

2
201

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.



LA PERCEPCIÓN DEL ESCORZO.

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN ARTES VISUALES.

PRESENTA

PALOMA CARDONA CUEVAS

DIRECTOR DE TESIS
Lic. Luis René Alva

ASESOR
Mstro. en A.V Daniel Manzano

MÉXICO, D.F.



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.

1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

258375



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	III
CAPÍTULO I.....	1
1. ANTECEDENTES.....	2
1.1. RENACIMIENTO. LA PERSPECTIVA COMO PUNTO DE PARTIDA EN EL MANEJO DEL ESCORZO DE LA FIGURA HUMANA.....	4
1.2. BARROCO. NUEVOS ELEMENTOS EN EL MANEJO DEL ESCORZO.....	15
1.3. ESCORZO.....	21
CAPÍTULO II.....	27
2. EL ESCORZO COMO UN PROBLEMA DE PERCEPCIÓN.....	28
2.1. LA PERCEPCIÓN DE LA FORMA.....	32
2.2. LA PERCEPCIÓN DEL ESPACIO.....	39
CAPÍTULO III.....	46
3. DESARROLLO DE LA OBRA.....	47
3.1. PROCESO DE BOCETAJE.....	49
3.2. REALIZACIÓN DE LA OBRA.....	56
PRIMER CUADRO.....	56
SEGUNDO CUADRO.....	58
TERCER CUADRO.....	59
CUARTO CUADRO.....	61
QUINTO CUADRO.....	63
CONCLUSIÓN.....	65
BIBLIOGRAFÍA.....	69

INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación surge por tres motivos esenciales, el primero, clarificar un método dibujístico en el manejo del escorzo y entender en qué consiste la percepción de éste.

Para esclarecer esto se hará un breve recuento del manejo del escorzo como recurso plástico así como de sus orígenes. El segundo planteamiento que me llevó a esta investigación, fue sin duda mi personal predilección por la figura escorzada, pero acompañado por varios interrogantes que no se esclarecieron durante mi estancia en la aulas. ¿Por qué son tan difíciles los escorzos?, ¿por qué la mayoría de los estudiantes de dibujo los rehuyen?, ¿se debe a prejuicios copiados de otras opiniones o se debe sólo a una falta de comprensión de la forma?

Las respuestas a estas interrogantes se aclararon con la investigación y por supuesto me surgieron más. Y finalmente el tercer motivo, y sin duda el más importante, fue el de adecuar estas soluciones plásticas a mi trabajo para crear un lenguaje propio.

La tesis está estructurada de la siguiente forma: en el primer capítulo se hace una breve revisión del manejo del escorzo a través de la historia del arte. En este recorrido ha sido necesario hablar de la perspectiva. Se dice comumente que un cuerpo u objeto escorzado está en perspectiva, pero escorzo y perspectiva no son lo mismo ya que para la realización de éste, se pueden emplear otros elementos (el escorzo es la disminución inversamente acelerada en las alturas de un cuerpo, en relación a su distancia y la perspectiva es la disminución en la longitud de los cuerpos en proporción a su distancia).

Esta investigación no es sobre los más excelsos exponentes del escorzo, ni una glorificación del Arte Clásico y Renacentista. Por el contrario, gracias al auxilio de la Teoría e Historia del Arte, podemos entrever, que el tratamiento y uso de figuras escorzadas e incluso de la perspectiva, a lo largo de los estilos artísticos; obedeció a exigencias sociales e históricas muy específicas, y además encierra un problema complejo: la percepción e interpretación del espacio y de la forma. Sin embargo, esta noción espacial está regida por las características de la época y por la subjetividad de los seres humanos.

Este apartado fue vital en la selección de agentes y soluciones plásticas en el manejo del escorzo, para integrarlos a un lenguaje plástico propio.

El peligro de que cualquier investigador muestre una inclinación hacia el arte Clásico, es que la mayoría podría pensar que él tendrá esta tendencia

y retomará rigurosamente los postulados y expectativas de ese estilo, lo cual a mi parecer no es del todo cierto.

Porque nuestra idiosincrasia, experiencia, cultura, temporalidad, y sobre todo nuestra forma de pensar es completamente diferente; y las necesidades artísticas y sociales que se viven actualmente en nuestro país son también diferentes. Este trabajo está encaminado principalmente a la manera en que opera nuestra percepción y como adecuamos estos conocimientos al trabajo plástico. Los tratamientos de lo que generalmente conocemos como escorzo surgen en el Renacimiento y son más evidenciados en el Barroco. Ésta no es una característica específica de ambos estilos; es sólo un punto de referencia para mi investigación.

El segundo capítulo aborda el escorzo desde los problemas propios de la percepción. Se fundamenta principalmente en la teoría psicológica de la Gestalt, sobre la percepción de la forma, y en las investigaciones del psicólogo estadounidense James Gibson, sobre la percepción del espacio. Aunque se apoya en otros historiadores y teóricos del arte como, Gombrich, Panofsky, Herbert Read, entre otros. Si bien, es cierto que los planteamientos teóricos de éstos, algunas veces se contraponen, sus diferentes posturas no son el tema a tratar; he seleccionado las que a mi parecer son más convincentes. La percepción de la forma y del espacio son los enfoques principales.

El tercer capítulo es la culminación, resultado y primordial interés en la investigación : seleccionar y adecuar los agentes plásticos a una propuesta personal , fusionar la teoría y la práctica. Los resultados de ésta, son el cierre de la cadena, porque finalmente lo vital y la esencia del trabajo plástico es eso, el trabajo, la práctica, el proceso de bocetaje, la realización de los cuadros, en pocas palabras, el quehacer pictórico. Es el interés, por formular un método personal de trabajo, que involucre los recursos y conocimientos adquiridos, para enriquecer la expresión y emotividad de mi obra.

En resumidas cuentas, esta es una tesis de pintura, ese es su motor, el quitar, poner, agregar, borrar, experimentar y descubrir.

CAPÍTULO I

1. ANTECEDENTES

En este primer capítulo se hará una breve introducción sobre el surgimiento de las leyes de la perspectiva y su importancia como punto de partida en el tratamiento del escorzo de la figura humana y para iniciar, definiremos someramente qué es el escorzo y porqué se le da ese nombre.

Según el Diccionario Etimológico Castellano e Hispánico de Joan Corominas; la palabra escorzo viene del latín vulgar *curtiare* que significa corto y del derivado italiano *scorziare* (acortar, representar en escorzo), su definición es: procedimiento de la perspectiva por el cual las superficies ocupan en el cuadro menor lugar del que representan. Durante la lectura de este trabajo iremos definiendo y concretando más este concepto. Ahora hagamos un poco de Historia.

Los antecedentes del escorzo y de la perspectiva son remotos y se encuentran ya desde la legendaria cultura egipcia. Para trazar esfinges los arquitectos proyectaban sobre el bloque de piedra las formas de éstas, para después desbastarla, inevitablemente esto nos hace suponer que realizaban un dibujo en lo que conocemos por perspectiva. Además, antiguos dibujos de esa cultura, no son lo que por lo regular identificamos como arte egipcio (figuras frontales que simulan vistas laterales), existen pocas representaciones en donde las figuras no aparecen frontales, están laterales por completo y algunos de sus planos ocultan a los demás. Esto como más tarde veremos en una característica del escorzo.

Si damos un gran salto al arte griego, encontraremos lo que para muchos son los primeros escorzos de la Historia: ruedas de carros dibujadas oblicuamente (inclinadas ó formando un ángulo con el eje horizontal) y ágiles atletas que corren y se muestran en posiciones dinámicas que muestran una torsión. En este período de gran interés científico no podemos pasar por alto las investigaciones del geómetra griego Euclídes, quien en su celebre *Tratado de Óptica* mencionó la curvatura visual de nuestra proyección retiniana. Nuestro campo visual es esférico y este hecho, comprobado científicamente, es el causante de que ciertas líneas rectas nos parezcan curvas; la proyección retiniana es la imagen que nuestro cerebro y retina producen del mundo en que vivimos (profundizaremos en ello en otro apartado). Debido a esto, algunos motivos arquitectónicos se utilizaron en la antigüedad para corregir ópticamente este fenómeno. Más tarde, el arquitecto Vitruvio dejó un extenso legado en sus diez Libros de *Arquitectura*. Alhazhen, un científico árabe, formuló y realizó estudios sobre óptica y perspectiva que fueron tomados siglos después por los artistas del Renacimiento. Antes de hablar de este período, es necesario hablar brevemente de una era singular en la historia del Arte; el Medievo.

Dos son los grandes estilos de esta época, el Bizantino y el Gótico francés, aunque se podrían mencionar las diferencias entre ambos, lo que nos atañe, por el contrario, son sus similitudes y en particular una: la visión teocéntrica y jerárquica del mundo, a la cual no le interesaba urgir en la explicación y comprobación de los sucesos naturales. Debido a esto, el espacio plástico en la Edad Media fue cerrado y rígido, no hubo lugar para los espectaculares escorzos que siglos más tarde cobraron auge.

El que en una época se abuse de las representaciones en escorzo ó contrariamente se omitan, no se debe a una limitación técnica, sino a intereses y necesidades artísticas diferentes, y esto es aplicable también al manejo de la perspectiva. Son precisamente las exigencias sociales e históricas de determinada época las que marcan que elementos y recursos plásticos se utilizarán en ella.

Regresemos al arte egipcio, en donde el escorzo no fue explotado porque no era lo apropiado para representar a la divinidad, una figura en posición estática es más importante y posee mayor autoridad que aquella en una espectacular torsión. Definitivamente la perspectiva existió y su manejo y elevada técnica son evidentes en la cultura egipcia.

El arte griego de los siglos IV y V contó con conocimientos precisos de nuestro sistema óptico y de la perspectiva; sin embargo no existía todavía una curiosidad encaminada exclusivamente a conocer las leyes de nuestra visión y a pesar de ello de estas fechas son los primeros escorzos.

Durante el medievo hubo un desinterés por analizar y continuar los estudios de la antigüedad clásica, pero esto no significa que este período haya sido oscurantista; por el contrario, la escolástica y el dualismo filosófico sentaron las bases para un lapso de la historia que racionalizó matemáticamente el espacio pero, sometiéndolo a las exigencias religiosas de la época. A pesar de esto durante la Edad Media se empezó a elucubrarse y a cuajar movimientos y cambios que sentaron las bases para el nuevo estilo: el Renacimiento.

Será en el Renacimiento donde tomen forma estos cambios basados en un ideal terrenal y no divino como en el Medievo, aquí se buscó representar las cosas lo más fielmente posible. Este período abarcó las postrimerías del siglo XIV, XV, y XVI, llegó en momentos diferentes a cada país de Europa; pero lo que aglutina cada postura es precisamente esa manera de describir el espacio en forma sistemática, metódica y experimental. Este nuevo enfoque espacial (infinito, continuo y homogéneo) perdurará varios siglos y sólo el arte del siglo XX romperá y propondrá una nueva visión.

1.1.- RENACIMIENTO. LA PERSPECTIVA COMO PUNTO DE PARTIDA EN EL MANEJO DEL ESCORZO DE LA FIGURA HUMANA

Como se mencionó anteriormente en el Medievo se tenía una concepción teocéntrica y jerárquica del mundo, pero movimientos como el Nominalismo y el gótico inyectaron cierta predilección hacia la naturaleza; inclinación que fue consumada hasta la llegada del Renacimiento. La noción dualista del mundo producto de la filosofía escolástica y la tradición aristotélica, fue perdiendo fuerza, pues los nuevos hombres renacentistas se cobijaron bajo el manto de la filosofía platónica la cual, les brindó una explicación unitaria del mundo. Todo este nuevo auge humanista en su primera fase, surge de manera casi espontánea, y como ejemplo tenemos el movimiento de San Francisco de Asís que influyó en la formación de algunos artistas proto-renacentistas. En ese momento no existía una valoración concienzuda del arte griego clásico, pero al perder fuerza la idea teocéntrica del mundo, los individuos empezaron a urgir en los fenómenos naturales y físicos y trataron de dar explicación a los mismos. Este nuevo enfoque mental se interesó más por la observación de la realidad tangible que por el autoritarismo de los preceptos anteriores; y sentó las bases del método moderno de llegar a los hechos a través de la información directa, es decir, de la observación y la experimentación.

Este período abarcó casi tres siglos y a lo largo de su curso los artistas y científicos perfeccionaron las técnicas y los postulados de óptica y perspectiva; retomaron algunos elementos plásticos propios de la cultura helenística, y por supuesto abrieron de nuevo las páginas de los tratados antiguos que estuvieron empolvados durante el Medievo.

El uso de la perspectiva y del escorzo en esta época es consecuencia de una nueva forma de pensar; pero esto no significa que anteriormente se desconocieran soluciones plásticas para el tratamiento del espacio, sin embargo no existía un procedimiento específico para representar el mundo tal como se muestra al ojo humano.

Los precursores del naciente estilo no aplicaron, en un principio, las leyes de la perspectiva y escorzos en sus obras, pero sus incipientes observaciones en ese sentido tuvieron una repercusión más fructífera y valiosa.

Mencionaremos a varios artistas renacentistas de diversos siglos que, marcaron a nuestro parecer una pauta importante en la representación del espacio y por ende de la perspectiva y del escorzo.

Nacido en Florencia en 1266 - 1337 Giotto di Bondone marca con un profundo enfoque "psicológico" y emotivo a sus obras, cosa que la Historia del Arte le reconoce más excelentemente que la inclusión de la perspectiva

lineal en sus obras. Abrió una nueva puerta a la pintura al representar los objetos y las acciones "tal como las veía", sus personajes crean atmósferas propias en sus actitudes tan expresivas y su dramatismo. Las obras de Giotto muestran ya una preocupación creciente por la representación espacial del ambiente natural, pero subordinándolo a sus intenciones expresivas. De igual forma, sus personajes parecen contener vida propia por la sensación de volumen y profundidad que crea debido a su manejo del color y al sombreado. Este artista es un excelente manipulador del espacio plástico, sin embargo sus figuras no poseen una modelación interna acentuada, pero comparadas con las de el Arte Cristiano Primitivo parecen seres humanos. Por esta razón Giorgio Vasari (crítico e historiador de arte nacido en Florencia en 1511 - 1574) dos siglos más tarde lo considera el precursor parcial del escorzo de la figura humana. Giotto fue de los primeros artistas en romper con el misticismo y simbolismo medieval y, aunque sus obras todavía no incluyen una exacta perspectiva lineal ni tampoco espectaculares escorzos, es considerado el primero en crear un espacio pictórico ilusionista.

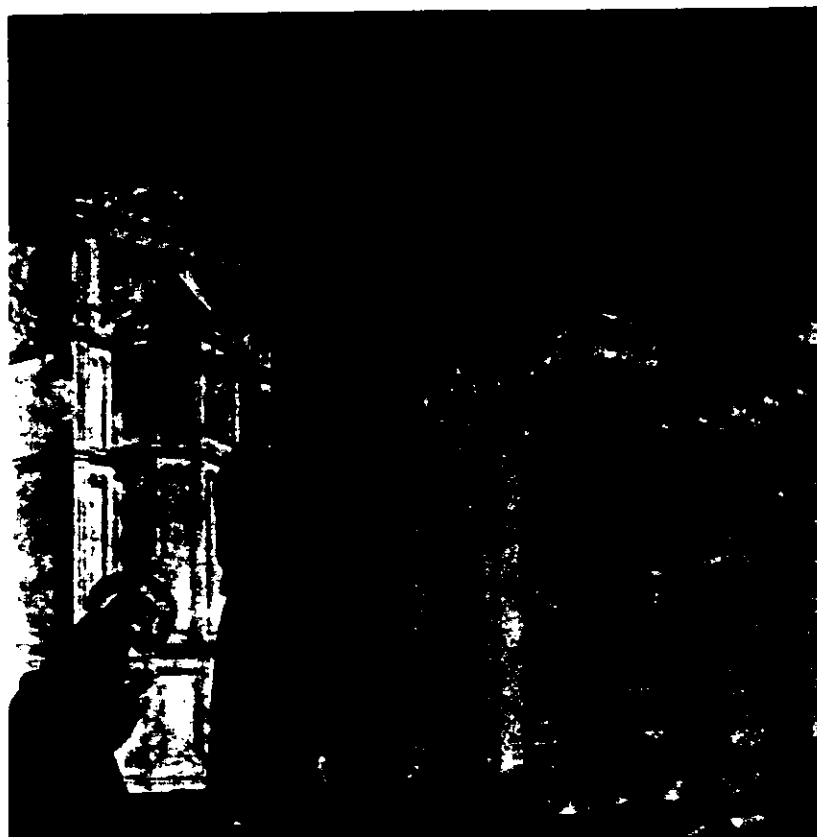
Tal vez, para nosotros sea común distinguir en una pintura, las figuras y objetos que se encuentran adelante o detrás, pero esta pequeña apreciación espacial por sencilla y elemental que nos parezca fue ni más ni menos "la norma" que dominó durante siglos la creación del espacio pictórico. De igual forma en esta peculiar diferencia se encuentran los principios de la perspectiva y del escorzo. Este salto enorme hacia las características de nuestro campo visual y su representación pictórica se debe en gran medida a Giotto di Bondone.

