

CONSTRUCCIÓN Y REPRESENTACIÓN DEL DIBUJO

Grado en Bellas Artes

Facultad de Bellas Artes| UCM

EL CLAROSCURO

Y LA REPRESENTACIÓN DE LA FIGURA

Prof. Dra. Margarita González
marggonz@ucm.es

EL CLAROSCURO:

El CLAROSCURO es una técnica plástica basada en el **contraste entre la luz y la sombra para definir el volumen y la importancia de determinadas formas en la composición**. Se comienza a trabajar bajo estas claves a partir del Cinquecento (s. XVI) por pintores flamencos e italianos. En el Barroco (s. XVI y XVII) se llega a su cénit gracias a artistas como Caravaggio.

La evolución del claroscuro desemboca en el **TENEBRISMO** (s. XVII), aplicación radical del claroscuro mediante la cual únicamente las figuras temáticamente centrales destacan iluminadas de un fondo generalizadamente oscuro. Es habitual que el foco de luz tenga una dirección diagonal que añade dinamismo a la escena (luz de sótano o luz de bodega). En el tenebrismo se realiza una **VALORACIÓN TEATRALIZADA Y SUBJETIVA DEL TEMA Y LA COMPOSICIÓN**.

Conceptualmente el claroscuro es una premisa que llega hasta nuestros días a través de distintos medios (también la fotografía o el cine) Un ejemplo de ello es la importancia de estos recursos en el **EXPRESIONISMO ALEMÁN** de principios del s. XX , plasmado en un gran número de campos: artes plásticas, literatura, música, cine, teatro, danza, fotografía, etc.



Caravaggio

David y Goliath, 1599
110,4 cm x 91,3 cm.
Museo del Prado



Robert Wiene

El gabinete del doctor Caligarii, 1920
50 minutos

Obras de Academia
Dibujo de lo
“Antiguo, Modelo y Ropaje”



LEOPOLDO BARREDA Y FONTANA
Desnudo masculino de frente y en pie con un disco
entre las manos. 1919
Colección: Colección de Bellas Artes
Técnica y dimensiones: Carbón/papel. 586 x 440 mm.



ENRIQUE BRÁÑEZ.

Figura sentada. 1927

Colección: Colección de Bellas Artes

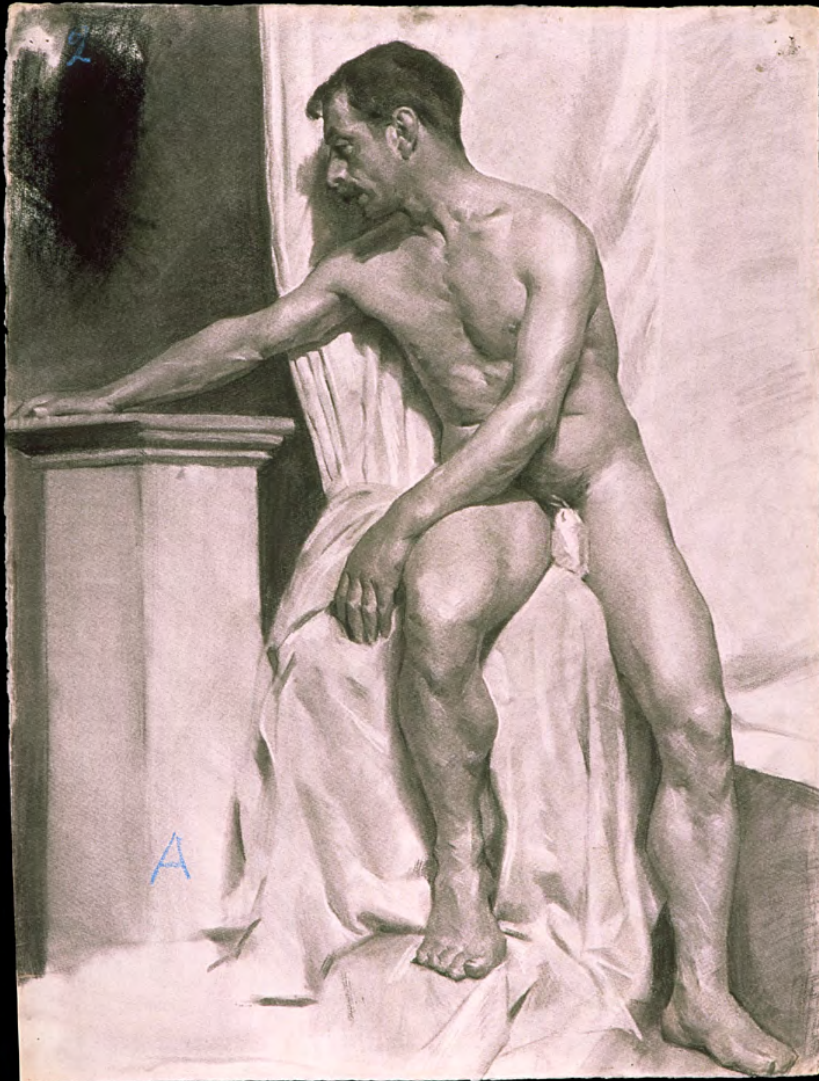
Técnica y dimensiones: Carbón/papel. 629 x 480 mm.



