

El proceso del dibujo

José Pedro Pascual Pérez



A lo largo de la Historia del Arte, el medio que los artistas han utilizado para abordar las cuestiones esenciales de la representación plástica de la figura humana, ha sido el dibujo. Esto se debe probablemente, a que el lenguaje del dibujo posee la capacidad de expresar las ideas de una manera muy directa y concisa. La acción de dibujar es un proceso, a través del cual *percibimos*, *ordenamos*, *seleccionamos* y *expresamos* la realidad a través de los sistemas de representación.

El dibujo se establece siempre como la fijación de un gesto que concreta una estructura.¹ Naturalmente todo este proceso está condicionado en gran medida por la personalidad de quien dibuja y por ello, el aspecto de la imagen plástica resultante, el dibujo, dependerá de cómo se haya percibido la imagen, de qué manera se hayan ordenado los elementos percibidos y de cuáles sean los elegidos para ser finalmente representados en la imagen.

Por otra parte, el dibujo, al mismo tiempo que da forma a una idea, también comunica sobre la manera en que cada persona capta la realidad a representar. Observando los dibujos científicos de Leonardo da Vinci, nos damos cuenta de que son extraordinarios, porque el artista **conocía a fondo** la estructura y función de las cosas que representaba y al mismo tiempo, **sabía organizar** esquemas perceptuales complejos y **expresarlos con suma claridad**.²

A continuación, analizaremos el proceso del dibujo, desde la percepción de las formas, hasta la expresión de la idea, materializada a través de los gestos que, fijados sobre un soporte, dan forma a esa idea.

1. Conocimiento y percepción

La vida diaria depara un continuo bombardeo de imágenes que constituyen estímulos visuales. De todos estos estímulos seleccionamos parte de la información e ignoramos el resto. *"La capacidad de seleccionar objetos interesantes del medio que nos rodea se denomina atención."*³ La atención supone abstraerse de ciertas cosas para ocuparse eficazmente de otras. Podemos estudiar el proceso de atención visual en función de los movimientos oculares, ya que la atención obliga a fijar los ojos en el punto del objeto que la origina. Esto sucede porque sólo una parte muy pequeña de la retina, la *fóvea*, posee una elevada concentración de células fotorreceptoras. Por ello, el movimiento de los ojos siempre busca proyectar en ese punto aquello en lo que queremos fijar la atención. Estos movimientos se realizan en sacudidas y habitualmente duran menos de cincuenta milisegundos.⁴

Cabría preguntarse entonces: ¿cuáles son los mecanismos que nos hacen fijar nuestra atención en unos elementos y no en otros? La respuesta no es sencilla, ya que la imagen que vemos de un objeto, depende no sólo de su proyección retiniana en un momento dado, sino que también viene determinada por la totalidad de experiencias visuales que hemos tenido de ese objeto.⁵ Las personas, *"no son meros espejos que se limitan a recoger los estímulos que inciden sobre su superficie, sino que tienden a estructurarlos, a organizarlos"*.⁶ En torno a esto, Gombrich⁷ señala que, únicamente somos capaces de percibir de manera eficaz, aquellos rasgos que conocemos previamente, por lo que puede suponerse que no existe una visión ingenua de la realidad y que tendemos más a percibir lo esperado y lo preconcebido. A partir de aquí, nos damos cuenta de cómo la predisposición y la experiencia previa, influyen sobre la percepción, hasta el punto de que se puede decir que *"en el acto mismo de mirar, de comprender, hay tantas imágenes como intenciones."*⁸

Para entender mejor de qué forma influye sobre la percepción la experiencia visual previa de cada persona, es necesario analizar detenidamente las distintas actividades que forman parte del proceso perceptivo y que dan lugar a esa pluralidad en la interpretación del objeto percibido. Podemos distinguir cuatro actividades diferentes relacionadas con la percepción, que son las siguientes:

- *mirar*, cuando orientamos nuestros ojos hacia un estímulo visual determinado y fijamos en él nuestra atención.

- *buscar*, que es un verbo de tarea, el cual conlleva necesariamente un resultado. Este resultado puede ser positivo (encontrar, reconocer) o negativo (no encontrar).⁹ En un sentido visual, *buscar* implica dirigir previamente la mirada hacia el objeto. A partir de aquí, podemos decir que para poder buscar, antes hay que *mirar*.

- *reconocer*, es el resultado positivo de una búsqueda previa y la condición necesaria para un posterior *examen o análisis*.

- *examinar*, una vez que se ha encontrado lo que se perseguía, entonces podremos *examinar*, *analizar*, *escudriñar* o *desentrañar* los aspectos que creamos necesarios.