Pero situándonos de nuevo en el Renacimiento, las repercusiones que su obra alcanzó contribuyeron a intensificar el gusto por la representación de la figura humana en un medio natural y con exactitud, a partir de huesos y músculos, se omitió la severidad y rigidez del gótico; el cuerpo humano fue nuevamente el objeto de principal interés, y se modeló con luces y sombras para crear un efecto de tridimensionalidad, es decir de volumen. Asimismo se elaboraron las leyes de la perspectiva lineal para crear efectos de profundidad a través de la secuencia de planos.

Esta predilección hacia el naturalismo, invariablemente deja entre ver un cambio en las demandas y expectativas del espectador, producto de una mentalidad diferente; resultado a su vez de una época que racionaliza y sistematiza el espacio.

"El público pide al artista que represente el hecho sagrado en un ambiente imaginario tal como lo hubiera visto un testigo ocular [...] Giotto en sus escenas bíblicas, pretendía lograr una evocación dramática de este tipo".¹

¹ Gombrich, E.H. Arte e ilusión, p.:22



Giotto di Bondone. *San Francisco expulsa a los demonios de Arezzo.*

La concepción que del espacio se tuvo en este período y como consecuencia de las leyes de la perspectiva muestra una postura clara y precisa frente al mundo y su representación. La técnica y los medios fueron creados para satisfacer a una nueva burguesía que se abría paso y se emancipaba del misticismo medieval. Este sentimiento libertador postulaba al hombre y a los hechos naturales como objetos de principal estudio e interés.

Ya para el siglo XIV la representación del hombre y la naturaleza habían perdido fuerza como símbolos ultraterrenos y el espíritu humanista que predominó en la obra de Giotto está íntimamente ligado a la nueva visión franciscana del mundo y a la pintura de fresco romana, pero no existe una valoración de la cultura clásica como tal. Y precisamente esto es lo que diferencia al humanismo espontáneo del siglo XIV de la rigurosa actitud científica y la estimación por el arte griego que distingue al humanismo del siglo posterior, y al renacimiento florentino principalmente. En este período de una marcada actitud empírica, se observó cuidadosamente los fenómenos naturales y se buscó reproducir los objetos tal como los capta el ojo humano. Este nuevo concepto del espacio exigió el estudio de las matemáticas para hacer que los objetos quedaran en su exacta perspectiva, asimismo el interés por la disección de cadáveres para estudiar la estructura del cuerpo humano, nos deja entrever un nuevo espíritu de libre investigación. Esta renovada predilección hacia el estudio del cuerpo humano conlleva el interés por el modelamiento de los movimientos y posturas de éste. La consecuencia de este proceso fue, mostrar el mundo lo más fielmente posible gracias a una escrupulosa y sistemática observación. Se rescató y enaltecó la riqueza expresiva del desnudo. Lo que los artistas buscaba era algo más mundano, los temas se utilizaron como un pretexto para buscar y practicar nuevas soluciones plásticas.

Al hablar de estas inéditas experiencias, no es de menor importancia Tommaso di Ser Giovanni de Mone Masaccio nacido en Florencia en 1401 - 1428. Fue uno de los más grandes precursores de lo que hoy conocemos como perspectiva atmosférica, esto es: la degradación o disminución de un color a medida que se aleja del espectador.

Masaccio rodeaba sus figuras con luz y aire, relacionándolas con el espacio que ocupaban, modelándolas en la luz y en la sombra como si un escultor las hubiera hecho para que parecieran en bulto y con todo el peso y el volumen de las formas vivas.²

Junto con Donatello y Brunelleschi es iniciador de la segunda gran etapa renacentista (siglo XV) que se caracterizó, como ya sea mencionado,

² Fleming, William, Arte Música e Ideas, p.: 167

por un interés creciente en la naturaleza. Vasari le atribuye un desarrollo magistral en el manejo del color, del modelado, y una grandiosa expresividad para mostrar las emociones y actitudes del alma y del cuerpo, que incluye los escorzos.



Masaccio. *La Trinidad con la Virgen y San Juan.*

Uno de los artistas que ordenó y acumuló los datos empíricos observados, y que construyó artefactos destinados a facilitar el estudio de la proyección perspectiva, fue Leone Battista Alberti, nacido en Génova en 1404 y magnífico exponente del genio renacentista; quien además fue el primero en completar un método práctico para realizar el escorzo:

Alberti considera el cuadro como una ventana a través de la cual el mundo exterior es visto por un observador inmóvil. La novedad de este sistema estriba en la superposición de una superficie pictórica imaginaria que denomina "planos del cuadro" y la base de la pirámide. Cada rayo que incide sobre el ojo, a través de un punto del objeto, atraviesa el plano pictórico determinado con su intersección la posición de dicho plano en la superficie.³

El innovador sistema de Alberti fue practicado y modificado por varios artistas; sin embargo se crearon otros que igualmente, pretendían auxiliar a los creadores en su propensión a representar el mundo tal como se ofrece a la vista. El manejo de las figuras escorzadas fue una consecuencia de este afán investigador sin que llegará a convertirse en motivo primordial; pero no se puede negar que la habilidad y pericia de algunos pintores contribuyó a propagar esta inclinación.

Y como ejemplo está el pintor y excelente geómetra florentino, Paolo Ucello (1396 - 1475) quien "en un arrebató obsesivo por el estudio de la perspectiva, introducía en sus obras objetos que conformarán líneas que obligasen al ojo a seguir las líneas de fuga de profundidad".⁴ Debido a esto sus dibujos tienen una gran profusión de líneas pero, a pesar de su excesiva geometrización, Ucello despertó el interés por el escorzo entre sus contemporáneos gracias al audaz escorzo del guerrero boca abajo en *La Batalla de san Romano*.

³ Wright, Lawrence, Tratado de la Perspectiva, p.: 78.

⁴ Wright, Lawrence, Op. Cit. p.: 84



Paolo Ucello. *La batalla de San Romano*.

Gracias a esto los artistas introdujeron en sus obras, a diferencia de la orientación tradicional, figuras vistas desde un ángulo poco usual para conseguir espectaculares escorzos. De ellos, sin duda uno de los más famosos es *El Cristo Yacente* de Andrea Mantegna (1430-1506), quien agrandó la cabeza de su personaje principal para que el escorzo no resultara tan desproporcionado, asimismo, el tratamiento oblicuo de la cabeza y los pies sirvió para romper con la tajante simetría del cuerpo, dándole una apariencia más natural.

Este espectacular e inusitado escorzo, posee una magistral carga expresiva y además de introducir partes del cuerpo que no habían sido explotadas con anterioridad, como las plantas de los pies, su autor hace gala de un profundo estudio de la anatomía humana; las lesiones en las manos del Cristo, producto de los clavos, son prueba de ello.

La oblicuidad nos hace referencia siempre a que los planos de un objeto se encuentran a diversas distancias de nosotros. La posición del objeto se encuentra en un ángulo que no es recto, desviado de la horizontal.

Mantegna logró evocar espacios internos con gran maestría. En su época los recursos geométricos y el estudio de la perspectiva para representar las figuras y los espacios con mayor fidelidad, fueron llevados al máximo.



Andrea Mantegna. *El Cristo yacente*.

A pesar de todo este auge científico y matemático, los artistas Renacentistas no se detuvieron ahí, su finalidad y mayor aportación fue, adecuar e integrar estos conocimientos al ámbito artístico. Y como advierte Erwin Panofsky, "el mayor peligro del estudio exacerbado del estudio de la perspectiva, es que reduce los fenómenos artísticos a reglas matemáticas, sólidas y exactas",⁵, pero las aportaciones artísticas y científicas que acarreo este interés escudriñador de las leyes de la visión, como la perspectiva atmosférica (una de las más grandes innovaciones en pintura a cargo de Masaccio) o la expresividad y emotividad de Giotto, marcan el triunfo del espíritu característico de una época.

El tratamiento de los escorzos fue un pretexto más en este afán y se limitaba a las exigencias artísticas y sociales de una etapa de transición.

Otros artistas entre ellos Leonardo da Vinci quien en su *Tratado de Pintura* aconseja a los principiantes conocer el arte de la escultura "esto es, la naturalidad del relieve, el cual engendra por sí mismo el claroscuro y el escorzo";⁶ y Alberto Durero en el norte, crearon y analizaron diversas soluciones para representar figuras escorzadas como, emplear modelos sólidos para a partir de ellos formar figuras con aspecto extraño, el método consistía en reducir la figura a elementos geométricos a los cuales se les pudiera aplicar todas las leyes perspectivas.

Es necesario señalar al magnifico Miguel Ángel Bounarotti, pues realizó sorprendentes escorzos a partir de la torsión que inyectó a sus espectaculares dibujos, este elemento fue retomado un siglo más tarde para realizar importantes escorzos.

Como veremos a lo largo de esta investigación, la inclusión de los escorzos en el Arte no es un audaz pretexto, obedece a profundos cambios históricos y sociales que influyen en la representación y percepción del espacio de cada sociedad.

Las representaciones de objetos tridimensionales en un plano bidimensional cambia dependiendo las exigencias visuales y filosóficas del momento histórico, cada método o procedimiento lleva intrínseco los modelos económicos, sociales, culturales y de producción de una época y geografía.⁷

⁵ Panofsky, Erwin, La Perspectiva como forma simbólica, p.:51

⁶ Da Vinci, Leonardo, Tratado de la perspectiva, p.: 28

⁷ Arheim, Rudolf, Arte y Percepción Visual, p.:133

Aunque los perspectivistas del Renacimiento buscaban representar de la manera más fiel posible la realidad, no hay cuerpos u objetos tridimensionales o bidimensionales que al dibujarse en perspectiva no pierdan su forma real, a menos que se contemplen de frente. El tamaño real de un objeto es precisamente lo que la perspectiva falsea. Por otro lado entre más nos alejamos de un objeto, éste tenderá menos a la perspectiva pues la convergencia de sus paralelos será menor. "Siendo el dibujo un ente bidimensional, la imitación de efectos tridimensionales huele a truco"⁸. Jamás se ha trazado una perspectiva absolutamente verdadera que cumpla con las exigencias de la imagen visual que percibimos del natural, en otras palabras, nunca veremos en un cuadro lo mismo que vemos en nuestro entorno, en la calle o en la casa, hasta el más excelso copista nos dará solo una aproximación al mundo.

Y esto entre otras causas se debe a la curvatura de nuestra retina y a su imagen invertida, a través de la cual nos adosamos a la realidad, pero sobre todo, como veremos más adelante, al influjo que ejercen el espíritu y el cerebro en nuestra intuición del mundo y de la realidad.

Sin embargo, en el Renacimiento se utilizó la pintura como un medio de producir libremente experiencias de profundidad y reflejar las cosas lo más fiel posible, el error fue creer que estos medios y procesos eran infalibles y que representaban la culminación de una búsqueda en la historia de la pintura; no obstante su conocimiento de la perspectiva ocular que los antiguos habían descubierto. Desdeñaban esta perspectiva natural, es decir, la manera en que vemos el mundo, en aras de una artificial capaz de producir una construcción exacta del mismo. Además, los artistas ilusionistas pensaban que sus pinturas eran una copia fiel de la realidad, lo cual, como veremos más adelante es imposible. La perspectiva lineal por ejemplo, sólo representó un medio hacia la búsqueda de nuevas posibilidades.

Pero este descomunal estallido no sólo ha dejado reglas y soluciones plásticas, es evidente que la investigación y la ciencia fueron de la mano del arte, pero el valioso legado de estos creadores es, el no abandonar ni supeditar su creatividad y emotividad a la ciencia. Giotto, Masaccio, Mantegna, por citar algunos, aportaron al Arte esa visión humana que dan las emociones y los sentimientos.

En el Renacimiento se ideó una interpretación del espacio que distaba mucho de la Egipcia o Bizantina por ejemplo. El orden y medida que con tanto afán persiguieron los artistas renacentistas, fueron los agentes que fraguaron un espacio infinito, continuo, ordenado y con una secuencia lógica; la perspectiva contribuyó en parte a forjar esta visión.

Vistas panorámicas, paisajes que se extienden a lo lejos, figuras y cuerpos de diferentes tamaños que daban como resultado profundidad y

⁸ Wright, Lawrence, op.cit., p.:17

volumen en los cuadros; son algunas de las innovaciones regentes en la configuración de un espacio pictórico que, salvo las respectivas transformaciones y exigencias de la historia, gobernaron la actividad artísticas hasta la llegada del siglo XX.

1.2 BARROCO. NUEVOS ELEMENTOS EN EL MANEJO DEL ESCORZO

Con la innovación de Masaccio de la perspectiva atmosférica, el perfeccionamiento de las leyes de la perspectiva lineal (al definir un punto donde converjan todas las líneas del cuadro) y con el tratamiento de escorzos de la figura humana (la disminución del tamaño de las figuras y objetos en correspondencia a su distancia en el plano pictórico); se inicia la búsqueda para solucionar problemas estéticos, formas de representación y efectos o trucos plásticos. Esto nos obliga a abordar de manera breve el estilo que surge cuando el Renacimiento entra en la crisis Manierista y los cambios político-sociales, como la Reforma y la Contrarreforma, dan las bases para que el concepto de realidad anterior evolucione. Se excluye la concepción científica, geométrica y apacible del mundo por una llena de vigor, contraste y misterio.

El motivo: la razón y el orden parecen haber defraudado a los individuos; debido a transformaciones sociales como el protestantismo en manos de Lutero, que tuvo su antagonista en la Contrarreforma, la cual se auxilió del poder cautivador de las artes para reafirmar su poderío; la Inquisición Universal; el advenimiento del ideal humanista, por citar algunos.

El Barroco al igual que el Renacimiento se extiende a casi toda Europa y su duración abarca los siglos XVI, XVII, y XVIII; y cada país le adopta para satisfacer necesidades sociales y artísticas muy específicas.

El objetivo ahora es involucrar al espectador en la acción representada, una dosis enaltecida de emotividad, poco usual antes, tiene por encargo sensibilizar a la sociedad hacia los sentimientos (de muchos tipos, principalmente religiosos) y los artistas responden a esto de muchas formas.

El movimiento de los cuerpos será más expresivo y libre. La modelación cuerpos y la creación de atmósferas por medio de la luz y la sombra se explota al máximo, un magnífico exponente de ello es Caravaggio.

Miguel Ángel Merisi da Caravaggio (1573-1610) tendrá su mejor aliado en la luz, sus escenas están cargadas de misterio y expresividad ya que combina el manejo del claroscuro con detallados escorzos. Rodea a sus personajes de una densa oscuridad que contrasta con la luz, la cual entra sorpresivamente, dotando de una fuerza expresiva a toda la composición.



Caravaggio.

