el hecho que en ese tiempo las formas se tradujeran en elementos preconcebidos hacia que todos los elementos de la tela, al igual que en la obra de Van Eyck, se tornasen uniformes, claro que para esto último, el distingo y ventaja en el renacimiento, específicamente para él, era la experiencia fuera del taller.

La experiencia traducida a una síntesis gráfica en este caso, es partir de un centro y encontrarse con cuatro lados exactos; pareciera ser que el eje central, es decir el comienzo del transcurso, fuese más que un punto y se tratase de una circunferencia menor, al menos en la intención puesto que su origen daba para una irregularidad en cuanto a ausencia de simetría, proyección casi imperceptible, y heterogeneidad de los elementos.

Luego, como elemento conector entre el primer y segundo horizonte, tenemos los dibujos, es decir el marco gráfico, el cual aparte de unir ambas partes, le otorga un dinamismo al espacio de la hoja, considerando su valor como dibujo. Cabe destacar que los dibujos utilizados en toda la edición, obedecen al orden que establecen la secuencia de columnas que presenta el texto.

Por lo tanto, por ahora nos resulta conveniente acotar que para los renacentistas, su juego debía comenzar bajo reglas estrictas, y mantenerlas hasta el término de la realización de la obra solo como un “adorno”.

Para la obra realizada por Pisanello, como esencia e icono de la interpretación personal de las cualidades en la figura humana, la situación es algo distinta a la previa:



Esta última representación exterioriza ciertas variantes en relación a las anteriores. Muy parecida a aquellas figuras circulares, el distinguo aparece en el transcurso en sí. Su origen no tiene mayor valor, sin embargo esto no quiere decir que su resultado exponga una única interpretación. Muy al contrario, acá el juego del artista sobre la obra adquiere mayor potencia, debido a que bajo esta línea, se generan distintas intensidades (representadas en el achurado), y acá definitivamente si se pone en escena la relación entre lo equilibrado y lo desigual. Sus encuentros proponen intensidades distintas, y es esto lo que se ve reflejado en las representaciones de Mondrian.

“Corresponde a una concepción generalizadora, aún siendo individual, el retrato siempre tiene mucho de idealización y esto estilísticamente implica una reducción deseada de los puntos de vista..”²²

Aparentemente, los trabajos de Pisanello, fueron en un comienzo más uniformes en sus elementos, donde lo esencial, que era la persona, sus rasgos y perfil lo eran todo. Ya tenemos una diferenciación sustancial ante el ejemplo anterior, por lo que podemos decir ya que su juego comienza siendo distinto, bajo un eje central que contiene rasgos de simetría pura. Luego dirá Girola en que “toda simetría o centro supone y determina una exclusión”,²³ en donde más que destacar lo que pretende esta simetría en Pisanello, nos da en razón que precisamente lo fundamental, o mas bien lo inicial parte por una regla.

Hasta ahora solo es posible identificar este inicio del juego, no obstante, al observar los resultados finales en el oficio de este artista, sobre sus medallas o sobre sus obras pictóricas, el resultado entre ambos es parecido, pero respecto a su origen es diferente:

Más dedicados hacia sus diseños de medallas, el que resulte mas dificultoso percibir aspectos de el retrato (por la calidad del material) del personaje en cuestión nos resulta como una ventaja importante, puesto que de aquí en adelante, se noten o no de manera mas clara los rasgos, esto no quita el hecho de que el protagonismo de los dibujos que ya hemos representado se centre en los detalles de la cara, y no en la totalidad del cuerpo representado.

Finalmente tenemos el segundo horizonte, el cual propone en cada página enfrentada un momento distinto: es este distingio el que se traduce mediante las observaciones de cada representación, que si bien se vinculan a la primera extensión, entre ellas cada una posee su sello propio, y es por esto que entre ellas se desvinculan.

Dicho de otra manera, aquí termina triunfando el elemento "interpretación", elocuente a la medida de la cara, y de esta manera el juego termina victorioso para lo que ya hemos podido vincular hacia lo irregular; el contexto de la obra y también las proporciones del conjunto son solo un contenedor visible de lo previamente dicho.

El marco del razonamiento al que acude Pisanello, genera hacia los artistas Italianos del siglo XV una preferencia a esto último, por lo tanto acá el juego se otorga como se esperaba y en sus límites encontramos el elemento circunferencial.

De aquí en adelante ya podríamos asegurar que para todos los demás artistas, la situación es la misma, sin embargo sería un tanto apurado y tosco dejarlo así, esto fundamentalmente porque si tomamos al pie de la letra la experiencia de cada uno de los artistas ya vistos y consideramos sus estudios, para Pisanello en ningún momento estuvo presente el elemento “espíritu” en este marco de la interpretación. Por otro lado, ya Rafael comienza a tener cierto concepto incluso de lo que es una idea propia y no de imitación, terminando con Miguel Ángel, del cual se rescata el conocimiento que tiene acerca de cómo el espíritu es capaz de concebir lo que ya Rafael citaba.

En base a estas diferencias es necesario hacer un breve alcance, y decir qué de diferente tiene el juego de cada uno de estos artistas

Tomando en cuenta los marcos gráficos previamente estudiados en la edición, los relacionamos puntualmente a este trazado desde el centro hasta la periferia; El hecho de que inicialmente las obras de Rafael propongan un horizonte irregular generado por la secuencia de figuras humanas, nos hace pensar que por lo tanto son momentos en que el artista es capaz de discernir de distintas intensidades que ocurren a lo largo del transcurso creador de la obra. Esta situación, dicha de otra manera, quiere decir que son intensidades que ceden, desde la simetría y la perspectiva a la irregularidad, y que son momentos, tomando en cuenta estrictamente un valor real, vinculables al tiempo dedicado del artista a la obra. No nos interesa cuanto tiempo le costó hacerla, eso es irrelevante, sin embargo lo que importa acá, y considérese como elemento imprescindible, es el tiempo relacionado a este eje sobre las figuras que estamos representando como marco de juego y por último a esta línea de contorno que genera la horizontalidad.

Para volver un poco en lo que es este elemento de dinamismo, en cuanto al orden de las columnas, la idea es presentar en la última una leve variación entre posicionarla en la parte inferior o superior de la página (siempre la parte derecha de las enfrentadas); esto en parte compensa cierto equilibrio que ofrece al otro extremo el dibujo, que en si posee tal dinamismo en relación a los demás componentes de la página en general.

La Segunda parte de la edición tiene un sentido similar en diagramación al de la primera, no así en su contenido.

Se establece al final de la primera parte una puerta de entrada a establecer la idea de juego como un “entre” de la primera y tercera parte de la edición, y básicamente lo que busca esta sección del estudio es intentar posicionar lo previamente estudiado en este contexto.

Para Miguel Ángel, asumimos de la misma manera estas partes, con la diferencia de que para éste, estamos tomando su elemento diferenciador que es la línea contorneada que genera desequilibrio. Esta inestabilidad tiene distintas intensidades, y muy parecido al concepto de intensidad utilizado en Rafael, este se despliega a lo largo de el trazo entre eje y periferia. Cabe destacar que no se esta tratando de poner esta misma línea sobre este trazado, o mejor dicho, poner esta línea sobre este juego. Lo que se está tratando de rescatar es el hecho de que existe esta variedad de potencias oscilantes, que en menor o mayor valor, de desprenden de la regularidad original.

La manera en que los artistas del renacimiento concebían sus obras tenían leves distingos, y ninguna era exactamente igual a la otra; lo que se quiso mostrar en aquellos marcos gráficos era precisamente esto, para hacerlo ver bajo el sentido del juego.

Tomar la herramienta, dígase el pincel, y darle un tiempo determinado a la creación de la obra, es tan o igualmente parecido a comparar los juegos que generalmente conocemos como tal y nos proporcionan “diversión”; es por esto que nos resulta irrelevante considerar el factor duración en la gestación de una obra.

Sobre esto último, todos los juegos “artísticos” del renacimiento eran iguales, y aquí se intentó darle a cada uno de ellos una diferenciación, por decirlo de alguna manera, exponiendo cual era el “juego gráfico” de cada uno de ellos.

Huizinga dice:

“Vimos tan sólidamente anclados el elemento lúdico en la esencia de la poesía, y cada forma poética se mostró tan vinculada a la estructura del juego, que esta íntima conexión hubo de considerarse como inextricable hasta el punto que las palabras juego y poesía amenazaban con perder su significado independiente. Lo mismo, pero en grado mayor, habremos de decir de la conexión entre juego y música.”²³

Como se dijo, la edición no varía mucho en su configuración, más que aportarle un giro a la colocación de estos esquemas gráficos, que anexo a ellos contienen una breve reseña aclaratoria, vinculada también al discurso del juego que se encuentra en el primer horizonte.