Con estos datos podemos entender que para un resultado positivo de la tarea *buscar*, se hace necesario un conocimiento y predisposición adecuados, de modo que este conocimiento permita *reconocer*, para a partir de ahí, poder *analizar* los aspectos que nos han interesado del objeto. Según esto, un profundo conocimiento de las formas naturales, proporcionará una mayor capacidad para *reconocer* los distintos elementos a partir de la observación directa del natural y por tanto, mayores posibilidades de expresar eficazmente esas formas a través de una imagen plástica. Sobre esta cuestión Arnheim¹⁰ señala lo siguiente: *Representar significa poner de relieve los caracteres pertinentes, [...] El dibujante debe saber qué son esos caracteres. Por ello puede hacer falta cierto grado de instrucción biológica, médica, [...] Ese conocimiento sugerirá al artista un esquema perceptual adecuado, que puede encontrarse en el objeto y aplicarse a la imagen. Toda reproducción es una interpretación visual. Las interpretaciones del dibujante no informado, únicamente basadas en lo que pueda ver en cada momento serán probablemente engañosas o vagas.* El estudio de la anatomía permite tener presente la imagen recordada de la estructura interna y adquirir un concepto visual de las cosas que no se ven directamente, pero que intervienen en la constitución de las formas externas. De esta manera, podemos alcanzar una percepción más completa y por tanto, contamos con más elementos para su posterior *ordenamiento* y *selección*.

2. Ordenamiento y selección

A pesar de la importancia de *reconocer* y por tanto llegar a percibir el máximo de rasgos morfológicos del sujeto observado, sería poco efectivo en términos de expresión, plasmar en una imagen todos los elementos que la integran. Acerca de esta cuestión, Gombrich¹¹ afirma que: *"La idea queda tanto más verdaderamente presente cuanto menos sean los elementos que contradigan nuestra proyección."*

Por tanto, parece ser que expresar algo plásticamente de un modo efectivo, no pasa necesariamente por tener que representar con todo detalle cada uno de los elementos que hemos logrado percibir. En muchas ocasiones observamos como, *"sencillos dibujos lineales o meros apuntes pictóricos pueden ser en realidad mejores representaciones que otras interpretaciones más complejas, mejores incluso que las propias fotografías."*¹² Con frecuencia, una imagen descriptiva de todos o casi todos los accidentes morfológicos de un sujeto es menos real que aquella que busca los esquemas estructurales y la expresión formal.¹³ Por ello, en muchas ocasiones, es posible conseguir mejor lo que se pretende, apartándose marcadamente del aspecto fotográfico¹⁴ y buscando los rasgos que definen y son característicos del modelo.

Por ello se hace necesario, a partir de los elementos percibidos, realizar una labor de *ordenamiento* de esos elementos, para *seleccionar* sólo aquellos que se consideren más importantes y que mejor definan al objeto que pretendemos representar. Este proceso es muy subjetivo y depende también en parte del

conocimiento que cada persona tenga acerca del objeto. Según este conocimiento, estaremos en mejores o peores condiciones de diferenciar los aspectos verdaderamente importantes de los que no lo son, y por tanto, de poder renunciar a aquellos detalles innecesarios, seleccionando los rasgos que mejor definen al objeto y consiguiendo que de este modo, que la imagen sea lo más expresiva posible.

A pesar de la subjetividad del proceso de ordenación y selección de datos, podemos establecer ciertas categorías de rasgos en función de su capacidad de expresión y de su valor diferenciador. De esta manera, podemos distinguir los rasgos fundamentales de los que no lo son y que por tanto, podrían suprimirse sin que por ello quedase desvirtuado el carácter de la imagen.

A partir del análisis que hemos realizado de los elementos anatómicos, sus variaciones y de cómo estos elementos determinan rasgos observables en el modelo humano, pretendemos llegar a precisar cuáles de ellos son los más distintivos, para poder seleccionar los más característicos de cada individuo y de este modo, poder destacarlos o modificarlos según nos interese de cara a la expresividad de cada una de las imágenes que vamos a crear.

3. **Expresión: traducción a los sistemas de representación**

En una representación plástica se pretende *"volver a hacer presente por medio de una imagen la idea que tenemos de ella misma."*¹⁵

Como ya hemos apuntado, la imagen creada por el artista depende del proceso precedente de selección de los datos percibidos. La expresión de los rasgos captados y seleccionados como característicos, se concreta con la fijación de unos gestos que marcan direcciones y que sirven para determinar las estructuras y establecer figuras sobre fondos diferenciados. Durante este proceso personal, el artista toma las decisiones que le llevan a marcar esos gestos mediante los cuales expresará y hará presente por medio de la imagen creada, su idea del objeto que representa. Estas decisiones se debaten permanentemente entre *"obedecer aquello que ve, aquello que comprende o aquello que reconoce a través de otras imágenes anteriores, como aquello que debe ser adecuado representar."*¹⁶