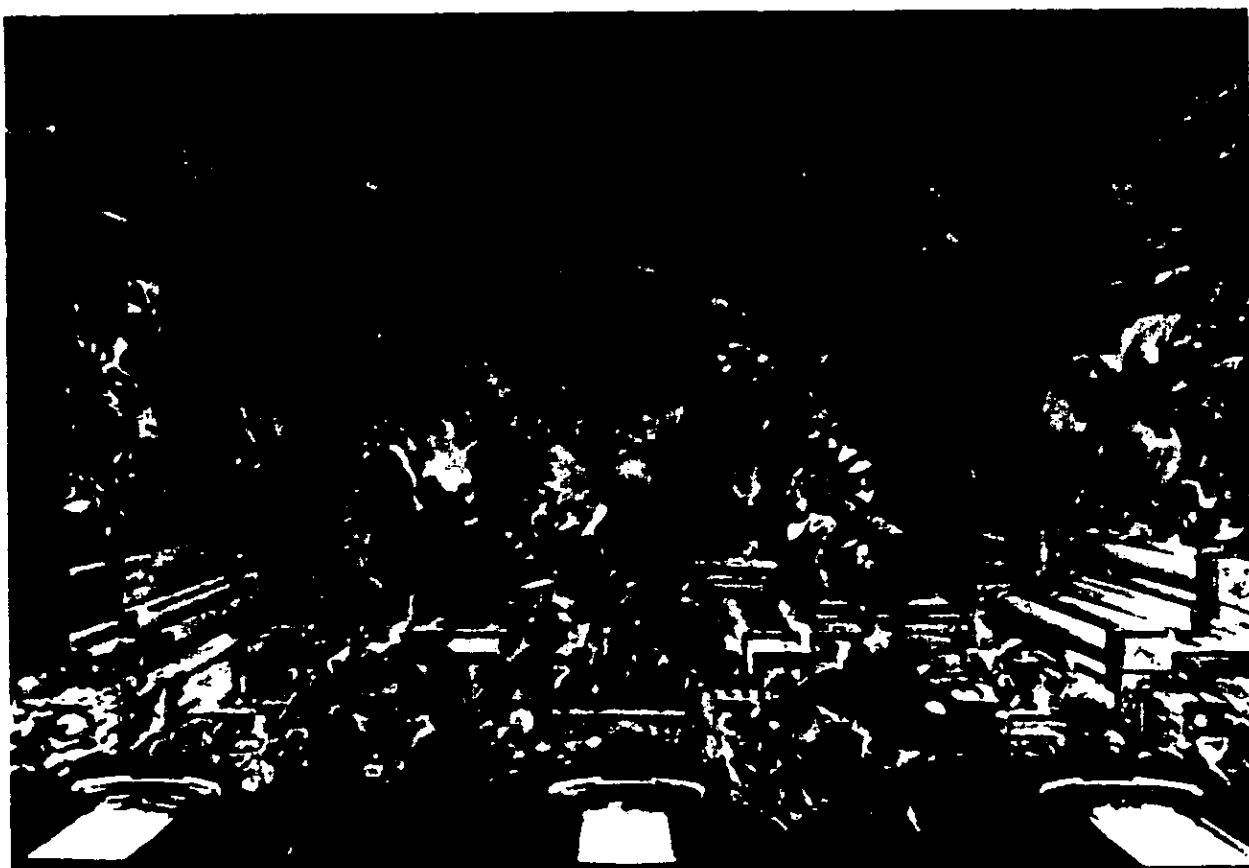
Jacopo Robusti, Tintoreto (1518-1594), es otro magnífico representante, su longevidad le permite abarcar tres estilos: el Renacentista, Manierista y Barroco.

Tintoreto seguía como norma, el dibujo de Miguel Ángel y la paleta pictórica de Tiziano, pero su empleo de fuertes contrastes de luz y sombra, y la disposición insólita de sus personajes cargan su obra de gran tensión dramática. Abusó del manejo de los escorzos para dramatizar sus escenas religiosas, apoyándose en espectaculares zonas de luminosidad celestial. Lo terrenal y lo sobrenatural formaron una amalgama, en sus cuadros, de conmovedores sentimientos.



Jacopo Robusti Tintoretto. *El milagro de San Marcos*.

Andrea del Pozzo (padre Jesuita nacido en 1642-1709), otro exponente de la espectacularidad barroca; lleva al máximo la creación de un espacio ilusionista realizado con sorprendentes escorzos. Pero estos efectos aumentan su dramatismo al ser pintados directamente en techos. La arquitectura pintada genera la ilusión de un espacio abierto hacia arriba, cuya bóveda es el cielo mismo. Los artistas que utilizan estos métodos serán llamados "cuadratisti", emplean con gran maestría todos los recursos de la perspectiva y del escorzo. Del Pozzo es un colosal representante de este estilo.



Andrea del Pozzo. Techo de San Ignacio, Roma.

Vemos que en el Barroco el uso de los escorzos obedece a necesidades muy diferentes a las renacentistas. La nueva visión barroca explora el espacio en profundidad, la superposición de planos invita a la mirada a avanzar y a retroceder, una verdadera innovación que trasciende las fronteras italianas.

En el Renacimiento se utiliza un espacio ordenado, en el Barroco los puntos de fuga serán varios y saldrán de los límites del cuadro. Se exagerará el manejo de líneas curvas y oblicuas que destruyan el encuadre horizontal y vertical. El manejo de los cuerpos será a partir de masas, en el Renacimiento fue a partir de líneas.

La serenidad y tranquilidad clásica han desaparecido, ahora prevalece el movimiento nervioso en posiciones raras y confusas. La perspectiva se utiliza de manera diferente, ya no es la voz cantante del cuadro, su único fin es crear espectacularidad.

Ciertamente en el Barroco se explotan ciertos elementos para crear movimiento y energía que por igual se emplean en la realización del escorzo, pero esto no significa que los escorzos sean la principal característica de este estilo; si bien su empleo sería supeditado a los requerimientos de las exigencias religiosas y sociales, y a la teatralidad de estas. Pero se agrega un elemento que no había sido muy manejado en el Renacimiento y, como ya se mencionó, Miguel Ángel lo incluye en sus espectaculares dibujos: la torsión como un elemento de tensión.

Efectivamente la torsión como efecto de la energía en movimiento y el escorzo, abrieron una amplia gama de posibilidades y actitudes en el tratamiento de la representación de la figura humana.

Lo que difiere entre uno y otro estilo es que: enfatizar la belleza y armonía del cuerpo es la predilección en el Renacimiento, mientras que, en el Barroco éstas se someten ante el peso, el volumen, la presencia y la fuerza plástica necesaria para causar impacto emocional. Lo emotivo retoma fuerza para envolver al grupo humano y exaltar un sentimiento religioso católico, ante el movimiento Luterano.

La historia del dibujo de desnudo en acción es tan remota que incluso los griegos en las figuras de sus elásticos atletas nos demuestran que la forma tiene que ser, hasta cierto punto, sacrificada para mostrar movimiento, esto quiere decir que la distorsión es necesaria. Cada movimiento artístico implica una concepción diferente del mundo y del arte, cada época establece la jerarquía de los símbolos y cánones de belleza que predominarán.

Erick Wolffin ha mostrado de manera precisa la diferencia entre estos dos estilos. El primero marca la búsqueda en la representación fiel de las apariencias y los primeros experimentos en el uso del escorzo como un medio para crear profundidad; el segundo es la culminación de esta búsqueda y el surgimiento de nuevos intereses y medios plásticos que serán utilizados a través de la historia en el manejo del escorzo, como la distorsión, el

claroscuro, la torsión, las posiciones caprichosas o la orientación diagonal del cuerpo.



Miguel Ángel Buonarroti. *El juicio final*.

1.3 .- ESCORZO

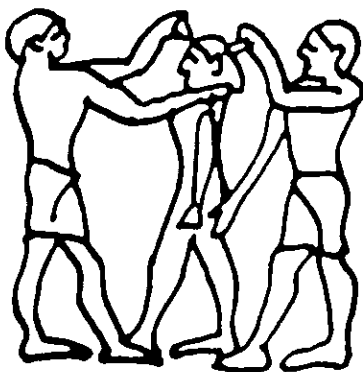
Para hacer un rápido recuento de lo anterior, diremos que, así como la perspectiva tiene sus antecedentes en la Antigüedad Clásica, el tratamiento del escorzo tiene procedencia más remota. Son escasas, pero existen, las representaciones de una completa vista lateral en algunos dibujos del antiguo Egipto, los cuales contrastan con las imágenes frontales tan características de esa cultura; además, en éstas, pareciera que los dibujos están comprimidos en el plano. Hay que señalar que, cualquier representación artística a través de la historia, se basa en el concepto visual que se tenga de objetos tridimensionales en ese momento; es decir, el modelo o concepto que se tenga de las cosas y cuerpos que componen nuestro mundo real. Si bien, a nuestros ojos modernos los símbolos egipcios no responden propiamente al término escorzo, manejan una de las características primordiales en su ejecución; y esto es el tratamiento de la figura por medio de planos. Cuando un plano representa parcialmente la totalidad de una figura y nos obliga a identificarla como un todo: se emplea el traslapo o superposición. Y de hecho este fenómeno se da siempre que los cuerpos o partes de estos se bloquean entre sí el acceso a la vista.

Arheim señala que para el término escorzo se pueden emplear tres definiciones: la primera hace alusión a que la parte visible de un objeto o cuerpo que no aparezca en toda su extensión se mostrará contraída proyectivamente. Entiéndase por proyección la forma de las cosas que percibimos.

La segunda se refiere al conocimiento que tengamos del objeto en su totalidad; aunque éste se nos revele en toda su magnitud, se dice que su imagen está escorzada cuando ofrece una vista atípica de la totalidad; solo nuestro conocimiento previo de la forma hace reconocible esta nueva proyección. Y la tercera, que, implica que toda proyección de un cuerpo u objeto está escorzada, porque todas las partes de éste que no son paralelas al plano de proyección desaparecerán a la vista parcial o totalmente y sus proporciones se verán alteradas. En este sentido, no son necesarios grandes despliegues dibujísticos o pictóricos para generar un escorzo; sólo un punto de vista poco convencional del cuerpo u objeto representado.

Aquí hay tres acepciones al término escorzo que se aplican a soluciones plásticas y a momentos históricos diferentes. En la primera definición podríamos situar a los escorzos renacentistas y barrocos, ya que no mostraban la estructura total del cuerpo y efectivamente, las figuras parecen estar proyectadas como en el caso del Cristo de Mantegna y el guerrero de Ucello. La perspectiva era un excelente aliado para lograr este objetivo.

En la segunda definición entran las representaciones abstractas que surgen en el siglo XX; como por ejemplo, los dibujos cubistas; que muestran una figuración atípica de los cuerpos.



Finalmente, la última definición abarca a todas las soluciones plásticas del escorzo. Siempre habrá partes y planos de las figuras, que no alcancemos a ver, y de igual suerte, las proporciones, tanto en los traslajos de Picasso como en los escorzos barrocos, se verán alteradas.

Decimos que una imagen está escorzada cuando representa la desviación de un esquema estructural más simple, ¿qué significa esto? Que si determinada proyección, pongamos por ejemplo del cuerpo humano, nos resulta identificable, será porque esa imagen complicada nos hace referencia a algo más simple, es decir, a la figura humana en una posición frontal o más reconocible. Cuando la distorsión de la forma y del tamaño crean un efecto de profundidad en cualquier figura, ésta se verá escorzada. Percibimos de tal forma que completamos inmediatamente el cuerpo u objeto escorzado con la forma más simple que sea compatible con la proyección que hemos recibido; la forma de la proyección nos deja adivinar la totalidad.

"El escorzo es una apelación urgente a la vista que debe apresurarse a reconocer en un pequeño espacio lo que está acostumbrada a visualizar en extensión".⁹ Se requiere de cierta habilidad interpretativa que en nuestra época no presenta mayores complicaciones pero, en un momento diferente, como en el Renacimiento, proponía esquemas visuales que generaban un interés nuevo. Si por el contrario, la imagen proyectiva resulta ser demasiado simple, tenderá a la bidimensionalidad y nos resultará difícil concebirla como algo tridimensional; así cuando el escorzo de una figura resulte ser visualmente más sencillo que la estructura de la imagen a la cual hace referencia esta simplicidad tenderá a ser plana y por consiguiente la función del escorzo no cumplirá el objetivo de representar cierto grado de profundidad.

Esto no significa, que tal o cual imagen, deba cumplir con ciertas reglas, o de lo contrario será obsoleta. Podríamos decir que, generalmente, se designa "escorzo" al procedimiento que genera profundidad en las

⁹ Kenneth, Clark. El desnudo. p.: 197

figuras; pero, el problema de éste, es algo más complejo, pues implica una función histórica y social, entre otras cosas.

Hemos visto que el método egipcio de representación, no pretende crear profundidad, pues realmente no le interesa a los artistas, ya que no era su objetivo. Sin embargo, los dibujos egipcios, a los que hemos hecho referencia, definitivamente son escorzos según las definiciones de Arheim (no lo que propiamente conocemos por ello); la proyección de las figuras está contraída, y hay partes del cuerpo que bloquean a otras.

Esto es claro ejemplo de que cualquier proceso artístico obedece a un problema mayor: la concepción del espacio. El arte egipcio estaba supeditado a las normas sociales y a la autoridad de sus gobernantes.

Las creencias religiosas del medievo forjan una noción equilibrada, cerrada y espiritual del espacio.

El Renacimiento abre la puerta a la experiencia y observación del mundo real; el orden y la medida, no son producto de exigencias religiosas, sino del concepto de un espacio unitario.

Como ya hemos mencionado, este espacio unitario, infinito, extiende su influencia hasta nuestro siglo. Aunque el Barroco trata de romper con ese orden espacial en aras del caos y la confusión, no logra arrebatarle del todo las normas anteriores. El romanticismo generó un interés nuevo por la naturaleza y los estados interiores del individuo, el espacio se comprendió de manera subjetiva.

Pero la gran eclosión llega en el siglo XX, el arte abstracto, finalmente, rompe con la tradición, "se ensaya la construcción de espacios interiores sin referencia a la naturaleza".¹⁰ Se desplaza lo exterior hacia una visión interior, de lo material a lo espiritual. "En esta llamada al sujeto, verdadera revolución copernicana del arte, se halla la clave de la abstracción".¹¹ Por ejemplo:

Los impresionistas retoman mucha de la tradición renacentista, como el interés de representar las imágenes visuales tal como las percibe el ojo, pero, con la diferencia de que captan sólo un instante y un lugar específico. Su medio fue la luz, los reflejos producidos por ésta y la descomposición de los objetos que esto ocasiona. La perspectiva y el escorzo no son rechazados por completo, anulan toda geometrización para su factura y se auxilian únicamente de la observación.

El expresionismo enaltece la expresión individual y la considera tema pictórico, las distorsiones y los fuertes contrastes refuerzan los estados del alma.

El cubismo consigue un estudio tan cercano al objeto que va más allá de la simple imagen visual, introduce las sensaciones táctiles como tema pictórico, pero, aproximándose al objeto por todos lados, sin resaltar un punto

¹⁰ Gombrich, E. H.; Dibiair Eribon, Lo que nos cuentan las imágenes. , p.:121

¹¹ Kandinsky, Wassily, La gramática de la visión. p.:83

de vista fijo; anula la profundidad omitiendo los contrastes de luz y sombra, pero realzan el traslapeo de planos; sin embargo, no persiguen los tradicionales escorzos, su afán es mostrar la forma real del objeto aunque su posición y su distancia respecto de las demás sea ambigua.

Éstas son algunas interpretaciones del espacio que varían según las exigencias históricas y sociales de la época, a través de las cuales los artistas han querido abstraer el mundo; porque finalmente eso es el arte una abstracción de la realidad. "El representar la realidad visual de manera simplificada, presentar tipos de objetos y su significado genérico, más que, imágenes de casos particulares es una cosa bastante análoga a la abstracción".¹²

Las formas de elevado grado de abstracción características de las primeras etapas de la representación no se debe a la simplificación de esquemas previos más complejos. Derivan más bien, lo mismo en la percepción que en la representación pictórica, de la prioridad de las formas sencillas globales, que pueden luego evolucionar hacia otras más complejas tales como las que exige la representación más "realista". Se deduce por lo tanto que no hay que interpretar las imágenes más realistas como registros directos de perceptos fotográficamente fieles, sino como el resultado del gradual refinamiento de esquemas de formas originariamente más abstractos.¹³

En México los tres grandes muralistas, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, han utilizado sorprendentes escorzos para dramatizar sus creaciones encaminadas a la formación de un arte público.

Desde Saturnino Herrán, Jorge González Camarena, Francisco Goitia, Roberto Montenegro, los artistas mexicanos lo han empleado; en la mayoría de las obras pictóricas existen siempre elementos coadyuvantes para la formación de escorzos, aunque el objetivo del pintor no sea realizarlo.