La poesía, seguramente con el tiempo se habrá encargado de generar esa diferenciación, sin embargo aquí lo importante es rescatar la advertencia referente a la unión amenazante entre juego y música, que consideremos acá como arte; específicamente nuestra situación, en donde el arte pictórico y escultórico representado, corre el riesgo de fusionarse con la concepción de juego como vulgarmente se conoce.

Es en esta circunstancia donde se marca una diferencia radical, y es que si nos hubiésemos quedado en el renacimiento, es muy probable que esta unión no hubiese tenido vuelta atrás, sin embargo la herencia que fue tomada por los artistas modernos y moldeada a su "espíritu", es aquello que desencadena en este juego la generación de irregularidad.

Se nos hacen insuficientes las palabras de simetría y lateralidad; es necesario establecerles un vínculo para lo que hoy se denomina el “ritmo”, algo así como una parte esencial de la que el artista es capaz de suscitar su obra bajo un momento. Luego, un elemento que genera la irregularidad, el “reposo”; será éste el elemento que diferenciará el juego del artista (juego gráfico), al conocimiento vulgar de esta misma palabra.

Para adentrarnos en esta situación, es necesario estudiar la experiencia de Mondrian mediante la representación de sus obras, y así ser capaces de darles un sentido más avanzado a ambos términos.

Tercera Parte

Síntesis del ritmo

Representaciones de obras, y
experiencia de Piet Mondrian



Rescatando uno de los últimos factores mencionados en la parte anterior, quedamos en la idea de trabajar a un personaje, que fuese capaz en el contexto del arte moderno, reunir un transcurso completo que nos resulte capaz de decir acerca de cómo, tanto aquellos marcos gráficos como el juego, pueden relacionarse entre si y decir de manera clara como este evoluciona en su tiempo; el tiempo de Mondrian.

Para esta causa, más que decir acerca de la historia de este personaje, se irán cuadrando las ideas bajo una línea, que tendrá una cronología vinculada a el elemento irregular que comprende lo artístico; analizaremos una serie de obras realizadas a lo largo de su experiencia para encontrar que elemento resulta generador de desequilibrio.

Figura 26

*Paisaje con arboles
1911/12
original 120x100 cms
Representación hecha en
Acuarela*

OBSERVACIONES DE DIBUJOS(REALIZADOS SOBRE PAPEL)

El trazo vertical se ve disminuido ante la base de la obra; y es que los grises más oscuros y notorios, más la aparición insinuante del color se refugian en los espacios que se generan por movimientos curvos o netamente horizontales.

Existe entonces una clara referencia a presentar un apoyo gráfico sobre tales espacios de la pintura, en donde lo esencial de esta es que un "cuerpo", se ve vagamente apoyado sobre su "base".

Lo horizontal predomina por sobre la verticalidad de los trazos. El paisaje, el espacio en definitiva se define como un sustento, un horizontal que claramente se define por las gruesas líneas horizontales oscuras. No así el "árbol", quien se define como el cuerpo de la obra, el complemento, bajo la línea gruesa y vertical.

Desde sus inicios hasta la pintura surrealista daremos un salto; no nos entregaremos a estos tópicos, puesto que no comprenden sino, para nuestro estudio, leves alteraciones de la realidad que entre el siglo XV y XVII operaban bajo la tela. Necesitamos avocarnos a un real arrojo que comprenda cierta síntesis de lo heredado de aquella época.

Mondrian nos establece un punto de partida, inherente al mismo tiempo de sus últimas creaciones:

“ La más perfecta de estas relaciones la constituye el ángulo recto, que expresa la relación de los extremos.”²⁴

No se trata de que valor técnico tienen las líneas que irá utilizando Mondrian a lo largo de su juego, sin embargo resulta realmente importante el hecho de que la línea recta, sea horizontal o vertical relaciona dos partes, sean equivalentes o no.

Para otorgarle un significado con más sentido a esto último, observamos algunas de sus obras en base a la experiencia gráfica que trabajamos en la primera parte.

Los primeros trabajos que el realiza a partir de la desvinculación total a la alteración de lo natural, se generan en base a líneas verticales y horizontales; su primera experiencia como pintor surrealista sin embargo no deja de ser menor en el sentido que sirve exclusivamente como una “herencia propia” a lo que es capaz de percibir.

Su marco gráfico y por ende su experiencia gráfica es definir que en la representación de obras como Composición de Árboles II (fig. 27), la línea recta vertical sirva como un elemento que sustenta la obra. Este sustento sin embargo lo referimos a un contexto puramente conceptual, algo así como si el tronco del árbol, es decir su base, se representa mediante estas líneas.

Una parte es esto último, sin embargo existe una segunda valorización a aquello, que tiene que ver con la manera en que este artista dibuja en la tela aquellas líneas. De hecho, en los marcos gráficos para el renacimiento, fue necesario generar croquis de síntesis para mostrar ciertas cualidades, y es por esto que se hablaba literalmente de una línea; aquí el contexto es completamente distinto y solo hace falta representar la obra pictórica en sí, que ya es síntesis. El elemento línea por lo tanto deja de existir, y vamos a entenderlo mas bien como un trazo, algo así como una línea con valores variables.

Esta variabilidad tiene directa relación con otros trazos que se presentan en sus obras, y al mismo tiempo con el color utilizado. Por lo tanto, tenemos una idea cercana a lo que es el vínculo de extremos: trazo y color.

“Nos expresamos plásticamente por medio de la oposición de los colores y las líneas, y esta oposición crea la relación.”.²⁵

Primero tenemos entonces, el elemento trazo, que en su oposición genera relaciones y resultados, y luego el color; iremos por partes aquí.

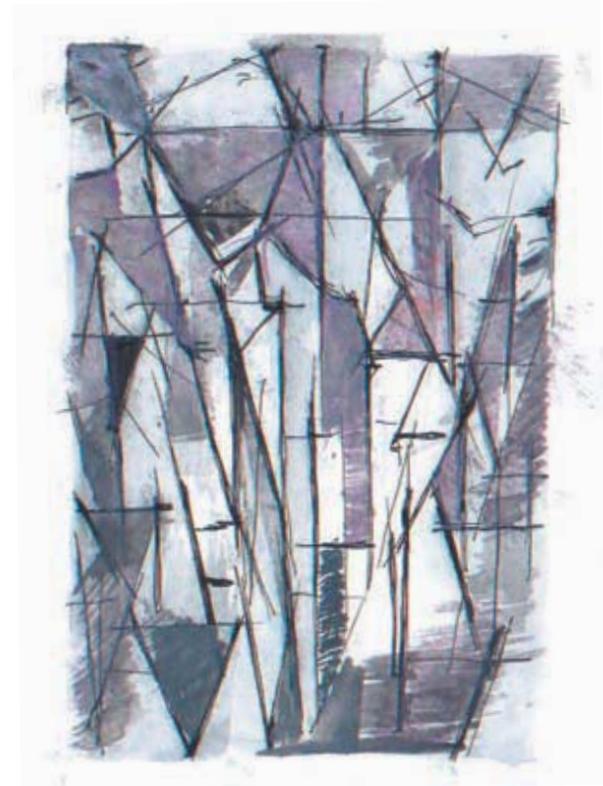


Figura 27

Composición Arboles II
Siglo XX
original 98x65 cms
Representación hecha en
Acuarela y tinta china

La manera en que las líneas puramente verticales se vuelcan a diagonales, notablemente expresadas, es solamente una forma en que la horizontalidad, aquello que soporta esta base, comienza a gestarse como el cuerpo de la obra.

Tal situación aparece acentuada mediante los contrastes que se producen, a partir de espacios vacíos, y aquellos que contienen grises y matices que derivan a la tímida aparición del color.

La horizontalidad aparece, sin embargo breve, y casi imperceptible. Las diagonales que son trazadas en la representación, al mismo tiempo acentúan la predominancia de lo vertical.

Si bien hasta ahora se ha dicho un elemento inicial, las primeras obras alejadas del elemento “distorsión” tienen una mezcla de elementos que dichos de manera punteada son: trazos rectos, trazos verticales, diagonales, y trazos arqueados.

Cada uno de estos componentes puede variar en su intensidad, tanto en su inclinación como en el grosor y la forma que el trazo se represente.