Por ello, el modo en el que el artista interpreta la realidad se aparta en la mayoría de las ocasiones del aspecto "realista" de las cosas, en función de las exigencias de la totalidad de la obra. La supuesta objetividad de las cámaras fotográficas pone de manifiesto en muchas ocasiones, que el aspecto estrictamente "visual" de las cosas no siempre es el que mejor expresa la realidad. Por ello, el dibujo abandona en muchas ocasiones la objetividad visual en busca de un mejor entendimiento de la totalidad. Como dice Robert Klein,¹⁷ *"La supuesta imitación de la naturaleza no imita, pues, la naturaleza ni, menos aún, la sensación visual."*

En este sentido, Gombrich¹⁸ reflexiona sobre la evolución que se advierte en la factura de las imágenes creadas por los grandes maestros:

Los grandes maestros se iniciaron [en la pintura] usando técnicas pesadas, sin dejar nada al azar. (...) Rembrandt tuvo que aprender a representar con todo detalle la

imagen de la deslumbrante trencilla de oro [en su cuadro Artemisa o Sofonisba, de 1634], antes de descubrir lo que podía omitir de modo que el observador supiera salir al encuentro. En el retrato de Jan Six, de 1654 [veinte años más tarde], una pincelada basta para conjurar la trencilla de oro. Pero cuántos ejemplos semejantes tuvo que explorar antes de lograr reducirlos a esa mágica simplicidad. No la llamaríamos magia, si no fuera más eficaz todavía que el método laborioso.

A pesar de esto, no sería justo pensar que una imagen que ofrece muchos detalles acerca de un objeto, tiene que ser forzosamente peor que la que los omite. En ningún momento debemos confundir la síntesis con la simplicidad y la superficialidad, ya que "en la búsqueda de las formas fundamentales hay infinidad de aspectos que necesariamente deben incluirse, ya que influyen en ella."⁹ Por lo tanto, no debemos prescindir de aquellos elementos que imprimen carácter propio a la morfología de lo que estamos representando, permitiendo diferenciarla de las demás. En este contexto, se tornan fundamentales para la expresión de la totalidad.

NOTAS:

1 Juan José Gómez Molina: «Preliminar», en Gómez Molina, J. J., (coord.): *Las Lecciones del Dibujo*, Madrid: Cátedra, 1995, pág. 17

2 Rudolf Arnheim: *Arte y percepción visual*, Madrid: Alianza, 1993, pág. 179.

3 Robert H. Wurtz, Michael E. Goldberg y David Lee Robinson: «Mecanismos cerebrales de la atención visual», en: *Investigación y Ciencia*, Noviembre 1979, 100-104, págs. 84-93

4 Robert H. Wurtz, Michael E. Goldberg y David Lee Robinson: «Mecanismos cerebrales de la atención visual», *Ibidem*.

5 Rudolf Arnheim: *Arte y percepción visual*, Madrid: Alianza, 1993, pág. 57.

6 Alfonso Álvarez Villar: *El mundo mágico de la percepción*, Madrid: Doncel, 1973, pág. 158.

7 E. H. Gombrich: *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid: Debate, 1998.

8 Juan José Gómez Molina: «del dibujo y la memoria histórica», en Gómez Molina, J. J., (coord.): *El Dibujo. Belleza, Razón, Orden y Artificio*, Zaragoza: fundación Mapfre, 1992, pág. 26.

9 F. N. Sibley, en su ensayo «Buscar, escudriñar y ver», publicado en: G. C. Warnok (Coord.): *La filosofía de la percepción*, México: Fondo de Cultura Económica, 1974,

págs. 234-254, hace un completo análisis acerca del significado de ciertos verbos relacionados con el proceso de la percepción, tales como *mirar, ver, escuchar, oír, buscar, encontrar, escudriñar*, etc.

10 Rudolf Arnheim: *Arte y percepción visual*, Madrid: Alianza, 1993, pág. 179.

11 E. H. Gombrich: *op. cit.*, pág. 280.

12 Irvin Rock: *La percepción*, Barcelona: Labor, 1985, pág. 102.

13 Pedro Laín Entralgo: «Realidad natural y realidad abstracta», en: *Revista de Occidente*, nº 73, págs. 55-69.

14 Rudolf Arnheim: *Arte y percepción visual*, Madrid: Alianza, 1993, pág. 181.

15 Juan José Gómez Molina: «El concepto de dibujo», en Gómez Molina, J. J., (coord.): *Las Lecciones del Dibujo*, Madrid: Cátedra, 1995, pág. 23.

16 Juan José Gómez Molina: «El concepto de dibujo», *op. cit.*, pág. 57.

17 Robert Klein: *La forma y lo inteligible*, Madrid: Taurus, 1980, pág. 361.

18 E. H. Gombrich: *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid: Debate, 1998, pág. 280.

19 Regla Alonso Miura: *Doñana Vegetación y Paisaje. Percepción morfológica y análisis plástico*, Sevilla: Agencia de Medio Ambiente de la Junta de Andalucía; dirección general de Medio Ambiente del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1988, pág. 34.