En el caso de David Alfaro Siqueiros el uso intencional del escorzo en su obra plástica es sólo un elemento más en su deseo vehemente de establecer un discurso revolucionario coincidente con los esfuerzos libertarios de los pueblos latinoamericanos. Siqueiros se auxilia de una rigurosa geometría.

Por su parte José Clemente Orozco carga de fuerza y violencia a sus personajes, para mostrar la lucha de clases y la desintegración de la humanidad.

¹² Gombrich, E.H., *Dibier Eribon*, op.cit p.:35

¹³ Arheim, Rudolf, Psicología del Arte, p.:38

Estos son algunos ejemplos someros de como el escorzo ha sido utilizado como un medio y no como un fin por los artistas mexicanos.

Se han esbozado diversos elementos o soluciones plásticas para sugerir alejamiento y profundidad en el manejo de la figura humana que no son necesariamente producto de la perspectiva y la geometría. Como recuento, de lo hasta ahora expuesto:

1. La transposición o el ocultamiento de planos. El traslazo conlleva algunos riesgos, ya que el ocultamiento de planos con sus diferentes planos puede sugerir una ruptura en la unidad del objeto. Para solucionar este problema es necesario que a pesar de los saltos de continuidad a discontinuidad, los puntos de enlace y conexión de las superficies traslapadas nos hagan factible percibir una secuencia en la estructura. Aparte, para que el traslazo sea percibido como tal, tiene que mostrarnos la integridad de cada uno de sus planos es decir, que cada superficie que interactúa con otra en un mismo plano se vea perteneciente a una área diferente y separada de las demás. El traslazo ofrece también una jerarquía entre las superficies de un plano al subordinar unas a otras. Las partes ocultas tienen un valor diferente a las que están al alcance de la vista.
2. La distorsión. No significa que la imagen se perciba deforme e incomprensible. Efectivamente la distorsión altera los tamaños y distancias entre las cosas; sin embargo, este hecho se compensa con una constancia de forma y tamaño existente en nuestro mecanismo perceptual, lo cual evita que los diminutos o acelerados cambios de forma y tamaño (producto de nuestra diferente orientación espacial con respecto al objeto) sean reconocidos por nuestros ojos. La distorsión se emplea tanto en las obras figurativas como en las no figurativas.
3. La torsión. En el tratamiento de la figura humana existirá invariablemente una torsión de cualquiera de sus miembros, siempre que ésta no se encuentre en una posición frontal. En el Barroco, por ejemplo, la torsión de los cuerpos exageraba los tensionados escorzos, dotándolos de gran dramatismo. Tanto la distorsión como la torsión pueden ser indicios de movimiento.
4. La oblicuidad. Una proyección contraída es sugerida siempre por una posición oblicua contraria a la frontal. Este simple hecho nos da la impresión de un alejamiento de las partes del objeto, producto de la diferencia entre las distancias. Una perspectiva oblicua, siempre representa a los objetos vueltos, es decir, formando un ángulo respecto de la horizontal.
5. El manejo de las luces y las sombras. El manejo de altos contrastes se llevo al máximo en el Arte Barroco. Caravaggio dio gala de su experiencia plástica al utilizar la luz como un elemento teatral en la creación de un espacio en profundidad y de magníficos escorzos. Como ejemplo de la utilización de contrastes de luz y sombras mencionaremos el procedimiento

del propio Caravaggio y de otro gran maestro de las luces y admirador del primero: Rembrandt.

Caravaggio aumenta el contraste de luz y sombra hasta su mayor intensidad, para formar un espacio en tinieblas, cuyas formas y figuras perfectamente definidas se realzan con destellos pálidos.

Por el contrario, Rembrandt, aumenta la intensidad de la luz para desmaterializar los límites de sus figuras, con esto rompe la rigidez y estabilidad de las formas, convirtiéndolas muchas veces, en manchas indescifrables.

6. El uso de líneas cóncavas y curvas. En los lindes de los diferentes planos de un cuerpo, estas líneas suavizan, endurecen, alejan, o acercan los planos entre sí.
7. El color. Este puede funcionar en dos formas, sea la primera como perspectiva atmosférica (degradación de un color en relación a la distancia) y para ejemplificar tenemos a Masaccio; y la segunda que sigue como norma, la luminosidad e intensidad del color, el efecto se logra por medio de la interacción de un color luminoso y otro opaco (el más luminoso se acerca y el opaco retrocede) sin utilizar la correspondiente gradación. Wassily Kandinsky y Paul Klee son grandes exponentes de este método.

Estos elementos interactúan entre sí para lograr los escorzos. Pero realmente ¿qué es el escorzo?

CAPÍTULO II

2.- EL ESCORZO COMO UN PROBLEMA DE PERCEPCIÓN.

El capítulo anterior y sus incisos nos han servido como antecedentes históricos de la representación del escorzo, se señalaron algunos elementos plásticos con los cuales se puede solucionar este, pero, lo más significativo es recalcar el influjo que tiene la estructura social y cultural de una época, en sus símbolos artísticos. La interpretación del espacio de cada período histórico, influye y condiciona la producción artística y esta a su vez selecciona los agentes plásticos y la manera de relacionarlos, hecho que más tarde caracterizará tal o cual estilo; el manejo del escorzo a través de ellos, es prueba de ello.

Pero en este apartado nos vamos a introducir en un campo que está íntimamente ligado a la concepción del escorzo, la percepción. ¿Qué es percibir? Cuando echamos un vistazo a nuestro alrededor, analizamos, sintetizamos y clasificamos lo observado para después, interpretarlo. Todo este proceso de aproximación al mundo se llama percibir. El complejo mecanismo que implica la percepción humana involucra todas nuestras funciones vitales. "La percepción es el reflejo sensible de un objeto y de un fenómeno de la realidad objetiva que actúa sobre nuestros órganos sensoriales."¹⁴

La percepción evoluciona y se transforma bajo la influencia del desarrollo histórico de la cultura y del arte, como ya se ha mencionado, lo mismo ocurre con nuestra interpretación del espacio. Y es más, la noción espacial que tenemos se metamorfosea bajo el manto de la percepción, ¿y cómo es que percibimos las formas y cuerpos?, ¿cómo percibimos el espacio y por qué?, finalmente, ¿cómo percibimos los escorzos en el arte y en nuestra vida cotidiana?

Estos son los puntos principales que se abordarán en este capítulo. Por principio hay que deslindar responsabilidades y para hacer más explícito esto, imaginemos que estamos por primera vez frente a cierto cuadro, pero no cualquier cuadro, uno muy especial: *El Cristo yacente* de Andrea Mantegna, ¿qué es lo primero que observamos en él? Tal vez la extraña forma del cuerpo (que, aunque es perfectamente reconocible, genera cierta ansiedad y descontrol) o la posición que ocupan sus miembros en el plano (llamemos a esto la orientación espacial de la figura). Forma y espacio es lo que a primera instancia tratamos de reconocer, como consecuencia, el escorzo es un problema de percepción de la forma y del espacio.

Pero dejemos ambos conceptos un momento y prosigamos con los escorzos de la figura humana.

¹⁴ Rubinstein, J:L, Principios de psicología General, p.:272

La inestabilidad de las figuras y en ocasiones la violencia de sus movimientos, nos hacen suponer que se ha captado un instante muy especial y no necesariamente el desenlace de la acción. Pero, para encerrar y congelar este momento especial, el artista tiene que evidenciar su significado a través de los datos que ha de proporcionar. La pintura se apoya en las apariencias y por ello estos datos tienen que ser precisos y coherentes con la idea expresada. Además, cada método de representación está en íntima relación con los sistemas de producción de una sociedad y con las exigencias que este sistema requiere. Cada vez que una estructura social cambia, se transforma con ella sus postulados sociales, religiosos, políticos, económicos y por supuesto, artísticos.

Esto nos da una idea de lo efímero y cambiante que puede ser tanto el mensaje como el receptor, por todo ello llegamos a la conclusión de que el tiempo afecta sin lugar a dudas la percepción del escorzo. Y como ejemplo, basta observar la Era Renacentista, en la cual, después de emanciparse de los cánones rígidos y teocéntricos del medievo, los artistas toman conciencia del poder y autonomía del ser humano, y la naciente burguesía busca nuevos preceptos para justificarse, los cuales serán tomados del arte pagano clásico. "La aparición de un estilo nuevo implica un desplazamiento de las perspectivas de la creación, justamente porque estas perspectivas tienden a agotarse o cerrarse en un estilo anterior".¹⁵

La percepción del tiempo, esbozada someramente aquí, es tema para otra investigación; sin embargo no se puede omitir.

Ahora retomemos el objetivo principal de esta investigación: la percepción de la forma y del espacio en los escorzos.

La manera en que interpretamos el espacio depende de varias cuestiones como nuestra experiencia anterior y nuestra subjetividad; al percibir trabajan conjuntamente el esquema nervioso y mental así como el estímulo visual que se nos ha proporcionado. La percepción trabaja a partir de recuerdos y reconocimientos, esto se aplica, también, a cualquier indicio de profundidad. Si es reconocible será porque toda la información de nuestra experiencia sensorial hará factible la asociación .

¹⁵ Sánchez Vázquez, Adolfo La pintura como lenguaje. p.: 38

La tridimensionalidad, el volumen o la profundidad se percibe cuando los estímulos recibidos en la retina son más sencillos para algo tridimensional que para un objeto bidimensional y viceversa. En determinados casos como en las obras de arte ilusionistas, la percepción "emplea todos sus recursos para desarraigar las ilusiones nocivas pero a veces no logrará refutar una hipótesis falsa".¹⁶ Por esto, algunos cuadros nos confunden y pensamos que nuestros ojos nos engañan, e incluso al dibujar un cuerpo escorzado nos desconcierta su dificultad.

Las ilusiones ópticas que se han manejado en el arte, como la perspectiva, nos producen cierto grado de confusión ya que aunque intelectualmente tengamos la certeza de que se trata de una ilusión, nos es difícil reconocernos bajo el efecto de esta.

Esto se aplica al escorzo; y no a éste como medio de representación artística sino en nuestra vida cotidiana.

Todas las cosas y objetos aparecen a nuestros ojos escorzados, esto es una característica de la tridimensionalidad, si bien no las vemos con exageraciones y deformaciones siempre se nos presentan en profundidad y con uno o más de sus planos ocultos. Vemos con los ojos y la mente (tal parece que), nuestro cerebro ordena la información que llega a nuestro campo visual para que su verdadera configuración y proyección no nos aterre. Cuando observamos un cuerpo cuyo ángulo no nos permita verlo en toda su extensión, inmediatamente nuestra historia anterior y nuestro archivo mental nos proporcionarán una referencia; por consiguiente eso que vemos nos resultará reconocible. Siempre percibimos las cosas de manera integral, completa, aunque no todas sus partes estén al alcance de nuestra vista.

No vemos los objetos en segmentos aislados, o mutilados ni como formas y ángulos sin sentido. Los exagerados cambios de tamaño, de color o de postura, que sufren los objetos, producto de nuestra lejanía o cercanía con ellos, no son registrados completamente por el ojo. Por el contrario estas transformaciones se nos presentan sutilmente graduadas y con un orden: (el cerebro es el causante de esto). El mundo se aparece a nuestra vista de una forma simple y armoniosa, así, que cualquier cosa que altere este hecho nos resultará grotesca o confusa. Estamos acostumbrados a que las cosas sean de determinada manera, por ejemplo, en cuadros y esculturas en donde la luz provenga de abajo se produce un efecto misterioso o monstruoso. Inconscientemente rechazamos la idea de que la luz provenga de abajo. Tal vez porque disfrazamos el arriba y el abajo con el cielo y el infierno, o, el sol y el inframundo.

El arte posee medios de expresión ilimitados y libres de los atavismos de la regla y la norma. Tiene el don de dotar con significado y valor diferente a las causas y efectos. Pero su herramienta principal es la percepción y el

¹⁶ Gombrich, E.H. Arte e ilusión. p.:38

conocimiento de sus leyes. Las relaciones visuales que establecemos así como la percepción de la forma y del espacio, existen porque las vemos, y, son tan importantes las diferencias y contrastes en nuestro campo visual para percibirlos; como nuestra subjetividad y experiencia anterior para designar jerarquías.

En los siguientes apartados abordaremos primeramente la percepción de la forma, basándonos en la teoría de la Gestalt. Después concluiremos con la teoría del psicólogo estadounidense James Gibson sobre la percepción del espacio.

2. 1. LA PERCEPCIÓN DE LA FORMA.

La imagen ha sido y será un enigma en la Historia del Arte y en la historia del desarrollo humano. Se pensó durante mucho tiempo que los dibujos eran copias fieles del mundo visible y que las imágenes mentales que nos hacíamos de él también. Ahora, en cambio, se tiene plena conciencia que el mecanismo que nos hace ver y conocer el mundo es más complejo y especializado.

La no breve historia de la percepción ha preocupado a los hombres de ciencia desde hace algún tiempo. Los escritos y experimentos sobre ello abundan, desde diferentes posturas y para fines diversos.

Percibir es abstraer, es adquirir datos sensoriales de algún objeto, cosa o cuerpo en nuestro cerebro, a partir de esto comienza una lucha y una actividad creativa; no sólo la captación pasiva de las formas. Este proceso es netamente cognoscitivo pues, selecciona, establece relaciones, interpreta y forma, a través de los datos sensoriales, conceptos perceptuales, es decir, a través de ellos nos formamos la noción de tal o cual objeto y que, a su vez,, encierra las cualidades generales de las cosas, aplicadas a casos particulares. Éstas maneras o formas cuya estructura no se limita a la información adquirida por los sentidos externos, tienen un comportamiento activo en la mente humana, cuyo resultado será nuestra particular interpretación de determinada situación en determinado espacio y tiempo.

La conciencia capta el mundo objetivo, pero a través del fenómeno perceptivo individual, esta realidad se subjetiviza reflejándose de manera sintética, selectiva, creadora, condicionada por las peculiares relaciones de producción que en cada momento histórico, determinan las formas de la conciencia social.¹⁷

La percepción actúa de lo general a lo particular y no al revés. No es a través del reconocimiento de varios objetos iguales o parecidos que conocemos su estructura, sino que, a través de la clara identificación de la estructura formal de un objeto establecemos analogías y relaciones. De manera que la representación que tenemos de un balón a partir del estímulo dado, se basa en una serie de datos sensoriales generales, como su redondez o su pesantez; estos son conceptos perceptuales. "La percepción humana se caracteriza por el hecho de que el individuo percibe lo individual y aislado, y se hace consciente de ello, por regla general, como de un caso especial de lo general".¹⁸

¹⁷ Morriña, R,Oscar,Fundamentos de la forma, p.:27

¹⁸ Rubinstein, J.L,Op.cit. p.:282

Cuando logramos distinguir cualquier percepto (aquello que activa nuestra actividad perceptual: el estímulo), como una relación de tamaños, líneas, formas, texturas y direcciones claramente diferenciadas, de manera que nuestro mundo caótico se vuelva ordenado, es sólo entonces cuando percibimos la verdad.

En resumen, la materia prima de la percepción es la experiencia, la visión se encarga de recabar información a través de ella, es en ese momento en que recurre a la creación de esquemas estructurales básicos que establecerán correspondencia con casos individuales y particulares, así como con un sin número de casos generales. Tanto el objeto material como el medio luminoso fungen como puente de información y enlace con el sistema nervioso del observador, dando como resultado la forma perceptual.

Una vez que hemos establecido una correspondencia entre las actividades elementales de los sentidos y las del raciocinio se forma un concepto: "La percepción realiza a nivel sensorial lo que el raciocinio llama comprensión".¹⁹

En este proceso el cerebro realiza una función vital, que cumple con dos tareas:

1. Mostrarnos un esquema como una unidad global y con ello ordenarlo y codificarlo fácilmente.
2. Captar las formas primordiales del objeto debido a esa simplicidad.

Cuando, contrario a esto ,percibimos un esquema como un conjunto de elementos aislados, el resultado de esa apreciación será caótico y confuso.