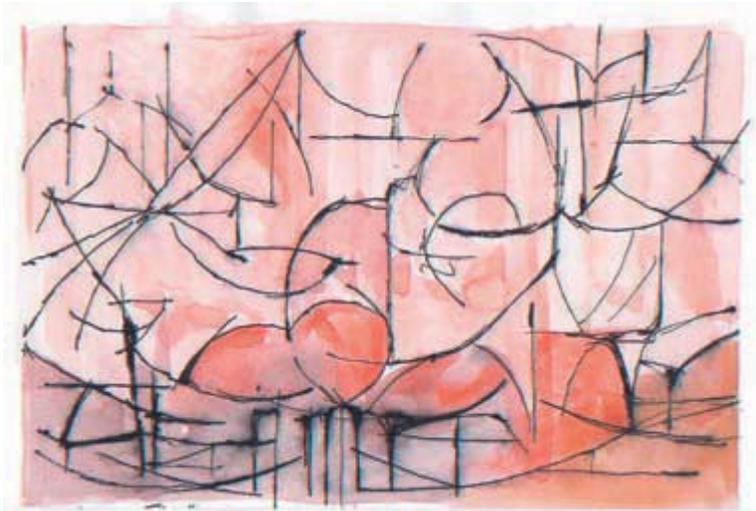


Figura 28

*Arboles en flor
Año 1912
original 65x75 cms
Representación hecha en
Acuarela y tinta china*

La obra representada genera dos extremos, que al mismo tiempo son momentos. La parte inferior de la obra, literalmente parte siendo la base de lo representado, es la base de “los árboles”.

Al mismo tiempo, esta síntesis hace aparecer los trazos verticales (base) masivamente en aquel espacio, mientras que en la parte superior se van apareciendo los trazos curvos y horizontales, que en sus choques y en su variedad de intensidades revelan la forma; la traducción sintetizada de el follaje de los árboles.

Volviendo a las primeras composiciones de árboles, y tomando en cuenta este concepto, aparece una secuencia, desde la parte inferior a la superior de choques entre trazos puramente verticales, y aquellos que son diagonales. Se trata de un choque, puesto que son elementos como dijimos, completamente opuestos, y a partir de esa variedad de choques se van generando vacíos.

Existe por ende en esta representación la noción de conciliar el concepto de un cuerpo de árboles, que si no fuere por la intensidad de los trazos y de sus consecutivos encuentros.

Hay que destacar que esta situación sin embargo, comprende diferentes valores; diferentes intensidades.

Expuestas de manera elocuente, Mondrian expresa en este trayecto de la base hasta la parte superior de la tela variados valores vinculables a una aglomeración de trazados.

Siendo que a ciertas alturas este disminuye y en otros aumenta, es lo que va a formar en definitiva la desaparición de lo que habíamos denominado inicialmente como un marco simétrico y regular.

Mondrian se vale de cómo resolver un concepto mediante estas líneas, sin embargo en la representación se rescata la experiencia gráfica, más que la manera de resolver algo.

Haciendo memoria de lo previamente visto, Rafael en la Escuela de Atenas, casi logra establecer el ritmo por sobre la simetría en cuanto al momento creador de la obra.

Sin embargo, para él la idea de armonía universal va relacionada a la secuencia de los números, una presentación completamente conceptual, de la cual Girola también hace mención. Esto hace que quede explícita la idea puramente numérica relacionada a la armonía y al mismo tiempo le da más fuerza al concepto de simetría. Mondrian establece un giro.



Figura 29

Naturaleza muerta con pote de genjibre
1911/12
original 91,5 x120
Representación hecha en
Acuarela y tinta china

La situación es parecida, sin embargo se destaca la individualidad de las partes, que es resaltada por el color, que cubre los vacíos generados por los choques de trazos.

Sigue estando presente la esencia de estas obras, la cual se traduce en la importancia que toma un elemento sintetizado por sobre las demás partes del espacio pintado; el "pote" sigue pareciendo una forma familiar, y por lo mismo mantiene un desequilibrio por sobre aquel que se expresa por la ausencia de lo simétrico y la perspectiva.

Volviendo a la representación de estas composiciones, la armonía, que es elemento esencial en el ritmo, se presenta como valor de la obra misma, desvinculada completamente de la intención del artista a resolver su concepto, en este caso de los árboles.

Por lo tanto, podemos establecer que inicialmente el cuadro de juego para Mondrian se da en que su “simetría” predominante en la realización de las primeras obras compuestas por líneas y vacíos, se da en el equilibrio generado por fuerzas de distinta magnitud que en ambos extremos se relacionan constantemente. Esto conlleva por supuesto la desaparición total del elemento perspectiva y proyección.

Un segundo momento que reside en el juego de Mondrian, es un complemento que junto con la idea de “base” generada por la línea vertical hace que las obras puedan resolver su significado.



“Pero entonces tendrá usted que admitir asimismo un cambio consiguiente, esto es, la transformación más acentuada de la tensión del la línea hasta su conclusión final en la recta absoluta.”²⁶

Según esto, dicho por Mondrian, es necesario generar un componente que defina relaciones que sean capaces de hacer elocuente la aparición de un momento que englobe todas estas intensidades de choque.

Figura 30

Composición n°9 Fachada azul
Siglo XX
original 65,2x67,6
Representación hecha en
Acuarela

Esta representación propone la misma intención espacial que la obra anterior, la diferencia está en que todos los elementos que la componen se vuelven homogéneos, y la diferenciación aparece cuando el color es capaz de diferenciar los espacios de la obra.

Esta homogeneidad planteada se genera básicamente porque comienza a verse la multiplicidad de choques solo entre verticales y horizontales; el trazo curvo ya no existe y bajo este sentido, la diferenciación aparece a nivel espacial, y no de los elementos (como concepto) que se sintetizaron. Esta variedad se expresa a través del cuerpo y valor que tenga cada trazo y con cual genera su encuentro.

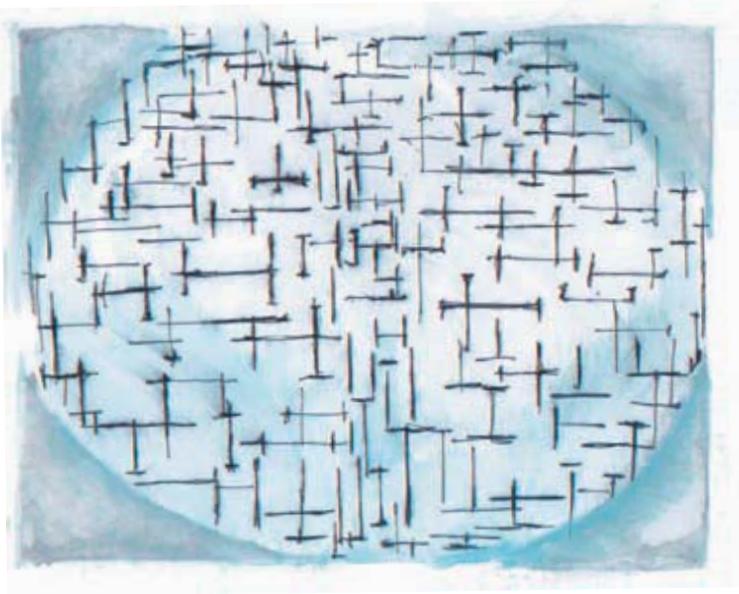
Para esto, aparece el elemento tensión, por ahora solo en la obra representada. Puntualmente lo muestra de manera sutil el Paisaje con Árboles (fig 26), el cual nos presenta la primera aparición de la el trazo arqueado.

Para que este elemento aparezca completamente en la parte superior ya nos da una idea de que incluso, literalmente es un compuesto de la base. Otro aspecto a considerar en este juego, es que de hecho esta unidad aparece de manera tenue, difícilmente perceptible a excepción de un vacío que generan estos trazos, junto con contraste de colores.

En la representación, la idea es que este momento de la obra tome cierto protagonismo. La sutileza de la que habíamos hablado es algo parecido a un “arma de doble filo” puesto que si bien consideramos todo el marco gráfico de la obra, al final lo que realmente resalta debido sobretodo a aquel contraste, es ese espacio generado por dos trazos curvos.

Dentro del ejemplo anterior, si se mira la obra como un todo, difícilmente era posible evidenciar el protagonismo de un elemento por sobre los demás-

Esto último representa de alguna forma una variante en base a un origen, el cual podríamos denominar incluso por el mismo nombre de la obra pictórica (Composición de Árboles II); origen del juego.



Ya para una segunda extensión, existe un elemento que acentúa la idea que habíamos planteado de la base de la obra, mediante los trazos verticales. Existe un ítem aquí que tiene que ver esencialmente con el color, y como este se vuelve esencial, incluso en comparación a los dos previos ejemplos. También traemos a presencia la idea de los dos extremos, y aquí, ya se puede ver con más claridad que son representados por la parte superior e inferior de la obra. Pudo haberse dicho que si se consideraba esta línea vertical, quizá los extremos, teniendo vigente la idea de simetría, podrían haber sido, dicho de manera técnica, la parte derecha e izquierda de la obra. No es así.

Figura 31

*Composición n°10 - Pier y el Océano
Año 1912
Representación hecha en
Acuarela y tinta china*

La composición de esta representación plantea, más que una síntesis de la forma que se quiere mostrar, una conformación espacial capaz de identificar solo mediante la intensidad de los choques de trazos, la idea de la obra.

Esta disposición se da a partir de el espacio existente entre cada uno de estos eventos, es decir, los encuentros previamente dichos. Al mismo tiempo, este espacio existente, finalmente se da por la distancia que se genera a partir, y solo considerando, los trazos verticales, los cuales de esta manera se vuelven protagonistas puesto que son cuerpos capaces, a diferencia de las horizontales, de establecer esta variedad de medidas en el espacio de la representación.

Para la obra Árboles en Flor (fig. 28), realizada después de los previos ejemplos, se nota el avance, y para nosotros siendo que nos incumbe nuestro marco gráfico, se hace explícita la experiencia gráfica del artista, que mediante un contraste de colores marcado en relación al extremo superior, genera un intervalo en donde existe una dualidad de variados valores. Esta vez la dicotomía se da entre las uniones de trazos curvos, horizontales y rectos; ya dijimos que estas uniones son más bien choques, que pensando en esta idea del ritmo generan una armonía primera.

Luego, como elemento nuevo tenemos la demarcación de un nuevo horizonte, generado por un único choque entre los espacios que contienen tonalidades de colores más oscuros en relación a la parte superior. Nuestra representación genera a partir de lo último una frontera que al mismo tiempo los trazos, competentemente demarcan en la obra.

Mondrian a estas alturas comprende un elemento en su experiencia misma, referente a una idea de doble equivalencia, la que refiere a su situación como artista en donde exclusivamente como propósito pretende establecer un equilibrio, por supuesto, entre dos lados que son admitir y anular la naturaleza pero generando una representación que igualmente admita las cualidades de aquella destruida. Aquí tenemos en cierta medida ya otorgada una idea de armonía y por ende de un cierto ritmo que Mondrian se funda.

Volviendo a la obra que estábamos observando, aquí también existe una cierta dualidad que incluso ya se había señalado; los dos caminos que toma la variedad de intensidades en choque, expone de manera aun no completa que el marco y experiencia gráfica de la obra representada, la armonía, aparece.

Para estas representaciones, por ahora hemos logrado dar con un origen de aquello referente a la armonía y por ende el ritmo, como marco principal, sin embargo estas relaciones que hemos establecido van dirigidas exclusivamente a situaciones como el contraste de colores, o los trazados en si. Para esto es necesario equilibrar la balanza y otorgarles un sentido conceptual a estos protagonistas.

Resulta pertinente, como un paréntesis, mencionar que si bien la experiencia de Mondrian le valió toda una vida para encontrar esta idea de síntesis que estamos analizando mediante representaciones, los elementos que nos incumben a nosotros fueron evolucionando en un marco breve de tiempo; el lapso en que Mondrian pudo establecer a veces símiles que tenían que ver con desarrollar una obra con aires de impresionismo y luego generarle un paralelo y sintetizarlas en forma de las que hemos estado observando, ocurrió de manera vertiginosa, y aquello es destacable en el sentido de que para este estudio los elementos en juego son muchos y a la vez variados.

Figura 32

*Estudio de una figura
Año 1911
original 115x80 cms
Representación hecha en
Acuarela y tinta china*



Esta representación comprende el momento más fiel a considerar el protagonismo de un elemento respecto a los demás, solo que en este espacio, tal elemento es único (cuerpo y cabeza) y por lo mismo el vacío que se genera entre cada trazo vertical y horizontal es mucho más extenso.

Tal extensión se ve complementada por la acentuación de los trazos gracias tanto al sentido de cómo se aplica el color en este vacío, y al mismo tiempo el contraste que se genera, sobretodo a nivel de la "cara" de la figura, la cual contrasta con todo el cuerpo restante.

Volvemos a esta idea de equilibrio; dentro de este lapso en que se desarrollaron veloz y ágilmente sus primeras obras de síntesis, existe el trabajo en base al concepto "espacio", como vulgarmente se podría incluso entender.

De hecho al mismo tiempo en que Mondrian generaba su juego hacia las obras ya vistas, aparecieron obras que dejando el concepto del árbol como naturaleza, se consagraban hacia la síntesis de espacios construidos que sin embargo escondían un elemento crucial, en el sentido de vincularse incluso a lo heredado de lo antiguo.

En obras como Composición n9 Fachada Azul (fig. 30), o Naturaleza muerta con pote de Jengibre (fig. 29), el hecho de que Mondrian las tratara como síntesis espacial, no puede dejar de hacerse explícita la idea de que cada elemento compendiado de este espacio

resalta la individualidad de cada cosa.

La especialidad de cada elemento se diferencia; la experiencia gráfica parece seccionarse entre cada uno de los elementos que poseen su propia especialidad y sus correspondientes vacíos.

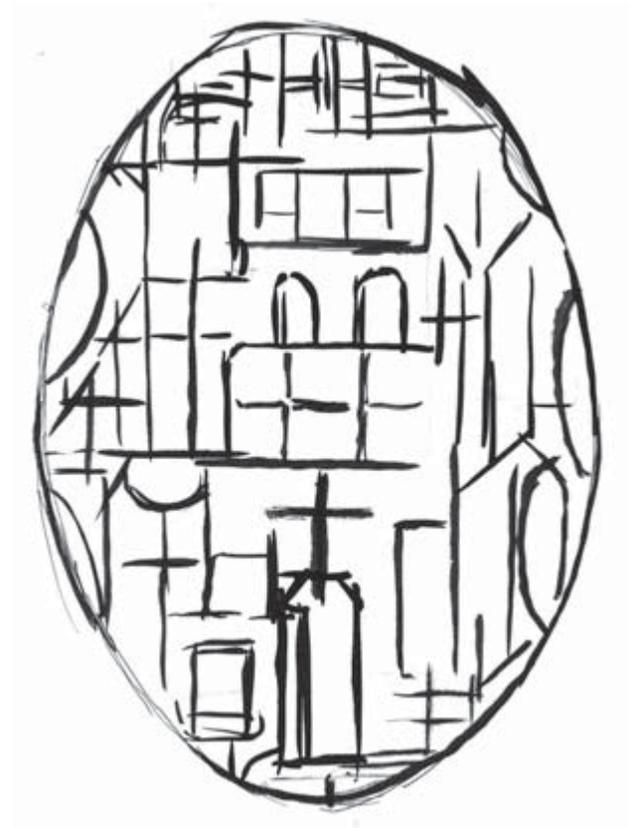
Sin embargo esta situación, independiente si es favorable o no, se ve contrastada por un elemento ya mencionado anteriormente, y que en el ejemplo de la naturaleza muerta aparece con mayor claridad: sigue vigente la importancia de un cuerpo único, que en este caso vendría siendo el pote representado y sintetizado. Aparece superficialmente como elemento y espacio resaltante ante las otras partes de este espacio, e incluso aminora la intensidad en que estas otras partes son capaces de mostrar que elementos fueron, al menos en previas obras realizadas por el artista, donde la síntesis no era tal.

Se habría propuesto entonces una variación en este juego de la representación, y esta transición pudo haber consistido en el seccionado de aquella. Esto lo mencionamos y lo dejamos como un elemento a considerar posteriormente, ya que resultará en cierta medida decisivo.

Por contraparte, la idea de equilibrio que habíamos expuesto queda aún evidenciable. La representación de ambas obras planteadas será elocuente en el encuentro de líneas esencialmente verticales y horizontales, y el hecho de que estas en su unión, contengan un continuo y no terminen en estas conexiones, es una intención que revela lo sugerente en cuanto a que cada elemento en el espacio de la obra pictórica no sea un "finito", y que por consecuente, puede poseer cualidades que incluso sean literalmente vinculables a otros cuerpos de la obra.

Figura 33

*Iglesia de Domburg
Año 1914
original 63x50 cms
Representación hecha en
pincel y acuarela*



A nivel de dibujo, y sin considerar colores expuestos en la representación, la situación no varía mucho, puesto que es este dibujo el cual presenta tanto trazo vertical como horizontal, los elementos esenciales, por sobre el color a solo concebir la forma que se desea sintetizar. La textura que presenta la representación, tanto de su espacio inferior hasta lo superior de la obra, comprende una regularidad que se da en los "entres" de cada choque de trazos, muy distinta a las demás obras observadas.

Sin embargo esta regularidad admite un giro en ciertos espacios de la obra, que se traducen mediante formas curvas, que son en definitiva, una manera de vincular aún lo abstracto hacia lo real. Lo mismo sucede con la idea de la "cruz"; los blancos que generan a su alrededor difieren en su intensidad a los que identifican la fachada en sí, vagamente identificable y al mismo tiempo, fielmente abstracta.