Pero existe una condición primordial para la percepción de cualquier forma, y es, su relación con el fondo: "Para poder determinar algo como configuración, este algo tiene que verse como una figura sobre un fondo. No hay posibilidad de ver nada si no existe la contraposición figura-fondo".²⁰

Nuestra vista interpreta todo cuanto esta a su alcance con el fin de formular esquemas o sistemas válidos para comprender la experiencia mediante formas organizadas. Ver, es comprender. Todo éste complicado proceso en el sentido de la visión se da de manera inmediata, su finalidad es mostrarnos las cosas lo más simple posible y para ello recurre a un esquema que encierre la totalidad de la forma . Este proceso ha sido llamado por los teóricos de la Gestalt como la Ley básica de la percepción visual "todo esquema estimulador tiende a ser visto de manera tal que la estructura resultante sea tan sencilla como lo permitan las condiciones dadas."²¹

¹⁹ Arheim,Rudolf. Arte y percepción visual. p.:62

²⁰ Morriña.R. Oscar, op.cit., p..36

²¹ Arheim, Rudolf, Arte y percepción visual. p..70

Esta definición es uno de los más significativos postulados Gestalistas, el Principio de Simplicidad, en el que se entiende por forma a la unidad o totalidad.

La percepción funciona de manera tal que registra primero las grandes diferencias y posteriormente las tenues; este hecho podría deberse a una cuestión de aprendizaje, o, a el crecimiento normal del sistema nervioso óptico; de cualquier manera se desconoce la causa real. Aunque los elementos sensoriales difieran, como el estímulo cromático, la incidencia de la luz o los puntos retinianos de la imagen; la forma no cambia .

La forma no pertenece al campo de las sensaciones o las percepciones ,es algo irreductible que no tiene equivalente de estímulo en la imagen retiniana.

Los teóricos de la Gestalt se plantearon el problema de cómo podíamos percibir formas visuales; recalcaban que la forma no es de ninguna manera un compuesto de sensaciones nada más. Afirmaban que efectivamente, como ya se ha señalado, existía un proceso de organización sensorial y perceptual en nuestro cerebro, que actuaba de manera espontánea. Este proceso

[...]se producía en el cerebro, al nivel de la corteza cerebral. Se lo concebía como un proceso en un campo análogo al campo visual, las partes del campo eran unidas por fuerzas de atracción y repulsión análogas a las fuerzas electromagnéticas. Conforme a esta teoría, una forma percibida es una forma cerebral. La imagen retiniana produce excitaciones aisladas y separadas. Sólo cuando las imágenes retinianas son proyectadas en la corteza empiezan a operar las fuerzas de campo entre ellas y sólo entonces se unen en una Gestalt.²²

Sostenían que toda percepción visual, desde el comienzo, es tridimensional. Su postulado concluía que el cerebro es un órgano tridimensional y por consiguiente todo proceso de organización dinámico se produce en un campo análogo. Esto muestra un nuevo enfoque sobre la percepción del espacio y la forma, los científicos de la Gestalt abordaron el tema desde un punto más directo y real, sus cuestionamientos tenían que ver con el fondo, la superficie, los contornos, y la separación entre ellos; en resumen sobre las características de nuestro mundo visual. Este aspecto experimental y susceptible de medida, más apegado a la conducta humana y a la experiencia que en el siglo anterior , dio lugar a una nueva teoría de la percepción: "la constancia perceptual".²³

²² Gibson, J. James, La percepción del mundo visual, p.:43

²³ Ibidem, p.:44

La nueva teoría pretendía explicar el por qué cuando percibimos una forma determinada, ésta mantiene su identidad, su tamaño, forma y color objetivos, aunque existan variaciones en la imagen retiniana a la que corresponde.

Para la mayoría de nosotros este tipo de problema no representa motivo de análisis o de estudio, no nos detenemos a pensar que nuestra visión del mundo es sólo una representación de éste, marcada y alterada por nuestra condición. Cuando observamos una calle notamos que sus ejes principales parecen converger en un punto lejano y cuando observamos un cuerpo lejano, éste pierde nitidez; sin embargo, el mundo real no es así, las esquinas de las calles jamás se juntarán, son paralelas, el objeto o persona que observemos jamás sufrirá transformación alguna, su forma permanecerá constante.

El cerebro y la visión nos han creado un mundo ordenado y explícito, la percepción nos lleva de la mano, dándonos indicaciones de espacio, profundidad, color y textura, para que nuestro acercamiento al mundo sea gradual y armonioso.

Por eso decimos que toda experiencia visual se establece en un contexto de espacio y tiempo. Mas, esta asociación entre un percepto actual y la información contenida en la memoria no es automática, depende de que a su vez se perciba una relación entre ellas y esta se dará cuando exista una semejanza estructural entre las mismas que nos permita elaborar la asociación.

A toda percepción corresponde también una experiencia pasada reproducida por el pensamiento del perceptor como, en cierto modo, en sus sentimientos y emociones. La percepción que refleja la realidad objetiva no lo hace como un reflejo pasivo ni tampoco inanimado porque en ella se refleja toda la vida psíquica del observador.²⁴

El papel que juega nuestra memoria en la percepción de imágenes es importante, aunque no determina tajantemente la forma que percibiremos; el lenguaje, por ejemplo, puede influir, pero no podemos negar que los vestigios de formas conocidas, almacenadas en la memoria, pueden influir en nuestra percepción y hacer que un objeto se vea de manera muy diferente si su estructura lo permite. Por ejemplo, si agregamos un elemento nuevo a cualquier figuración, como líneas, se alterarán las características esenciales del cuerpo u objeto percibido. Es posible percibir objetos ya conocidos en formas diferentes, la memoria es afectada inevitablemente por la temporalidad; entre mayor tiempo haya pasado en la percepción de un estímulo y su recuerdo, éste se debilitará. La distancia en el tiempo lo debilita, de la misma manera que la distancia en el espacio. Es decir, que así como el

²⁴ Rubinstein, J.L. *op.cit.* p.:274

recuerdo que tenemos de algún objeto se hace menos vívido al paso del tiempo, nuestra posición con respecto a éste influye en la apreciación que de él nos hagamos. Ésta condición obliga a la percepción a afirmar y sintetizar la forma; así que, entre más lejos nos encontremos del estímulo nuestra proyección será una generalización de sus principales características.

Existen otros factores que afectan el resultado de lo observado, como una mala iluminación o un lapso demasiado breve de exposición.

Como ya se ha mencionado, en todo proceso perceptual influye la subjetividad y preferencia del observador, así como el sin número de recuerdos potenciales activos almacenados en la memoria. Cualquier observador tiene que crear nuevos sistemas y estructuras, ya que percibir y recordar un esquema, no es un proceso aislado. "La simplicidad objetiva y la subjetividad no siempre corren parejas".²⁵

Pero para que un esquema (objeto, cosa o cuerpo), resulte simple y fácil de retener tiene que poseer una estructura igualmente simple, debe de estar ordenado de tal manera que sea reconocible, el hecho de estudiar este orden nos lleva a el análisis de sus propiedades formales.

Y el que éste a su vez sea simple puede deberse a que los elementos y objetos del conjunto tengan un centro común o bien que la estructura se amolde a los ejes vertical y horizontal.

Si nuestra percepción no fuese constante entonces a cada uno de nuestros movimientos, a cada cambio de la distancia que nos separa del objeto, al menor giro de la cabeza o cambio en la iluminación, es decir, casi ininterrumpidamente, cambiarían las propiedades o cualidades que nos llevan a reconocer dichos objetos o cosas.²⁶

El objetivo de cualquier profesional que trabaje a partir de imágenes es realizar una estructura sencilla (parsimonia) y la manera más sencilla de organizarla (orden) .Esto no quiere decir que los significados serán escuetos y con un acopio de conocimientos pobre, por el contrario, un esquema simple y global nos permite ordenar mayor información y contenido en las formas, además de establecer una jerarquía en su contenido.

Esto genera que cada elemento y su relación en nuestro discurso sea algo necesario. El resultado: la imagen tendrá unidad. Por el contrario cualquier discrepancia entre el significado y la forma alterará la simplicidad y unidad de la obra. O a la inversa, una forma simple portadora de un significado complejo no corresponderá de manera positiva a un resultado sencillo.

²⁵ Gombrich, E.H. Op.cit. p.:70

²⁶ Rubinstein, J.L. Op.cit p..280

Existen otros dos procesos perceptuales, además del anterior, cuyos funcionamientos y medios representan dos polos opuestos pero su finalidad es la misma, a saber, definir y simplificar la estructura perceptual. La nivelación acentúa la simplicidad, la simetría; y, disminuye la tensión, los rasgos estructurales, las diferencias superfluas, y, por último, anula la oblicuidad.

Por el contrario la agudización recalca todo lo que la primera suprime, es decir, acentúa las diferencias, aumenta la tensión y subraya la oblicuidad, como en el Barroco.

Las formas de ambos procesos son claramente diferentes entre sí y aunque su objetivo es el mismo, su efecto en la dinámica perceptual difiere.

Hay un hecho importante en la percepción que la hace factible y que es la subdivisión de la forma ¿Qué significa esto?. El hecho de que nuestro entorno visual nos sea reconocible y que cada objeto a su vez aparezca como una unidad y perfectamente diferenciada de los demás, se debe precisamente a que estas diferencias que muestran entre sí, son claras. Por ejemplo, el cambio de textura, de tamaño, de color o de forma. (La importancia de la textura en nuestro campo visual se analizará después). Cada vez que se genera un contraste, se establece una diferencia que nos permite discernir una forma de otra. También la simplicidad de forma de las cosas naturales acentúa esta distinción visual, y, que decir de la simetría existente en la naturaleza.

Con esto se demuestra que nuestro proceso perceptual está íntimamente ligado a las leyes básicas de organización que rigen las cosas naturales, es decir, ciertamente nuestra percepción busca las estructuras más simples y ordenadas en los objetos para facilitar su reconocimiento, pero en la misma naturaleza existen otras estructuras simples y ordenadas que hacen posible la distinción entre una forma y otra.

¿Pero que pasa cuando el hombre crea estas estructuras?. Tendrá que seleccionar por jerarquías los elementos de la subdivisión. Por ejemplo, en una pintura los diversos componentes del cuadro representan subdivisiones cargadas con diversos significados y funciones; pero no se puede juzgar solo una parte sin tomar en cuenta la totalidad. Cada parte influye en la estructura final de la obra dotándola de un significado general y a su vez la estructura afecta el comportamiento y función de cada una de las partes. Ambos elementos tanto la estructura formal de la totalidad y las partes componentes del cuadro se alteran unos a otros y ninguno es completamente autosuficiente.

Los procesos perceptuales actúan dialécticamente. No llevan una dirección lineal aunque su finalidad es hacer posible la percepción de una forma.

La subjetividad del observador tanto como la objetividad de la experiencia son dos polos opuestos; de la misma manera que lo son la

nivelación de los objetos y formas, con la agudización de estos. La subdivisión tiene su antagónico en la semejanza. La primera nos recalca las diferencias y nos ayuda a distinguir las formas al acentuar sus rasgos estructurales, mientras que la segunda nos permite reunir los elementos segregados en una unidad, además es un requisito previo para advertir las diferencias. De igual forma el equilibrio se percibe ante la amenaza del desequilibrio. La semejanza actúa cuando una estructura global es débil o por lo menos no interfiere en el agrupamiento. Esto se puede establecer con cualquier característica de percepto, ya sea por tamaño luminosidad, color o textura. Otro factor de agrupamiento es la ubicación en el espacio de los objetos. Todos estos mecanismos contribuyen en mayor o menor medida a crear una unidad y coherencia en la estructura de la forma y esto a su vez hará que la forma resalte de su entorno.

No hay que olvidar que "las cualidades puramente visuales del aspecto exterior tales como la redondez o la agudeza, fuerza o fragilidad, armonía o discordia son las más poderosas, las que nos tocan de manera mas profunda".²⁷

Anteriormente hemos analizado la percepción de la forma en base a los argumentos de la Gestalt. Podríamos resumir con base en ello que, nuestra mente simplifica y sintetiza el mundo para poder conocerlo y que la percepción se rige de igual manera por ese mecanismo.

La percepción humana está históricamente condicionada [...]es simplemente un acto relativamente directo del conocimiento del mundo por el hombre histórico. La percepción directa de la realidad se produce en un determinado nivel de la evolución, a partir de toda la práctica social precedente, en cuyo transcurso cambia también la actividad sensorial del hombre, la evolución histórica de la práctica social crea nuevas formas del ser objetivo y con ello, también, nuevas formas de la conciencia objetiva.²⁸

²⁷ Arheim, R Op.cit. p..116

²⁸ Rubistein, J.L. op.cit p..284

2.2 LA PERCEPCIÓN DEL ESPACIO .

Así como la óptica ha estudiado los efectos de la luz en la retina o la composición química de los colores, los artistas plásticos se han interesado desde siempre en el mundo de las imágenes y su representación, ya sea con el fin de mostrar el mundo visible lo más fielmente posible como para objetivar o metamorfosear nuestra propia aproximación a éste y a la vida.

Las ilusiones ópticas y su magia han cautivado a muchos artistas a través de la historia, recursos como la perspectiva lineal y atmosférica del Renacimiento, la anamorfosis,²⁹ el juego de espejos o la iluminación teatral del Barroco, son algunos, de los trucos utilizados en el transcurso del quehacer artístico, y que decir del cubismo o del impresionismo. Cada elemento o tratamiento va acompañado de una necesidad histórica y social, el interés ha sido el mismo, tan valiosa y oportuna fue para los maestros Renacentistas la perspectiva como para los osados cubistas la representación del espacio.

Algunas teorías como la empirista desconocían la importancia del cerebro como agente ordenador de los estímulos que recibimos. Las imágenes producen 130 millones de receptores microscópicos en las retinas, que son afectados tanto por la intensidad de la luz como por la longitud de onda. Sin embargo no se trata de ordenar únicamente los estímulos recibidos, la percepción consiste en un proceso activo de parte nuestra, nada más importante que nuestra experiencia anterior y actual del objeto para establecer relaciones y reconocimientos.

La imagen retiniana, no ofrece grandes variaciones de la forma objetiva, a pesar de la distancia o de la posición del observador, por el contrario, permanece constante aún con estas alteraciones, la impresión de tamaño no depende de la imagen, depende de la situación estimulante en conjunto, en otras palabras la relación del objeto con su imagen de fondo de espacio tridimensional. Repasemos en forma breve la función de los ojos en este proceso.

Las características de nuestro campo visual son las de ser agudo, nítido y detallado en el centro, pero paulatinamente mas vago y confuso en los límites, así mismo, se extiende unos 180° aproximadamente, de modo que el gradiente de claridad de nuestro campo visual, es del centro a la periferia. Percibimos el mundo por medio de ojeadas, nuestros ojos se mueven rápidamente de un punto a otro, sin que esto afecte la claridad o nitidez de los objetos, además nuestro campo visual se desplaza cada vez que movemos los ojos. Existen dos clases de movimientos oculares: la convergencia, es decir, el movimiento de los globos oculares hacia adentro

²⁹ La creación de una distorsión por efecto de la proyección angular y su correspondiente corrección obtenida al contemplar el efecto, desde un punto de vista angulado.

o hacia afuera; y, la acomodación, que es la adaptación muscular para el enfoque, este es proporcional a la distancia. Existe otra función del sistema óptico y es el paralaje o disparidad, en este proceso se funden las dos imágenes captadas por los ojos en una sola. No hay que olvidar que las superficies son importantes para nuestra percepción del mundo, ya que los objetos reflejan la luz cuando son iluminados, la mayor parte de éstos reflejan la luz pero no la transmiten.

Los datos para percibir la distancia deben ser proporcionados por los dos ojos, es decir, ambos ojos apuntan siempre a un mismo punto de modo, que existe una imagen nítida del mismo centro exacto en cada retina, de este modo, podría conocerse la distancia por una especie de triangulación.

En 1833 Wheatstone inventó lo que hoy conocemos por estereoscopio.