Esto último resulta muy importante, porque es a estas alturas en que la obra representada e incluso la obra en sí, hace evidente y admite de manera consciente un vínculo a una esencia que planteamos en la primera parte de la edición referente al marco gráfico.

“Lo que entiendo es la relación, no de la medida de las líneas y los planos, sino de la situación de éstos, los unos respecto a los otros.”²⁷

Para nosotros nos resulta probatoria aquella cita; lo importante para Mondrian era conseguir de cierta manera esta síntesis, muy relacionada a tener entre manos los conceptos de los cuerpos a sintetizar. Lo importante y como elemento aditivo, para nosotros resulta destacar y mantener el equilibrio en esta dualidad mediante los momentos de contraste, valor de los trazos y como estos, hasta ahora, se han comportado. Siguen habiendo mutaciones para estas situaciones.

Hasta ahora el estudio de las obras representadas comprende un equilibrio que propone la idea de ritmo, en base a la armonía que se nos aparece. En la serie de elementos que hemos aportado a una parte de esta balanza, también, existe una serie de exclusividades, vinculables a la experiencia y marco gráfico de estas obras. No obstante dentro de estos constituyentes, existe uno que en su propio contexto está incompleto; necesita su “otro extremo”.

Resulta interesante que una de las obras capaces de revelar este otro límite se encuentre cronológicamente anterior a otras ya mencionadas; como si el factor técnico del tiempo en general resultara ajeno al desarrollo de este estudio.

De hecho, también esta obra es un estudio: el Estudio de una figura, realizada poco antes de aquellas que sintetizaron el espacio, exterioriza vívidamente lo que es el representar una parte del cuerpo de la persona bajo el trazo horizontal, como punto indispensable por sobre las verticales trazadas en la obra. La ventaja del trazo horizontal se ve acentuada por otro elemento, que tiene que ver puramente con el color utilizado, que recorre los vacíos generados entre cada trazo vertical y horizontal. La situación que aquí se presenta y que tiene que ver directamente con el transcurso del juego, es la propuesta de un segundo balance; los dos extremos que planteamos, esta vez son traducidos por una “base” y un “cuerpo”. Ambos elementos comprenden de hecho, la esencia de las obras representadas de Mondrian hasta ahora.

Un evento que ocurre sincronizadamente entre lo técnico en relación a la cronología de Mondrian, y como un último elemento de aporte a nuestro discurso, resulta el lapso que ocurre cuando este artista es capaz de representar una síntesis mucho mayor, y al mismo tiempo evolucionada de lo que ya hemos estado viendo.

Se refiere entonces a las composiciones de colores, en donde, para establecer un referente al lector, mencionamos superficialmente la existencia de trazados oscuros y gruesos, mas espacios que son intervenidos en colores. Para esta situación, intervienen varios elementos, aparte de las representaciones que estamos realizando.

Angel Nessi, escritor argentino dice: “La obra de Mondrian es deductiva y progresiva: se halla obsesionada por un “siempre mas allá”. Cada vez mas perfecta, es decir, mas abstracta, su propósito es alcanzar la esencia misma del objeto mediante graduales aproximaciones.”²⁸

Dentro de las cosas más importantes en esta cita, se menciona la idea de “graduales aproximaciones”, por lo que mientras, tomaremos este elemento como referente, entretanto, seguiremos recogiendo elementos que nos lleven a cierto camino.

Como a manera de presentación, Michel Seuphor, quien conoció a Mondrian, dice:

“Pues es el ángulo recto el que resume todo el Stijl .”²⁹ y luego expone

“Han tomado contacto con esa verdad preexistente para erigirla en símbolo universal: la verticalidad del hombre de pie sobre la horizontalidad de la tierra.”³⁰

Ya carecen de protagonismo las consideraciones referentes a lo que dice Michel referente al símbolo, o a lo universal de este; ya sabemos que hay entremedio de esta herencia antigua, en base a representaciones que ya hicimos, mucho más que un símbolo, y no solo aquí se dice que parte de esta herencia no se trata de buscar la universalidad; Girola también trata de decirlo.

Sin embargo, aquí concurre un elemento muy importante, irónicamente casi como contrastado a lo demás, y refiere a la analogía que establece de los trazos hacia el ser humano y la tierra (cuerpo y espacio).

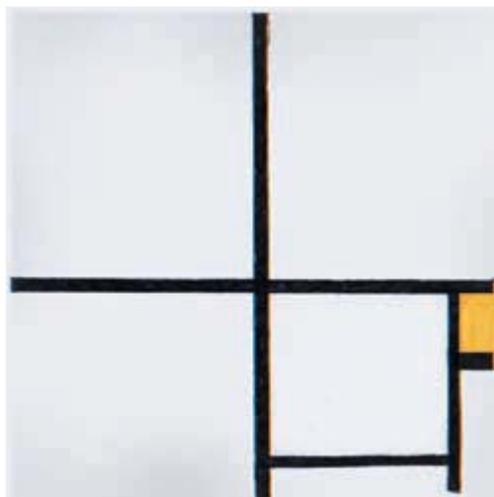
Este último escritor sin embargo nos trae a escena un tercer y último elemento, para poder explicar la situación de estas obras representadas.

En una de sus publicaciones realizadas en la revista Circulo y Cuadrado, específicamente la publicación numero dos, menciona algo referente al equilibrio y junto con esto, el color.

Admitiendo que ya a estas alturas tenemos en escena obras completamente sintetizadas y muy distintas a las que vimos inicialmente, este referente sobre la publicación pone en juego el tratamiento de una serie limitada de colores, que son equilibrantes referente al negro y su tratamiento sobre los trazados en las composiciones.

La serie de obras que se realizaron en este lapso, necesitan corresponderse unas con otras; superficialmente podría decirse que se debe hacer esto porque con parecidas, sin embargo esta situación ocurre expresamente a la altura de las representaciones que estamos realizando en la edición, y que tomando en cuenta todo lo rescatado en esta tercera parte, comienza a conformar un aserto.

El marco gráfico de las obras de Mondrian, si bien presentan una hegemonía de lo armónico, contienen en su individualidad, es decir, solo considerando una sola obra, la débil aparición del concepto de choque y encuentro que representa irregularidad mediante sus distintas intensidades.



Al poner en escena una serie de estas últimas sintetizaciones, en donde incluso podría considerarse un espacio de exposición, se va entretejiendo un horizonte que comprende una variedad mucho más grande de encuentros de trazos.

Figura 34

“Composición con Mancha Amarilla”

*Representación hecha en acuarela
y tinta china*

NOTAS DE EDICIÓN - CONTENIDO Y DIAGRAMACIÓN

En esencia, la tercera parte de esta edición es una composición de todos los elementos tratados hasta ahora. Aparte de unirlos, los relaciona y de esta manera genera una conclusión que tiene dos carices: una, referente a la experiencia y juego, que tiene relación con el momento en que la obra se genera, y una última que dice acerca de la obra en sí; estas dos miradas son fruto de la primera parte que aporta la parte gráfica, fiel a la obra, y luego tenemos la del juego, apegada a la experiencia y transcurso.

Para esta tercera parte se establece un ejemplo, muy distinto a la situación del renacimiento, y por lo mismo será un artista moderno quien comprende en su trayecto, una serie de momentos de los cuales es posible retener módulos capaces de concernirlos a representaciones de sus obras, mostradas en la edición, y por consiguiente, a sus correspondientes observaciones.

Este horizonte tiene como elemento a considerar, la fijación sobre la línea, que a veces no termina estrictamente en el borde de la tela (y por ende a la par con el color), y que por tanto sigue apareciendo vigente esta idea de infinito como la habíamos planteado anteriormente. Esta situación seguramente organiza una proximidad entre cada obra que representemos.

Es entonces que esta secuencia de representaciones comprende un espacio de trazos, choques, espacios que comprenden una gama de intensidades , y por último, aquellos que comprenden un vacío sobre ese espacio (blanco).

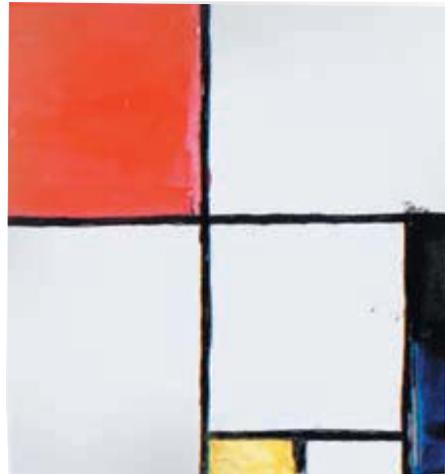


Figura 35

“Composición”

*Representación hecha en acuarela
y tinta china*

Aquí, aquel dinamismo que habíamos mencionado también une elementos de las dos anteriores secciones del libro, por lo que los dibujos representados (aquellos que no son las composiciones de colores), se encuentran de manera secuencial ,entre cada pagina enfrentada, en ambos extremos.