Su teoría formulaba que precisamente las dos imágenes retinianas de un objeto, en que convergían los dos ojos, constituía una base para percibirlo en profundidad. El estereoscopio produce una disparidad sintética entre las dos imágenes que pueden modificarse a voluntad. "De poder establecerse una relación legítima entre la disparidad y la profundidad percibida de la figura combinada ópticamente, la disparidad sería la causa de la percepción de profundidad".³⁰ Hasta el presente esta disparidad constituye la principal causa y explicación de como vemos la tercera dimensión. Con este nuevo enfoque se anuló por completo la errónea concepción de que nuestra percepción del espacio era innata. Gracias a este descubrimiento se señalaron nuevos mecanismos para la percepción del espacio tridimensional: convergencia, disparidad retiniana y ajuste; todo esto producto de nuestro sistema óptico. La percepción de la profundidad, de la distancia, o dicho de otro modo, la tercera dimensión, se debe también a la existencia de superficies longitudinales. Una superficie frontal es aquella transversal a la línea de visión y una superficie longitudinal es aquella que está paralela. Cuando ninguna superficie está presente en la percepción, la distancia es indefinida. Todas las indicaciones de profundidad utilizadas durante siglos por los pintores son, también, indicadores de espacio en la imagen retiniana. Es decir que el gran invento de Masaccio, la perspectiva atmosférica, no es más que una representación gráfica de la manera en como todos percibimos la profundidad ó incluso en la ancestral cultura egipcia la diferencia de tamaños y la superposición de planos son indicios de profundidad. Pero todos estos datos solo han sido percepciones, no son datos de las sensaciones ni intuiciones puras del espacio; han sido aprehendidas por la experiencia.

De modo que las ilusiones en el arte consisten en la creencia de que sólo existe un modo de interpretar el esquema visual (entiéndase como esquema visual, cualquier imagen que vemos), al que nos enfrentamos, es decir, no vemos otras configuraciones porque no las imaginamos, necesitan

³⁰ Gibson J. James op.cit p.: 39

ser aprendidas por experiencias propias. Es por este hecho que la ambigüedad es inherente a todas las imágenes, pero esta nunca es vista en cuanto a tal. Sólo advertimos su presencia cuando aprendemos a pasar de una lectura a otra (dicho de otro modo, cuando distinguimos que una imagen puede tener varias interpretaciones), para descubrir más tarde que ambas interpretaciones encajan bien con la imagen. La relación entre tamaño y distancia presenta una nueva imprecisión visual, no podemos apreciar el tamaño de un objeto si no conocemos su distancia y viceversa; nos engañamos fácilmente con respecto a este tema y dicha ambigüedad no puede percibirse. Cuando observamos un objeto no vemos sólo manchas de color y luego las interpretamos, sino que percibimos que algo está ahí.

El sentido táctil es importante para formar nuestra conciencia en un mundo sólido y permanente; pero es solo un elemento más, la textura por ejemplo es otro muy importante, nos sirve para estimar el efecto de la distancia. "Lo único que nuestros ojos sufren son los estímulos de la retina cuyos resultados son las llamadas sensaciones de color. Nuestra mente es lo que teje aquellas sensaciones en forma de percepciones, los elementos de nuestra visión consciente del mundo, fundada en la experiencia, en el conocimiento".³¹ La percepción genera un conocimiento, este, no es exclusivo de determinados procesos cognoscitivos: todas las fases que advertimos y recorremos al percibir son operaciones cognoscitivas como: la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, el análisis, la síntesis, la comparación, la solución de problemas, entre otras. Herbert Read subraya que en tanto el artista establece símbolos para la representación de la realidad, puede tomar forma la mente, como estructura del pensamiento.³²

³¹ Gombrich, E.H. op.cit, p.:259

³² Read, Herbert, Imagen e Idea, p.:72

En el primer capítulo hablamos de como la percepción del espacio, condicionada por la historicidad, influye y altera los procesos artísticos.

Aparte, se ha señalado que la percepción evoluciona a través de la experiencia personal y social de la humanidad, y genera nuevos conocimientos y apreciaciones.

Ahora, abordaremos este tema situándonos en la relación existente entre los objetos y sucesos del mundo real, y nuestra experiencia cotidiana. Los físicos se han encargado de la formulación de teorías abstractas del espacio, aplicables a conocimientos igualmente abstractos, ¿pero qué pasa con el espacio real?, por llamarlo de alguna manera, el cotidiano, el que percibimos diariamente, el que abarca nuestro mundo visual con distancias, tamaños, texturas, colores. En pocas palabras el espacio en que vivimos. Limitado por una superficie a la que llamamos suelo, vital para el equilibrio y referencia determinante en nuestra sensibilidad al movimiento.

Algunas teorías clásicas sobre la percepción del espacio definían la tercera dimensión, o la distancia, como una línea entre nuestros ojos y los objetos o cosas. Como un eje que se extendía de nuestro ojo hacia afuera, de manera que el problema consistía en esclarecer como se percibía esa distancia. Pero, para mostrar una solución tangible a este tema, se tenía que abordar desde una óptica igualmente tangible y real; como el mundo de los objetos cotidianos y su proyección por medio de la luz sobre la retina. Cabe recalcar, antes de proseguir, que la percepción del espacio no se limita al contacto y relación que tengamos con las superficies (frontales y longitudinales), aunque la existencia de éstas en nuestro mundo objetivo es determinante, la percepción que tenemos de nosotros mismos, así como, nuestra interpretación están ligadas y poderosamente relacionadas con nuestra percepción y conducta espacial. Una vez hecho este paréntesis regresemos al enfoque objetivo y de acuerdo a los hechos y experiencias de nuestra vida cotidiana, solo como un punto de partida, sin menospreciar o desechar el enfoque subjetivo y personal de cada espectador.

Pues bien, decimos que el espacio es un conjunto de superficies físicas con determinadas características, tales como frontalidad y longitud; ya afirmamos que aquéllas son longitudinales cuando son paralelas a nuestra línea de visión, como el suelo, y contrariamente son frontales cuando son transversales a la misma, como cualquier lado de algún objeto que no sea horizontal. Es gracias al discernimiento de estas áreas que establecemos relaciones entre el aquí y el allá. La percepción de la distancia o la profundidad se puede reducir a la manera en cómo distinguimos las superficies paralelas a nuestro punto de vista y éstas a su vez son indicaciones del espacio físico. De modo que cuando no existe ninguna superficie en nuestra percepción, la distancia es indefinida, puesto que no existen puntos de relación y referencia. La percepción de estas superficies es vital para

nuestra aproximación al espacio y la manera de distinguirlas es a través de las irregularidades y contrastes presentes en nuestro campo visual. El cambio de textura de estas superficies y su cambio gradual de densidad cumplen esta función. James J. Gibson maneja una teoría sobre la percepción del espacio que da una importancia fundamental a los cambios de tamaño y textura de cualquier superficie: "la base de la llamada teoría del espacio es la proyección de sus objetos y elementos como imagen y el consiguiente cambio gradual de tamaño y densidad en la imagen a medida que los objetos y elementos se alejan del observador".³³

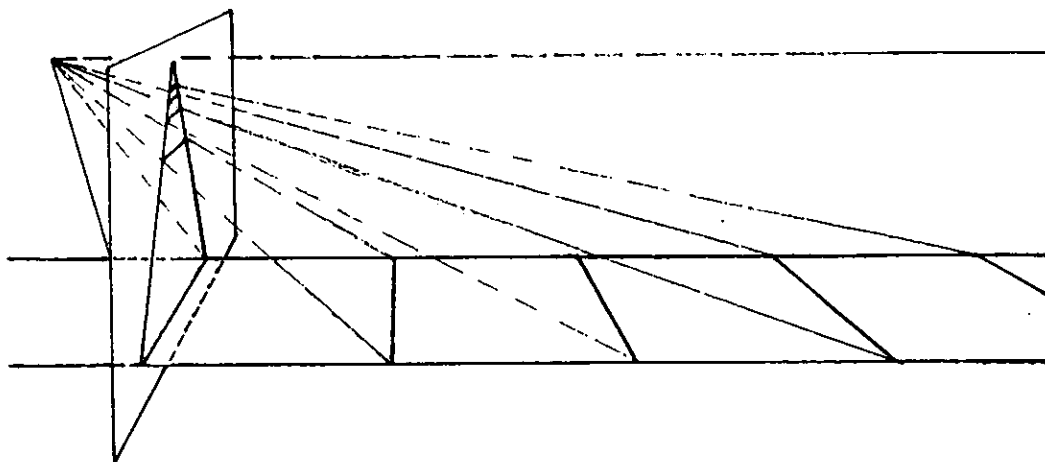
Existen dos constantes en la percepción del espacio y estas son las gradientes de tamaño y de densidad, que invariablemente nos sugieren un alejamiento. Entiéndase por gradiente no solo un aumento o disminución de algo sino sus cambios de altitud con respecto a la distancia. Hay que considerar como se dan las gradientes de textura en los dos tipos de superficies que mencionamos: en las superficies longitudinales como puede ser el horizonte se observa un gradiente de textura que va de mayor a menor densidad; en las superficies frontales no sucede lo mismo, el gradiente de textura permanece constante y sin alteraciones. Obviamente al mirar un muro de frente no notamos ningún cambio de textura que nos sugiera un alejamiento, puesto que nos encontramos casi a la misma distancia de todos sus puntos, de manera que una superficie inmutable nos hará referencia a una superficie frontal, pero al mirar un sembradío notamos que la definición y nitidez de sus elementos se hace cada vez más indefinida mostrándonos un cambio gradual en su textura que corre hacia abajo hacia arriba o a cualquiera de los extremos verticales y por consiguiente dándonos indicios de profundidad. En un cuadro o en un dibujo sucede algo parecido a pesar de que se trata de una superficie bidimensional, reconocemos el espacio del cuadro porque distinguimos una serie de superficies transversales, longitudinales y en pendiente.

Hasta este momento no hemos tocado para nada el tema del reconocimiento de los objetos como causa principal en las impresiones de profundidad. En la teoría de la Gestalt sobre la percepción de la forma el reconocimiento de la estructura de los objetos es fundamental para percibir la forma. Por supuesto que estamos refiriéndonos a dos teorías diferentes para aspectos perceptuales diferentes, por un lado la Gestalt y la percepción de la forma y por otro la teoría de la percepción del espacio formulada por Gibson. El común denominador de ambas parece ser el de un proceso perceptual inmediato que rechaza las intuiciones innatas tanto de distancia como de percepción de la forma.

Por otro lado sabemos que la perspectiva natural es la disminución de los tamaños de las cosas a medida que se alejan de nosotros y, como se a

³³ Gibson, J. James La percepción del mundo visual p.:114

señalado ya, el gradiente de textura en una superficie longitudinal disminuye igualmente a medida que se aleja del espectador; sin embargo esto no significa que se trate de la misma cosa y para demostrar esto recurriremos a un sencillo esquema.



La superficie proyectada en nuestra lámina representa una acera como una sucesión de cuadrados, que se extiende desde los ojos del espectador hasta el horizonte sin mostrar disminución de tamaño. La proyección retiniana está representada como una serie de trapezoides igualmente en sucesión que convergen en el punto de vista del observador y que cambian gradualmente de tamaño para formar un triángulo, es un dibujo en perspectiva. Pero observemos como cambia el ancho y la altura de los cuadrados de la proyección retiniana. El ancho de las superficies disminuye hacia arriba en forma gradual haciendo que sus líneas límite se junten en un punto, ésta es la condición necesaria en toda perspectiva lineal.

De modo que la perspectiva lineal no es otra cosa que la disminución gradual y lineal en el ancho de los objetos que hacen posible el trazado de líneas guías que convergen en un punto de fuga. Veamos ahora que pasa con la altura de los mismos cuadrados. Su altura disminuye casi en la misma forma que el ancho pero presenta una variante, el cambio no es gradual sino acelerado. Esta es la condición necesaria en las figuras y objetos escorizados. Entonces una figura escorzada se muestra cuando su superficie longitudinal es proyectada en altitud, en donde no es necesario que sus líneas se unan en un punto de fuga y su función es negativamente acelerada a la distancia.

"La dimensión longitudinal es aquella que se dice escorzada en la proyección, es decir, se trata de la dimensión que está comprimida en relación a la dimensión frontal",³⁴ Los objetos y cuerpos vistos en escorzo, mejor dicho en un punto de visión diferente al frontal, nos proporcionan menos datos del aspecto característicos del objeto por lo que a la hora de representar bidimensionalmente un sistema escorzado, se deberán sintetizar y acentuar los datos que nos hagan posible y claro su reconocimiento. Una solución para acentuar estas características puede ser el aplicar las técnicas de la perspectiva, no sólo a los límites lineales de los cuerpos y figuras, sino también a las superficies de este modo que podemos manejar los gradientes de textura en el ancho y alto de cualquier superficie de la misma manera que se da en la perspectiva ordinaria sin que esto sea necesariamente lineal.

Además el tratamiento de la textura en cualquier superficie describe también una dirección en la lectura; en la medida en que la textura disminuye hacia arriba o hacia abajo persiste la impresión sensorial de la distancia. La dirección no altera de ninguna forma la percepción de la distancia o la profundidad; es el gradiente de densidad de la textura lo que produce un correlato de tercera dimensión continua.

³⁴ Ibidem. p..120

CAPÍTULO III

3. - DESARROLLO DE LA OBRA.

En este tercer capítulo se unificarán y se reafirmarán los conocimientos adquiridos en los dos anteriores. Su objetivo es relacionar lo investigado, es decir, los procesos perceptuales y en especial del escorzo con el trabajo plástico. Recordemos que el enfoque principal de esta investigación, es la búsqueda de un lenguaje plástico propio, y para esto se ha tomado de la historia y la teoría del arte las bases que sirvan de estructura y fundamento.

Sin embargo, cualquier trabajo artístico que contenga los dos requisitos anteriores, necesita lo que es vital y esencial en el arte; la experiencia e intuición humana. El conjuntar mente y espíritu, objetividad y subjetividad, ciencia e intuición, imagen e idea; a través de determinados elementos plásticos, será la función de este capítulo.

La materia prima de un pintor son sus herramientas, pinceles, pigmentos; digamos los medios. Pero su lenguaje o su vocabulario está compuesto de agentes plásticos: la distribución de la luz, el manejo del color, línea, volumen, tratamiento espacial. De la manera en que interactúen estos surgirán las tensiones, direcciones, ubicación, peso, etc. Precisamente porque no se pueden abarcar completamente, en un enunciado, es necesario seleccionar y reducir estos elementos; algunos tendrán que sacrificarse para apoyar a otros, que serán las voces cantantes del cuadro.

Debido a esto, a partir de la investigación, se seleccionaron determinados elementos con los cuales se inició un proceso de bocetaje.

Antes de continuar la revisión de este proceso, es necesario que se destaque que el tema o pretexto para esta investigación no ha sido únicamente el deseo de comprender las normas y mecanismos de la percepción humana. Creo que el hecho de que esta investigación sea sobre escorzo, tiene de por sí, una postura clara y precisa.

El tratamiento de la figura humana no obedece a un encasillamiento en el trabajo pictórico personal, ni tampoco una ensoñación por el arte Clásico, Renacentista o Barroco. El objetivo no ha sido hacer una copia fiel de los más espectaculares escorzos dentro de la producción artística.

La simple y fundamental motivación ha sido la expresividad, monumentalidad, fuerza y energía del cuerpo humano, ni siquiera la exaltación de la belleza de éste. El cuerpo humano es un conjunto de fuerzas en pugna, una dialéctica de energías encerradas en una forma tan simple y compleja como lo es la figura humana. Lo importante es hacer una valoración del ser humano en cuanto a tal, sin distinciones de sexo.

La introspección a través del cuerpo para hacer una revisión de nuestro pensar, sentir y actuar en una época acelerada, conflictiva, individualista y por demás bella. No con el fin de negarla sino con toda la

intención de comprender el momento histórico y las exigencias de éste.

" Como lenguaje poético, la pintura figurativa parte de algo dado para instaurar un nuevo orden de significaciones adscrito a las figuras".³⁵ Las vivencias, experiencias, la predisposición de cada personalidad, preferencias, información, cultura, el entorno afectivo y social que rodea a cada ser, lo condiciona y lo define. Pero esta definición no es tarea sencilla y calmada, requiere de una lucha, de una elección, cada acto y cada resolución representa en conjunto la victoria de alguna de las partes. Los seres humanos somos una dualidad, mente y espíritu, cuerpo y alma, vida y muerte. Las búsquedas, alegrías, preguntas y respuestas de la vida se reflejan en nuestro lenguaje corporal. Por ello el poder expresivo del cuerpo, cada postura, cada movimiento, nos deja entrever un antes y un después, el comienzo o final de una situación ineludible.