La irregularidad bajo esta continuidad se da porque existe tensión, y es algo que ya lo menciona Seuphor en sus estudios.

Seguramente este momento de tensión puede ser el calificativo que pueda englobar la mezcla de elementos que hemos podido rescatar como propios las representaciones que hemos hecho.



Figura 36

"Composición"
Año 1921
Representación hecha
en acuarela y tinta china



Figura 37

"Azul Plano"
Representación hecha
en acuarela y tinta china

Para las composiciones de colores, la idea es otra y va en pos de proponer bajo un horizonte "medio", una secuencia de obras (entre el discurso principal y las notas de edición) que pone en juego términos como "intensidad", "ritmo", etc, que son explicitadas en el primer horizonte de esta parte.

Sin embargo aquella tirantez no puede existir sin su otro extremo que la desencadena, y que va derechamente ligada al juego y la experiencia tanto del artista como la del espectador que presencia estas obras.

Mondrian nos dirá finalmente:
“Usted carga el acento en el tono, en el color, yo en lo que por ellos se manifiesta: el reposo. Pero, en realidad, nuestros esfuerzos siguen la misma dirección.

Figura 38

“Composición”

*Representación hecha
en acuarela y tinta china*



El último momento de esta edición se desprende completamente en su diagramación de los otros segmentos del libro. De hecho, su separación también tiene que ver con el contenido en sí; literalmente no tiene nada que ver con el discurso ya tratado y en ese sentido la tercera parte de la edición marca un término.

El reposo se hace plásticamente visible mediante la armonía de las relaciones y por ello cargo yo el acento en la expresión de las relaciones.”³¹

Reposo; y no solo en la obra en si.



Figura 39

“Composición en Rojo,
Amarillo y Azul”

Representación hecha en
acuarela y tinta china

Este elemento se verá manifestado finalmente en la experiencia gráfica misma de Mondrian, así como para cuando pudimos percatarlo mediante marcos gráficos en el Renacimiento, en este caso es lo mismo.

Y es que este último momento pone en juego dos cosas: una , referente a rescatar lo realizado en las etapas anteriores para el proyecto de título, que vendrían siendo la selección de los dibujos de representación más elocuentes de unas esculturas realizadas por José Balcells, profesor guía de todo este transcurso de título.

A partir de ellos, la idea es aplicar un segundo elemento, que también se secciona en dos partes, la primera es referente a establecerles este mismo marco gráfico realizado durante toda la publicación. Así , este dibujo “sufrirá” un proceso de mutación el cual mediante momentos culminará en rescatar su “esencial”, y paralelo a esto, vendría siendo las observaciones análogas.

La diferencia es que acá se está consciente que el trato sobre la representación no es una seguidilla de figuras geométricas, sino buscar el infinito mediante todo lo ya dicho, y especialmente en expresiones tan sutiles como el trazo que no acaba en el borde de la tela; todo esto porque la “sencillez” de las composiciones pueden revelarlo.

El reposo será para el juego de Mondrian y mediante estas representaciones, la circunstancia generadora de relaciones, de variados elementos que engloban un solo resultado: tensión. Esta experiencia, si bien para los mismos artistas e independiente de nuestras representaciones era encontrar un universal, pues este se dará no en que aquellos que presencien la obra puedan tener las mismas reacciones, sino, ser capaces de que cada uno pueda establecer diferentes momentos de tensión, y que estas “tensiones” si son lo universal en estas obras. La “progresión” y el “siempre más allá” se dan efectivamente en esta secuencia de representaciones.

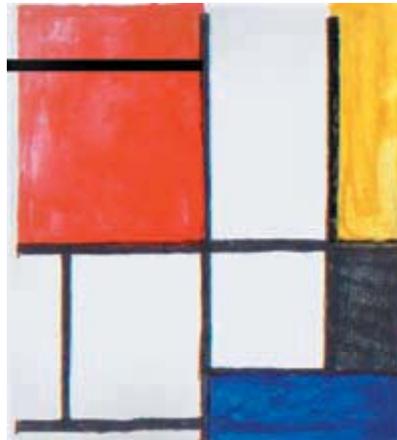


Figura 40

*“Composición”
Año 1921*

*Representación hecha en
acuarela y tinta china*

Se dijo que la diagramación se desvinculaba completamente de las anteriores, y es que mediante la transparencia y sencillo acto de hojear el libro, se irá descubriendo, como ya se dijo, tanto la esencia de estas mutaciones, como el texto que cada una las comprende; el secreto de cada escultura.

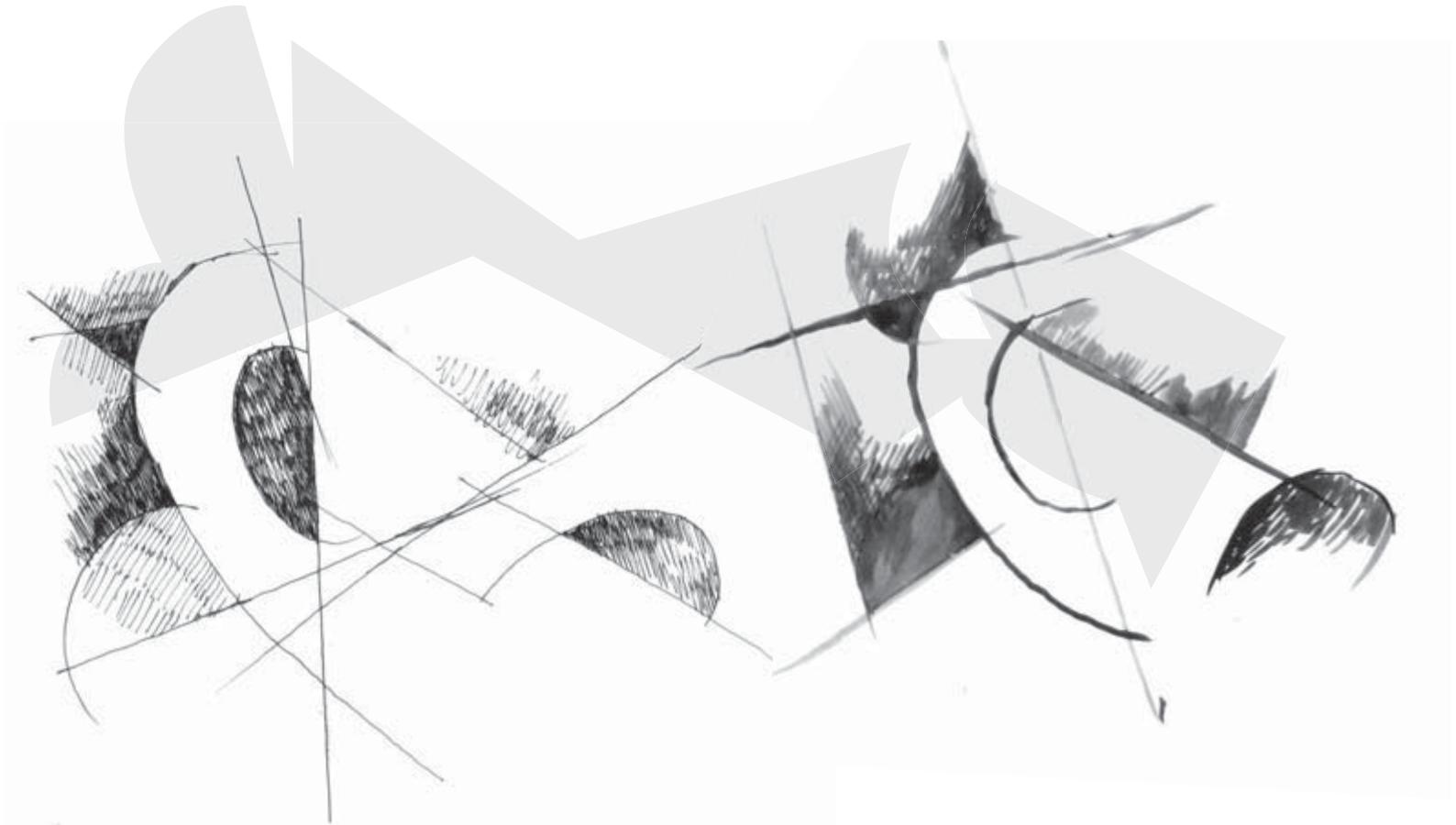
Cuarta Parte

Representaciones espaciales

Dibujo y observación de Esculturas





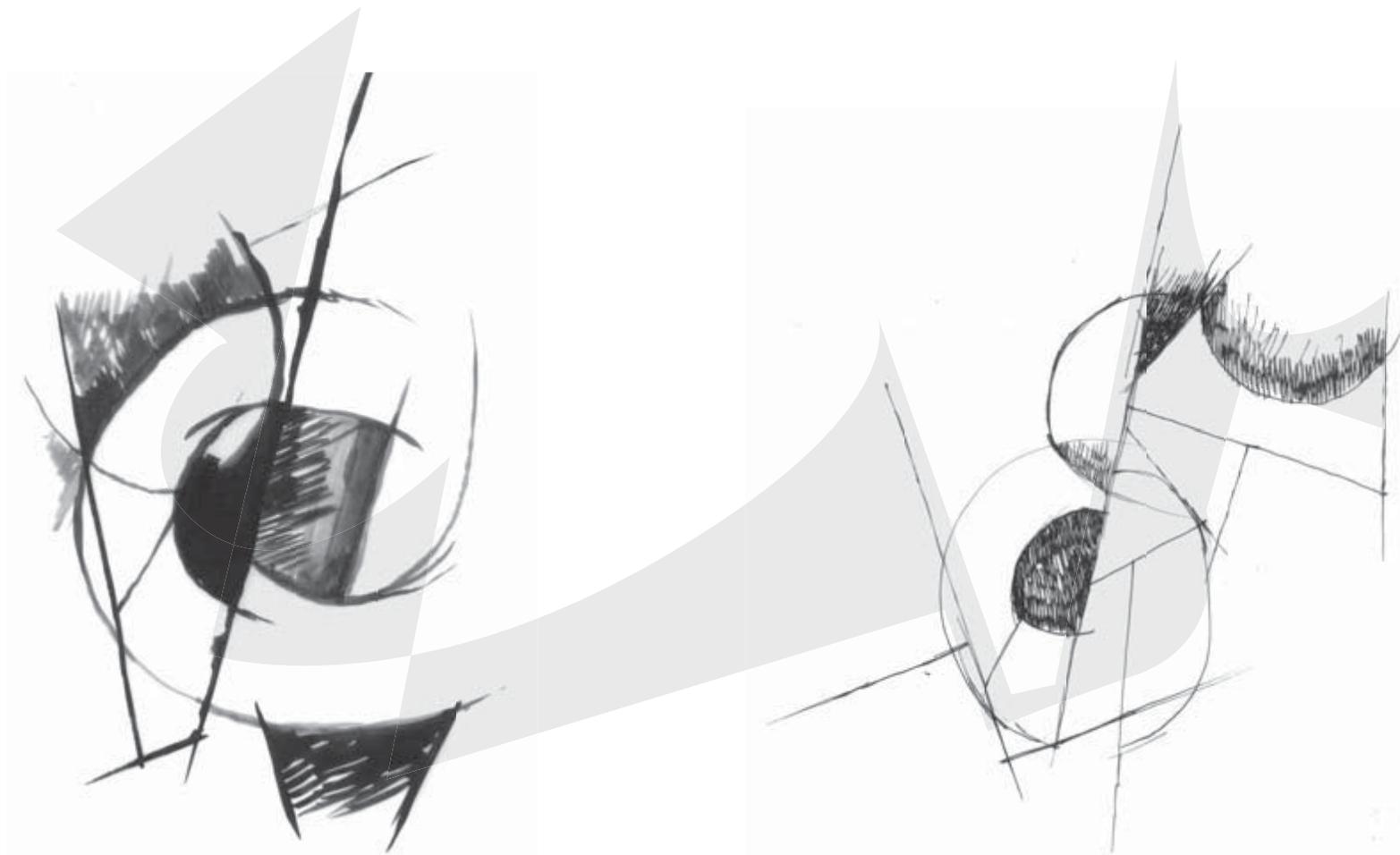


La representación realizada en grafito, expone inicialmente sobre la escultura un elemento protagonista, que se expresa a partir de aquella unión de piezas que generan sobre el fondo un contraste. Para que la representación, al mismo tiempo sea única, ella toma como elemento primordial la aparición de las sombras proyectadas encima de aquellas piezas, sin embargo, esta situación no se gesta sino a partir de sus bordes curvos, los cuales resultan finalmente en la aparición

de varias diagonales, las que sintetizan la forma de la escultura. Tal situación genera un nexo, al mismo tiempo, por sobre la segunda representación hecha en aguada, en la que se rescata la agudeza de la forma y por lo mismo, estos contrastes previamente dichos aparecen en estos bordes rectos.

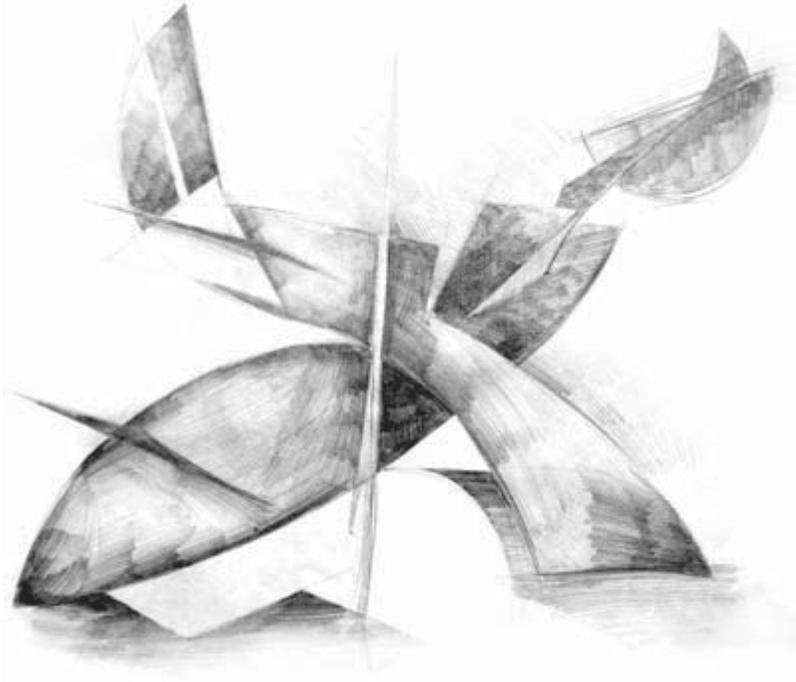






Esta representación, realizada en grafito establece dos extremos, o más bien, dos espacios . Tanto para los dibujos realizados en grafito como en aguada se establece un común que se da a partir de un vacío generado por una pieza circular. Aquella, esencial sobre estas dos representaciones puesto que deja patente la

existencia de cierta intermitencia. Esta se forma básicamente a partir del contraste; del trazo del pincel o de la tinta por sobre la línea curva, luego aparece el vacío perteneciente a esta pieza curva, generando casi reiteradamente una cadena, entre blancos y contrastes. Aparentemente, si bien ambas síntesis presentan cierta distancia, al considerar estos vacíos de aquellas piezas, son precisamente estas las que unen ambas esculturas.