³⁵ Sánchez Vázquez, Adolfo.op.cit. p.:27

3.1 PROCESO DE BOCETAJE

El proceso de bocetaje tuvo varias etapas, primeramente no tenía una idea clara de los agentes plásticos con los cuales trabajaría, por lo que el punto de partida fue el tratamiento de la perspectiva por medio de puntos de fuga o de diagonales, pero traté de romper con el encuadre clásico; y, por supuesto, introduje la figura humana escorzada. El tratamiento de la perspectiva fue sólo un pretexto en la búsqueda de la representación del espacio en profundidad, para apoyar el manejo del escorzo. La intención no fue hacer uso preciso de las leyes de la perspectiva lineal. Por el contrario se buscó una manera de romper el encuadre y rigidez de ésta, se hizo caso omiso de sus normas, pero se utilizaron sus elementos como medios expresivos. El resultado fue una aproximación y exploración del espacio por medio de degradaciones y contrastes de luz y sombra. Pero mi intención no fue utilizar los grises para modelar las figuras de manera lógica al seguir la correcta proyección de la luz. Así mismo, no me interesó realizar una perfecta perspectiva, sino crear una forma personal de interpretarla y abstraerla, para utilizarla al generar espacios profundos en los cuadros. Este recurso me sirvió para dotar de mayor expresividad la obra.





A partir de aquí, se efectuó una revisión y estudio de escorzos de Caravaggio y Tintoreto, para analizar de que manera solucionaron los escorzos en su producción plástica, el interés por estos artistas fue, la perfecta factura en el tratamiento del claroscuro y del cuerpo humano en el primero; y la espectacular pesantez, y monumentalidad del segundo. Aquí fueron de gran ayuda los estadios del proceso creativo al que hace alusión Erwin Panofsky en el estudio que realizó sobre los dibujos de Miguel Ángel.

El objetivo de éstos, fue explotar una idea a través de las imágenes, hasta llegar a un diseño resuelto y perfectamente estructurado.

pensiero: pensamiento o idea principal.

apunte: esbozos acabados o no, hechos sin modelo.

estudios: con modelo, unión de la idea y la forma.

diseño: resultado final.



Después de esto se seleccionaron algunos agentes plásticos que, se han utilizado a través de la historia del arte para lograr los escorzos, que incluye representaciones figurativas como no figurativas.

líneas diagonales
tratamiento a base de planos
torsión
deformación
geometrización

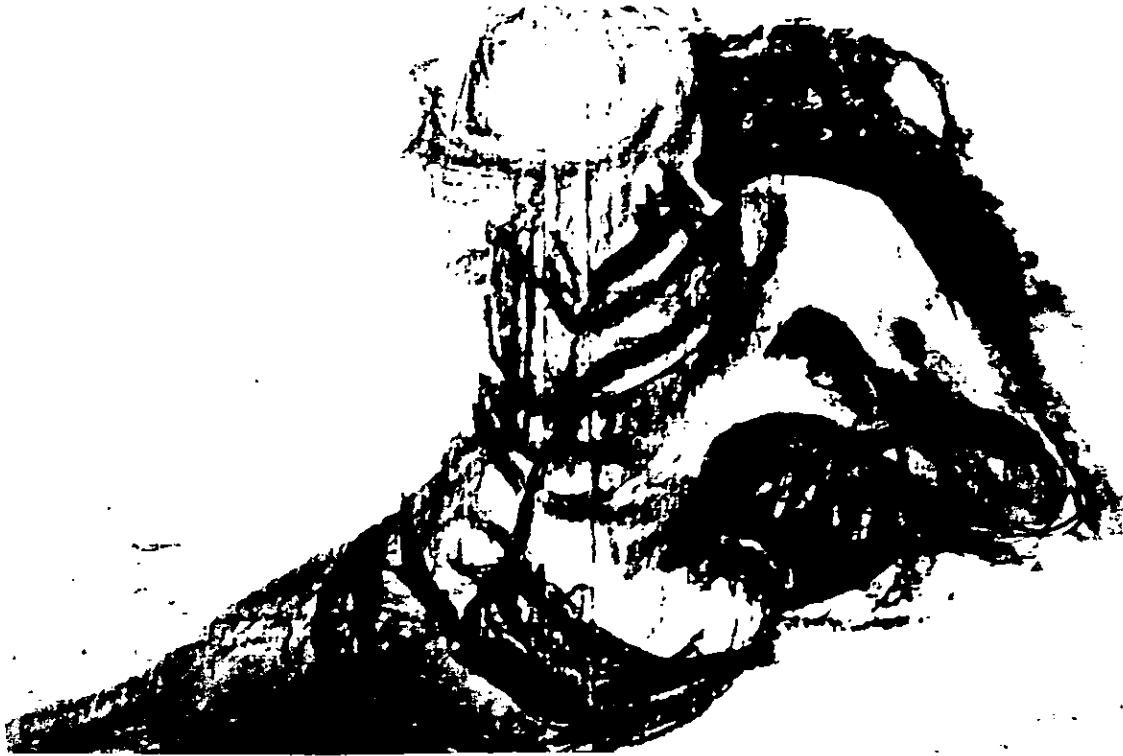


El método dibujístico utilizado por Kimo Nikolaides, en donde la vista y el tacto son los agentes principales, sirvió para hacer una aproximación a la forma más personal basándose en la propia experiencia corporal y en las sensaciones táctiles; se realizaron otros bocetos a fin de crear una interpretación individual basada en las sensaciones y en la observación, y no en el conocimiento y clasificación de la forma. El motivo fue agregar, a la observación detallada de la anatomía, una carga emotiva; y así, contribuir al enriquecimiento expresivo de mis dibujos.

sensaciones táctiles:
cálido-frío.
duro-blando.
liso-rugoso.



También se realizaron bocetos a partir de la obra de José Clemente Orozco. La fuerza en el trazo y la pesantez de las formas dieron por resultado un esquema sumamente compacto y cerrado. Los escorzos de Orozco son estructuras pesadas y fuertes, que tienen una gran expresividad debido a su trazo enérgico y seguro.



La línea diagonal es un recurso muy utilizado en mis bocetos, aunque a través de estas distintas etapas en el proceso de bocetaje, se buscó que las formas finales tuvieran la estructura más simple. A pesar de que la mayoría de las poses son recogidas y acostadas, el hecho de que estén escorzadas presenta una tensión. Y precisamente este efecto de fuerza contenida o energía pasiva es intención de las poses; no representan necesariamente un movimiento sin embargo son vigorosas y pesadas. De estos bocetos, fueron seleccionados los que se trabajarían en el lienzo. Pero es sólo en la práctica pictórica, y no en la investigación donde se reafirma o transforma la teoría. Sólo aquí se viven plenamente las dinámicas perceptuales que se argumentaron antes.

Lo que un color o línea significan no podemos saberlo "a priori" justamente porque estos signos aislados no tienen un significado propio. Lo que significan en un cuadro - figurativo o abstracto- sólo podemos saberlo "a posteriori", es decir, cuando lo encontramos constituyente de una unidad significativa, que por ser el producto de un acto de creación, no podrían ser previstas.³⁶

Como ya se ha señalado, todo este proceso, no es más que un pretexto en la búsqueda de un lenguaje plástico propio, que no se limite a relacionar los agentes plásticos en el cuadro, y sea capaz de expresar y significar una visión particular del espacio, auxiliándose en los escorzos, como reflejo de estados interiores.

Ahora se hará un seguimiento de cada cuadro en particular, y se verá que han tenido un tratamiento específico, y que los elementos que actúan en uno difieren en los demás.

³⁶ Sánchez Vásquez Adolfo, Op.cit p.:47

3.2 REALIZACIÓN DE LA OBRA.

La figura del cuadro no es, mera duplicación o reproducción del objeto real, sino una representación de éste mediante ciertos procedimientos de formación o construcción [...] pero las nuevas significaciones que se pretende imprimirlas exigen nuevos ordenes de relación entre los signos.³⁷

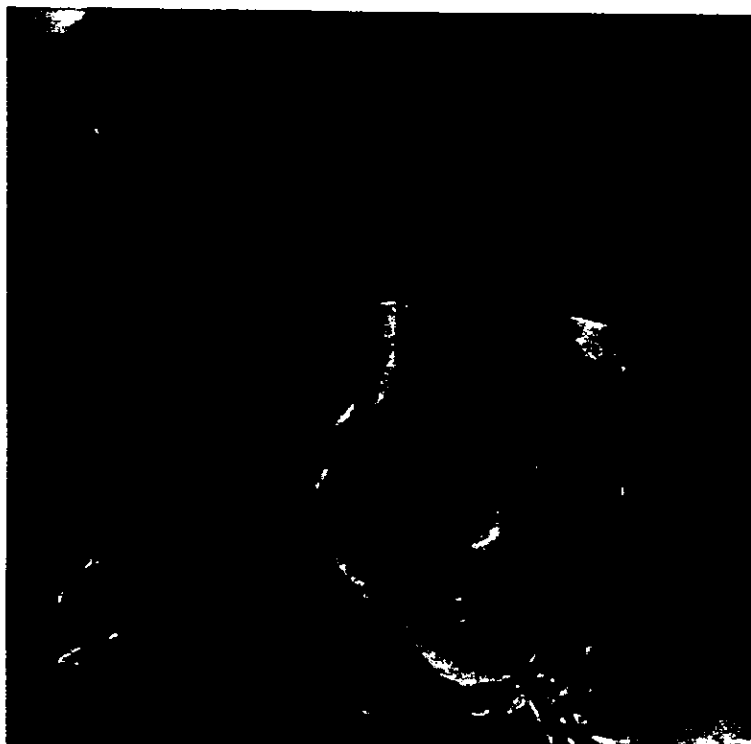
Primer cuadro.

El color en este cuadro es un contraste frío-cálido para sugerir cercanía y distancia, se trató de anular los contrastes de claro-oscuro y utilizar únicamente el color de acuerdo a su brillantez; los colores entre más brillantes avanzan, y entre más opacos retroceden. Los mismos colores utilizados en el fondo son manejados en la figura, la cual sirve de enlace y conjunción entre las dos zonas en lucha a través de la diagonal que surge desde el extremo inferior derecho para concluir en el extremo superior izquierdo. Las líneas sugieren una falsa perspectiva central; no coinciden con los ejes vertical y horizontal del formato, y ninguna de ellas tiene un punto de convergencia; esto rompe el encuadre y pesadez del espacio cerrado al abrirlo en profundidad. De la misma manera el brusco cambio de color crea una tensión al enfrentar dos áreas con igual luminosidad. La semejanza de colores refuerza la estructura general del cuadro y encierra la totalidad en un esquema pesado al relacionar un área con otra; pero a su vez, acentúa las diferencias y con esto aumenta la tensión.

Pero esto no presenta un espacio ordenado y continuo, al contrario esta "erronea perspectiva", evidencia lo confuso e ilusorio del contexto.

El agente principal en la composición ha sido el color, en este caso, la fuerza y violencia del rojo en oposición a la frialdad y hermetismo del azul son las dos caras de una misma moneda, representada por el pesado cuerpo ante la angustiada disyuntiva de la elección.

³⁷ Sánchez Vázquez, op.cit. p.28



Segundo cuadro.

Es en este cuadro donde se empiezan a manejar propiamente los elementos plásticos seleccionados durante la investigación, como son: la superposición de planos y las líneas diagonales en el tratamiento del cuerpo. De la misma manera que en el cuadro anterior, el espacio se trabajó por medio de colores que avanzan y retroceden, esto no sólo se redujo a la perspectiva atmosférica, sino a la luminosidad del color. La paleta se redujo a una gama fría. El verde es más luminoso que el azul y por lo mismo más cercano al espectador. La línea es la principal portadora de luz; líneas luminosas al proyectarse desde abajo separan un plano de otro. Debido a esta superposición de planos se crea un efecto de profundidad. La luz se encarga de activar dos funciones perceptuales: establece una semejanza que agrupa la composición y los planos entre sí formando una unidad; en sentido inverso separa y aleja los mismos planos reforzando con esto la espacialidad al crear diferentes intervalos de espacios entre la figura y sus partes, y entre la figura y el fondo. Por otro lado todas las figuras escorzadas están fuertemente tensionadas por la superposición y los traslajos. La luminosidad y tranquilidad del cuerpo envuelto en la atmósfera azul da un efecto de recogimiento y protección. La tensión del escorzo es medida por la tranquilidad de la escena formando un estado interior de reflexión.



Tercer cuadro.

El cuadro está estructurado fuertemente por las líneas diagonales sugeridas por la posición del cuerpo y por otras del fondo; estas líneas que nunca convergen en un mismo punto de fuga, crean una perspectiva falsa con espacios ilusorios. En el tratamiento del cuerpo prácticamente desaparece la línea de contorno y su modelado se rige por las sensaciones táctiles y orgánicas para crear una estructura más emotiva y expresiva, las manchas luminosas intensifican las acciones y actitudes del cuerpo; el contrapeso y fuerza del brazo, la dirección de las piernas, la torsión y lucha del tronco. Estas diferentes direcciones sugieren un movimiento de traslación. La luz intensifica estas direcciones y da unidad al cuadro. La actitud tensionada del escorzo está reforzada por las diagonales de éste, y las del fondo. Nuestra percepción capta la forma principal del esquema y completa a su vez la totalidad del cuerpo.

La estructura de la totalidad es demasiado sencilla. Los traslajos y el cambio de altura en los planos que forman el cuerpo, así como sus contrastes luminosos crean la ilusión de profundidad, lo que determina la proximidad o lejanía del cuerpo. El resultado es una intensificación de las cualidades visuales del aspecto exterior como la fuerza y compresión tanto del cuerpo como del espacio; apoyados en la luminosidad y violencia de una paleta cálida reflejando la carga emotiva del color. Cuerpo y espacio son por demás violento, la semejanza de color integra las partes de un todo, que, sin embargo, a través de las diagonales y oblicuas acentúa la tensión; es decir, no importa la forma en sí, sino la sensación que produce. Para solucionar el escorzo, realicé bocetos basados en mi propia experiencia corporal. No busqué un dibujo detallado del cuerpo para preservar todo el trabajo de bocetaje; sin embargo, para recalcar el escorzo, la luminosidad de las diferentes partes del cuerpo varía de acuerdo a su jerarquía, la cabeza es la más luminosa, el brazo en forma de palanca es la segunda en importancia y está en contraposición con las piernas. Ambos elementos representan las dos primordiales funciones humanas: el pensamiento y la acción dirigida o encaminada a un objetivo concreto.

La cabeza generadora de pensamientos, sentimientos, emociones y pilar en nuestra actividad vital además de la lucha entre las dos primordiales funciones humanas: el pensamiento y la acción encaminada a un objetivo concreto. El brazo representa la concreción de los procesos anteriores a través de la acción y la experiencia. La textura de polvo de mármol cumple dos funciones, en la primera fortalece la diferencia espacial de los planos, y en la segunda marca una jerarquía, lío mismo que la luz. Sólo he utilizado zonas de mayor o menor intensidad cromática para destacar estas áreas.



Cuarto cuadro.

El tratamiento del cuerpo y el del fondo fue a base de una elevación de planos. Para solucionar el escorzo, trabajé cada zona como una área planimétrica (sin volumen) a la cual se le agregaron las demás hasta ir construyendo el cuerpo, cada plano varía de altura en proporción a la distancia; pero estos bruscos cambios son mitigados por la relajada posición y dirección del cuerpo. La posición diagonal de la figura enlaza un plano con otro para dar unidad al cuadro, intensificando la tensión y genera una lectura. Un recurso utilizado para acentuar la distancia y profundidad del espacio fue la textura táctil. En las superficies frontales la textura es uniforme y sólo muestra un cambio en la intensidad luminosa; por el contrario en la superficie longitudinal la textura cambia aceleradamente de densidad. Las zonas de mayor luminosidad cromática se encuentran en los extremos superior e inferior del formato, recordemos que un indicio de profundidad sirve para cosas diferentes y en este caso ambas zonas luminosas extienden el espacio en profundidad, por un lado; por el otro, unifican e integran la escena dándole equilibrio.

Las líneas horizontales de la composición refuerzan la sensación de profundidad espacial y las diagonales del cuerpo acentúan la tensión.

La figura humana no presenta un delineado preciso, nuestra percepción se encarga de suplir los vacíos y mostrarnos una continuidad. De la misma manera que en los cuadros anteriores, el factor de organización es la luz; ésta, sugiere una lectura y se intensifica en la figura humana. La posición estática del cuerpo crea una atmósfera de energía pasiva.





Quinto cuadro.

En los cuatro primeros cuadros, se partió del modelo natural, y, en base a un proceso de bocetaje fueron seleccionadas determinadas poses. En este cuadro, por el contrario se partió de un boceto y se buscó un cuadro que contuviera los elementos plásticos contenidos en el original; una perspectiva aguda, (formada por un escalonamiento de líneas horizontales y verticales,) y un escorzo horizontal.

Se seleccionó un cuadro de Tintoreto *El Milagro de San Marcos*, y en base a éste, se hizo una paráfrasis. La elección de este cuadro obedece a un interés por los elementos plásticos que en él interactúan, y sobre todo, a la solución plástica que se le dio al escorzo. Se inició un proceso de bocetaje para estructurar la composición.

A partir de un análisis de la estructura del escorzo en el cuerpo de San Marcos, se descompuso la figura en elementos geométricos. Probablemente la manera en que Tintoreto resolvió el tratamiento del cuerpo fue a partir de círculos.

Una vez solucionado el escorzo se realizó la composición. Ésta se estructura a partir de líneas horizontales, diagonales y verticales que simulan escalones, debido a la secuencia de planos y que dirigen la mirada hacia un punto de fuga imaginario; únicamente el cuerpo contiene líneas curvas.

Por principio, el cuadro se trabajó en una paleta cromática para señalar las zonas de mayor luminosidad; la figura humana fue la más importante.

Posteriormente estos grises se calentaron o enfriaron al mezclarse con carmín y con azul de prusia para obtener, así, diferentes valores. Todo el cuadro se solucionó con esta nueva paleta.

La textura de polvo de mármol y carbonato de calcio fue utilizado para crear un efecto espacial. Entre más cercano se encuentra un plano con respecto a el observador, contiene mayor textura. En el cuerpo la textura fue más intensa y marco los diversos círculos que le dan estructura. Se marcaron nuevas zonas de intensidad cromática en el fondo y en el cuerpo, con naranjas y verdes.

Entre menor fuese el área, mayor intensidad lumínica del color; y, entre mayor fuese el área menor luminosidad cromática. Sin embargo, no se realizó un modelado preciso del cuerpo, los lindes se omitieron, se procedió a desmaterializar éste por medio de una intensidad lumínica.

Para unificar el tratamiento del cuerpo con el fondo, se le dio a éste una veladura ocre sin apagar su luminosidad, para finalmente marcar algunas líneas curvas que describen la estructura del cuerpo.

La representación del volumen de cualquier cuerpo y en particular de la figura humana implica un escorzo; aunque su representación sea frontal (existen otras partes del cuerpo como nariz y pies, por ejemplo, que están

escorzadas aunque la figura esté frontal). Pero lo que se llama propiamente escorzo es la técnica del traslapo (Arheim) es de mayor peso y tensión visual.

Sí analizamos el ejemplo del caballo de perfil al que alude Leonardo Da Vinci en su *Tratado de pintura*; de éste afirma que, para que sirva como proyecto escultórico es suficiente dibujar el anverso y el reverso, y si éstos son correctos, por consecuencia embonarán perfectamente desde cualquier ángulo a la hora de la ejecución. Sin embargo, es cierto que en la ejecución real se tiene que observar cuidadosamente cada ángulo y lado, sin que esto altere es procedimiento al que se hace mención Leonardo; por el contrario una vez más resulta válido dibujar únicamente el anverso y el reverso del modelo, para que éste funja como proyecto escultórico.

Pero una figura vista de arriba hacia abajo y viceversa, o de atrás hacia delante, por ejemplo, por efecto de la superposición de las diferentes superficies que la conforman visualmente y de su configuración concreta en la representación pictórica; da como resultado un mayor peso visual o tensionalidad. De esta manera el espacio total del cuadro en relación a la representación de la figura humana escorzada permite dar mayor fuerza a ésta como sucede en el cuadro *El Milagro de San Marcos* de Tintoreto.

CONCLUSIÓN

La percepción es un complejo proceso cognoscitivo en la mente humana, que está condicionado por la experiencia personal e histórica, por la cultura y por nuestra subjetividad e interpretación; y está íntimamente relacionado con el quehacer artístico.

Las conclusiones principales a las que me llevó esta investigación fueron dos. La primera es referente a la percepción de las formas de objetos y cuerpos escorzados. La segunda es sobre nuestra interpretación del espacio.

Al referirnos a la primera observamos que:

a) - Todo cuanto está a nuestro alcance aparece a nuestros ojos escorzado. El escorzo es una característica de la tridimensionalidad y basta con mirar alrededor para comprobar esto, ninguna superficie o cuerpo se nos muestra plano y sin volumen, por el contrario, siempre está jerárquicamente más cerca o más lejos de nosotros. Sin embargo, debido a la cotidianidad y costumbre tendemos a confundir nuestro conocimiento aparente de cualquier forma o cuerpo con su proyección retiniana. Invariablemente una cara o lado del objeto se encuentra escondido ante nuestra vista pero el sistema perceptual, tal como señala Arheim, completa las formas en una estructura coherente e impide que se vean incongruentes.

b) "Hemos aprendido a usar la vista de diferentes maneras".³⁸

Diferentes teóricos entre ellos Edward T. Hall, James Gibson, Rudolf Arheim, y Erwin Panofsky entre otros, desde sus diferentes áreas de conocimiento han sostenido que no son únicamente nuestros mecanismos perceptuales y los estímulos luminosos recibidos en la retina, lo que condiciona nuestra percepción final de las formas. Existen diferentes motivaciones como la memoria, la experiencia anterior y nuestros estados interiores.

c) -Ésta es la gran confusión al dibujar o pintar un cuerpo u objeto escorzado y en especial el humano, la falsa suposición de que dibujaremos una mano, un pie, un torso y no la simple y llana representación de un conjunto de ángulos, espacios, planos, direcciones y pesos; es lo que crea la confusión. En el momento en que aprendamos a ver las formas de los objetos como sombras, luces, manchas, colores y masas que se relacionan entre sí; y apartemos por un momento de nuestra cabeza la idea de lo que a aquella forma corresponde o no, es sólo en ese momento que el proceso dibujístico será más sencillo y en especial los escorzos.

d) Si ya hemos comprendido que cualquier figura escorzada presenta una reducción en sus alturas de manera acelerada; como lo demuestra la

³⁸ Edward T. Hall, La dimensión oculta. p.:90

sencilla lámina de Gibson, esto nos llevará a resumir que la distorsión y la desproporción es necesaria en cualquier ejecución del escorzo. Un tratamiento eficaz en su ejecución puede ser dividir la figura en planos geométricos a la manera en que un escultor modela el barro, sólo que en este caso los planos se ocultarían entre sí el acceso a la vista y su altura se reduciría. También podríamos apoyarnos en los mecanismos perceptuales y trabajar cada parte del cuerpo como una entidad aislada a manera de una subdivisión, pero a la par, agruparla dentro de una unidad.

e) -En realidad no existe un método preciso y exclusivo para trabajar los escorzos, la solución estriba en nuestro entendimiento de la estructura esencial de la forma y en la interacción de cada una de sus partes. El hecho de observar como afecta una línea transversal a determinada superficie, o cómo se afectan entre sí un plano y otro; nos entrena y adiestra en la identificación de las relaciones estructurales de cualquier forma.

d)- Se analizaron diversos procedimientos en el manejo del escorzo que no son perspectivas, como líneas diagonales, ocultación de planos o la geometrización de la figura, entre otros. Y se llegó a la conclusión de que todos estos mecanismos son generados por las exigencias sociales, culturales y artísticas de una época; que involucran la visión y mentalidad del hombre en una historicidad determinada. Así que el uso o no, de determinados agentes plásticos no obedece a modas y caprichos, sino a necesidades y posturas más profundas que encierran toda la idiosincrasia del ser humano.

En cuanto a nuestra interpretación del espacio:

a) - Ningún método de representación es infalible y perenne, no es que uno sea mejor o peor que otro; es que cada uno sirve a intereses y necesidades diferentes. Tanto Lawrence Wright en su *Tratado de la perspectiva* y Rudolf Arheim en *Arte y Percepción Visual* nos han demostrado que los primeros dibujos escorzados de la cultura Egipcia no son menos ni más significativos que los escorzos del Barrocò, aparte no existía en ninguna de estas dos etapas una valoración del desarrollo artístico del escorzo como tal; sino una interpretación y apreciación del espacio diferente.

b) Esto es lo que hay que recatar: es precisamente el entendimiento del espacio y su forma de representarlo lo que condiciona al escorzo. Se analizaron diversos procedimientos en el manejo del escorzo, que no son perspectivas, como líneas diagonales, ocultación de planos, la geometrización de la figura entre otros, y se llegó a la conclusión que todos los mecanismos, son generados por las exigencias sociales, culturales y artísticas de la época; que involucran la visión y mentalidad del hombre en una historicidad determinada. Así que el uso o no de determinados agentes no obedece a modas y caprichos, sino a necesidades y posturas más profundas, que encierran toda la idiosincrasia del ser humano.

En la historia de las Artes Plásticas se han ido acumulando las experiencias de la evolución expresadas por las artes de cada sociedad a través de todos los tiempos. Hoy nos enfrentamos a las obras de arte con las experiencias de varios siglos de convivencia con ellos.³⁹

Cada época, con su momento histórico, su cultura, su política, su economía, representa una concepción diferente del espacio que está condicionada principalmente por el sistema económico y social. Y para corroborar esto la Historia del Arte es un muestrario: el Renacimiento y la emancipación de la burguesía, el Barroco y la Contrareforma. Gibson lo dice bellamente: "estudiando las producciones artísticas del hombre es posible aprender mucho acerca del mundo de los sentidos en el pasado y de cómo la percepción del hombre cambia con la índole de su conciencia de la percepción".⁴⁰

c)- Pero hay un hecho vital en toda interpretación y acercamiento al espacio; la experiencia personal y condición de cada espectador. Para nadie es nuevo el hecho de que dos personas en las mismas condiciones físicas perciban el espacio personal y físico de manera diferente. Por esta razón cada lectura del espacio y de las formas inscritas en este sugiere infinidad de interpretaciones.

La realidad es una construcción de nuestros sentidos, un plano que surge lentamente a medida que sondeamos nuestros sentimientos, trazamos los conceptos de nuestras sensaciones, medimos las distancias y las altitudes de la experiencia. El plano cambia a medida que nuestro conocimiento aumenta.⁴¹

d) Hay que enfrentarse a dos tendencias: la social, producto de la época, de la región, del sistema; sumamente objetiva y en cierto aspecto general. Y su contraparte, la individual y subjetiva, congruente sólo con las expectativas, experiencias y ensoñaciones de espectador. Esto no determina que la comunicación y la transmisión de significados sea sólo una quimera .

e) -Precisamente gracias a los mecanismos perceptuales y al conocimiento de su funcionamiento se debe controlar en cierta medida la información proporcionada en las formas, en los colores, y en las disposiciones de cualquier trabajo plástico.

³⁹ Morriña Rodríguez Oscar, Fundamentos de la forma p.:31

⁴⁰ Gibson, J James op.cit. p.:120

⁴¹ Readd Herbert, Imagen e ideas. p.:106

Como las personas según se edad, sexo, nivel cultural, extracción social, profesión y otros factores individuales, tienen distintas experiencias, la percepción de los mismos objetos y fenómenos es diferente para cada una de ellas e incluso en una misma persona en distintos periodos de su vida.⁴²

⁴² Morriña Rodríguez, Oscar, op. cit. p.:30

BIBLIOGRAFÍA.

- ACHA, Juan. *Arte y sociedad latinoamericanos en México*. México, F.C.E., 1980. 336 pp.
- ALBER, Joseph. *La interacción del color*. España, Alianza-Forma, 1997. 115 pp.
- ARHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. 7º edición, Buenos Aires, Universitaria, 1976. 410 pp.
- ARHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Argentina, Eudeba, 1971. 343 pp.
- ARHEIM, Rudolf. *Psicología del arte*. España, Edit. Alianza, 1980. 393 pp.
- BERGER, René. *El conocimiento de la pintura*. España, Noguer, 1961. 404 pp.
- COROMINAS, Juan; José A. PASCUAL. *Diccionario etimológico castellano e hispánico*. España, Edit. Gredos, 1980.
- DA VINCI, Leonardo. *Tratado de la pintura*. México, Edit. Gaceta, 1985. 255 pp.
- FLEMING, William. *Arte, música e ideas*. México, Edit. Interamericana, 1985. 336 pp.
- FLOCON, Alberti; René TATON. *La perspectiva*. España, Edit. Tecnos, 1966.
- GIBSON, J. James. *La percepción del Mundo Visual*. Argentina, Edit. Infinito, 1974. 319 pp.
- GOMBRICH, Ernest Hans. *Arte e ilusión*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1979. 394 pp.
- GOMBRICH, Ernest Hans. *La imagen y el ojo*. Madrid, Edit. Alianza, 1987. 302 pp.
- GOMBRICH, Ernest Hans. *Percepción y realidad*. Barcelona, Edit. Paidós, 1983. 175 pp.
- GOMBRICH, Ernest Hans, Dibier ERIBON. *Lo que nos cuentan las imágenes*. España, Edit. Debate, 1992.
- HADJINCOLAU, Nicos. *La producción artística frente a sus significados*. México, 1981. 206 pp.
- HALL, T. Edward. *La dimensión oculta*. 9º Edición. México, Siglo XXI, 1985. 255 pp.
- HATJE, Úrsula. *Historia de los estilos artísticos. 1 Desde la antigüedad hasta el Gótico*. España, Edit. Istmo, 1971. 359 pp.
- HATJE, Úrsula. *Historia de los estilos artísticos. 2 Desde el Renacimiento hasta el tiempo presente*. España, Edit. Istmo, 1971. 348 pp.
- ITTEM, Johannes. *El arte del color*. Nueva York, Edit. Van Nostrand Reinhold Company, 1973. 155 pp.
- KANDINSKY, Wassily. *El futuro de la pintura*. España, Edit. Paidós, 1987. 162 pp.
- KANIZSA, Gaetano. *La gramática de la visión*. Barcelona, Edit. Paidós. 335 pp.
- KIMBLE, Gregory. *Fundamentos de psicología*. México, Edit. Limusa, 1991.
- LÓPEZ CHUHURRA, Osvaldo. *Estética de los elementos plásticos*. 2º Edición, Barcelona, Edit. Labor. 154 pp.

- MERLAU- PONTY, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Barcelona, Edit. Paidos, 1989.
- MORRIÑA RODRÍGUEZ, Oscar. *Fundamentos de la forma*. La Habana, Edit. Pueblo y Educación, 1989. 106 pp.
- PANOFKY, Erwin. *Dibujos de Miguel Ángel*. Revista El Paseante, Núm. 13, 1992.
- PANOFKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Edit. Tusquets, 1973. 123 pp.
- PIERANTONI, Ruggero. *El ojo y la idea; fisiología e historia de la visión*. México, Edit. Paidos. 210 pp.
- READ, Herbert. *Imagen e idea*. México, F:C:E:, 1993. 245 pp.
- RUBERT DE VENTOS, Xavier. *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona, Edit. Paidos, 1973. 580 pp.
- RUBISTEIN, J. L.. *Principios de psicología general*. México, Edit. Grijalbo, 1967. 767 pp.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *La pintura como lenguaje*. México, F.F. y L de la U. N. L. L. , 1976.
- SCOTT, Robert Gilliam. *Fundamentos del diseño*. Buenos Aires, Edit. Lerú, 1977. 195 pp.
- WRIGHT, Lawrence. *Tratado de la perspectiva*. Barcelona, Stylos, 1985. 406 pp.
- WOLFFLIN, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona, Edit. Paidos, 1986. 163 pp.