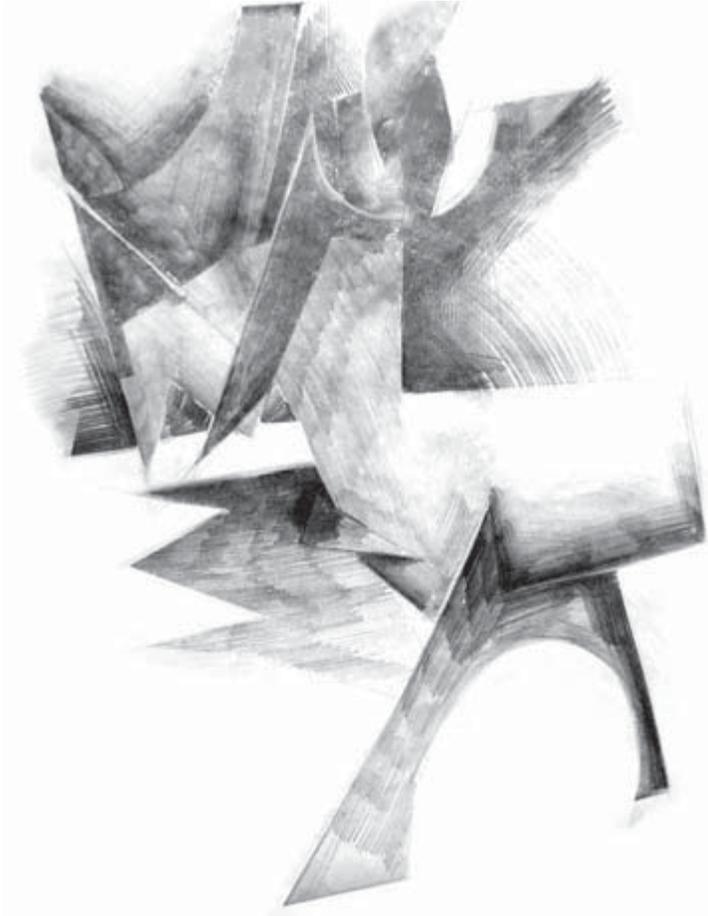




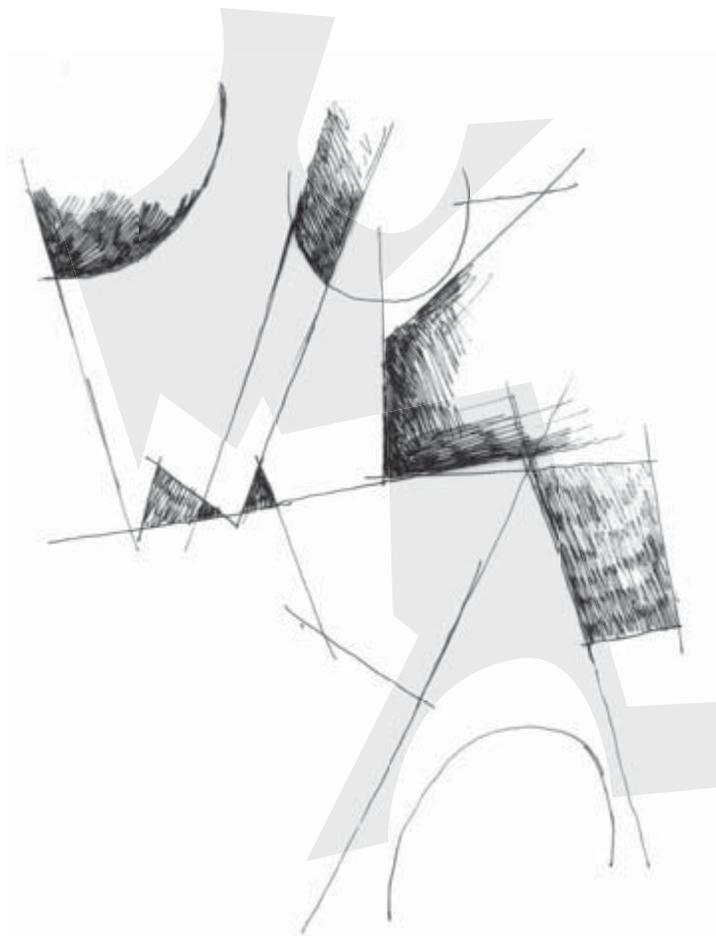
Una aparente simetría es la que proponen estas dos síntesis. Si quizá consideráramos solamente aquellas, podría ser posible, y incluso podría resultar un retroceso, sin embargo son el grafito y la aguada quienes nos otorgan el secreto.

Mientras que el grafito revela la importancia de la unión de las piezas, al mismo tiempo propone aquellos

bordes curvos como aquellos que, mediante el contraste por sobre el fondo, son capaces de establecer un nexo. Encuentro que se da por diferencia de circunstancias; el grafito se apoya sobre la forma en sí, mientras que la aguada genera su potencia sobre el fondo. Dos extremos opuestos que se atraen bajo una síntesis.







Esta escultura propone en su forma, la unión de dos síntesis mediante la gran cantidad de choques generados por trazos rectos y diagonales. Tanto grafito como aguada proponen esta situación, al punto de que lo curvo se vuelve un elemento menor. El distinguo sin embargo aparece cuando, bajo el grafito y el achurado, se prioriza la forma mediante



El peso que genera el fondo sobre ella, mientras que para la aguada resulta ser la base de la escultura, su componente; aparece la silueta en su suelo, la que contrasta sobre la figura dándole esa forma aguda a la representación. Los blancos de cada síntesis están separados, sin embargo en su totalidad existe una unión a partir de estos choques simultáneos de líneas.

Bibliografía

- GIROLA, CLAUDIO, (1983) , *Reflexiones sobre la Representación del Espacio en las Artes Plásticas*, Viña del Mar: Taller de Investigaciones Gráficas. Escuela de Arquitectura PUCV, 33p.
- GIROLA, CLAUDIO, (1982), *Simetría y Lateralidad en las Artes Plásticas*, Viña del Mar: Taller de Investigaciones Gráficas. Escuela de Arquitectura PUCV, 38p.
- DEICHER, SUSANNE, (2001), *PIET MONDRIAN, Composición sobre el Vacío*. Alemania: Benedikt Taschen Verlag, 90p.
- PANOFSKY, ERWIN, (1981), *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid: Ediciones Cátedra S.A, 136p.
- HUIZINGA, JOHAN, (1957), *HOMO LUDENS*, Buenos Aires: Emecé Editores, 277p.
- SEUPHOR, MICHEL, (1955), *Piet Mondrian. Life and Work*, Nueva York: Harry N. Abrahams Inc., 445p.
- SEUPHOR, MICHEL, (1970), *El Estilo y el Grito*, Caracas: Monte Ávila Editores
- VAN DOESBURG, THEO, (1968), *PRINCIPLES OF NEO PLASTIC ART*, New york graphic society ltd.
- MONDRIAN, PIET, (1973), *REALIDAD NATURA Y REALIDAD ABSTRACTA*, Barcelona: Barral Editores, 110p.
- NESSI, ÁNGEL, (1968), *TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN EN LA HISTORIA DEL ARTE*, Buenos Aires: Editorial Nova

Notas

- " *Reflexiones sobre la Representación del Espacio en las Artes Plásticas*". Girola, Claudio (10, 13, 14)

- " *Reflexiones sobre la Representación del Espacio en las Artes Plásticas*". Girola, Claudio (citando uno de los postulados de Calderón) (9)

- " *Reflexiones sobre la Representación del Espacio en las Artes Plásticas*". Girola, Claudio (refiriéndose a un ejemplo del arte griego) (17)

- " *Simetría y Lateralidad en las Artes Plásticas*". Girola, Claudio (1, 3, 6, 11, 21, 22)

- " *Simetría y Lateralidad en las Artes Plásticas*". Girola, Claudio (término utilizado en las citas de Panofsky referentes al estilo de Miguel ángel en sus obras) (12)

- " *Simetría y Lateralidad en las Artes Plásticas*". Girola, Claudio (citando e interpretando una cita de Miguel Ángel) (5)

- " *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*", Panofsky, Erwin. Capítulo III: El Renacimiento (2, 7, 18)

- " *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*", Panofsky, Erwin. Capítulo III: El Renacimiento (citando a Rafael) (4)

Notas

- *"Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte"*, Panofsky, Erwin. Capítulo III: El Renacimiento (citando a Leonardo Da Vinci sobre su visión personal de la pintura) (8, 15, 16)
- *"HOMO LUDENS"*, Huizinga, Johan. Capítulo I: y significación del juego como fenómeno cultural. (19)
- *"HOMO LUDENS"*, Huizinga, Johan. Capítulo VII: Juego y poesía (23)
- *"HOMO LUDENS"*, Huizinga, Johan. Capítulo X: Formas Lúdicas del arte (20)
- *"El Estilo y el Grito"*, Seuphor, Michel. Capítulo: Stijl (29, 30)
- *"REALIDAD NATURAL Y REALIDAD ABSTRACTA"*. Mondrian, Piet. Escena primera (24, 25, 27, 31)
- *"REALIDAD NATURAL Y REALIDAD ABSTRACTA"*. Mondrian, Piet. Escena segunda (26)
- *"TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN EN LA HISTORIA DEL ARTE"*. Nessi, Ángel (28)

Colofón

-La presente edición, con fecha de término del once de Junio del dosmil ocho, fue impresa en Fotocopias MADECOP, ubicada en Viña del Mar, Chile.

-Los dibujos (representaciones) realizados en la portada más la contraportada, y el diseño de ella en general, fueron hechos por Felipe Ricardo Sepúlveda C., así como los dibujos realizados al interior del libro.

-El texto correspondiente al estudio en general, fue realizado en tipografía Arial n°10, mientras que las observaciones específicas, índice, notas de libro, bibliografía y colofón fueron escritas en tipografía Century Gothic n°8. El texto, a excepción de las citas, fue desarrollado por el autor.

-El papel utilizado para la impresión de páginas fue de papel Tradición Blanco Sahara, de 90gr. y Papel Poliéster.

-El material utilizado para la tapa del libro es de cartulina y Opalina ahuesada hilada 200gr. , más un laminado con PVC transparente.