C. CABAÑAS. Desnudo masculino sentado sobre paños y visto en escorzo lateral. 1932

Colección: Colección de Bellas Artes

Técnica y dimensiones: Carbón y toques de clarión/
papel. 624 x 475 mm..



AURELIO CARRASCOSA. Desnudo masculino frontal
sentado sobre paños y mirando a un lado. 1932
Colección: Colección de Bellas Artes
Técnica y dimensiones: Carbón y toques de clarión/
papel. 625 x 475 mm.

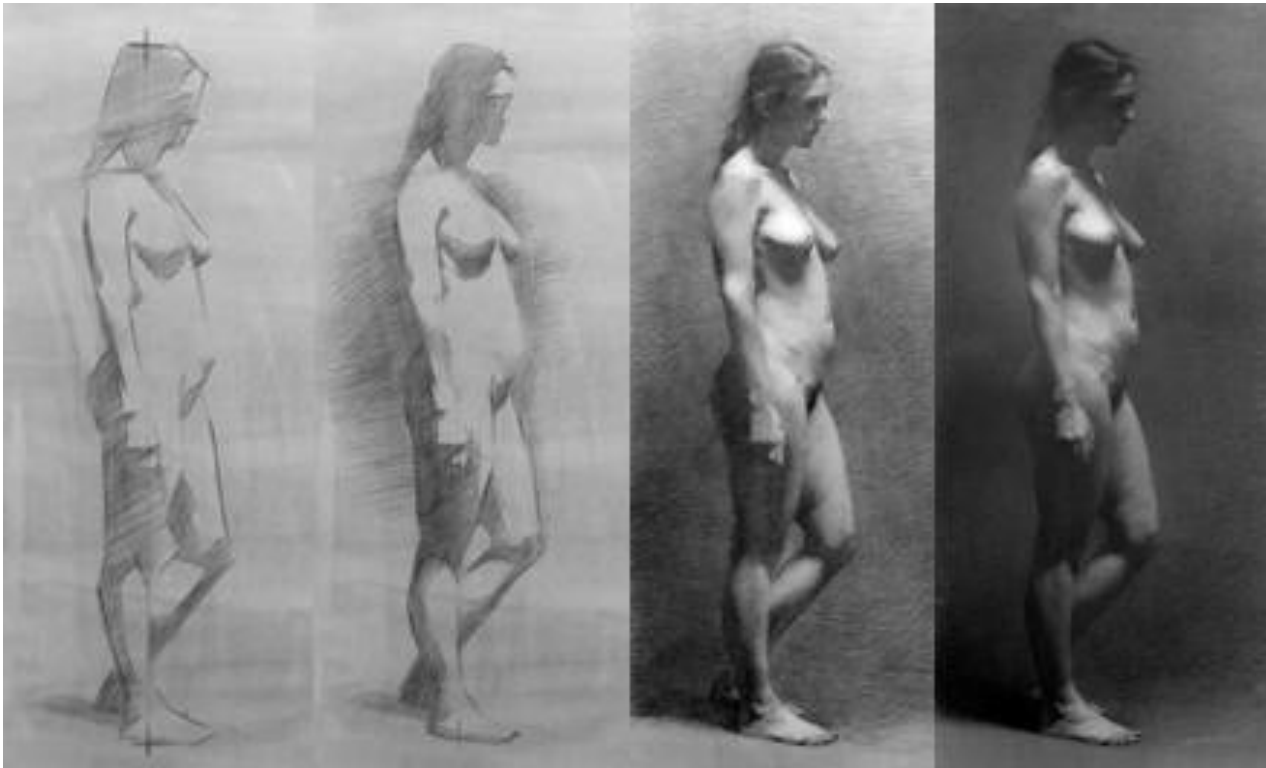


CÁNDIDO DURÁN DE COTTES. Guerrero luchando contra un jinete (copia de la escultura de Agasías de Éfeso guardada en el Louvre) 1885 a 1886

Colección: Colección de Bellas Artes

Técnica y dimensiones: Carbón/papel. 470 x 605 mm.

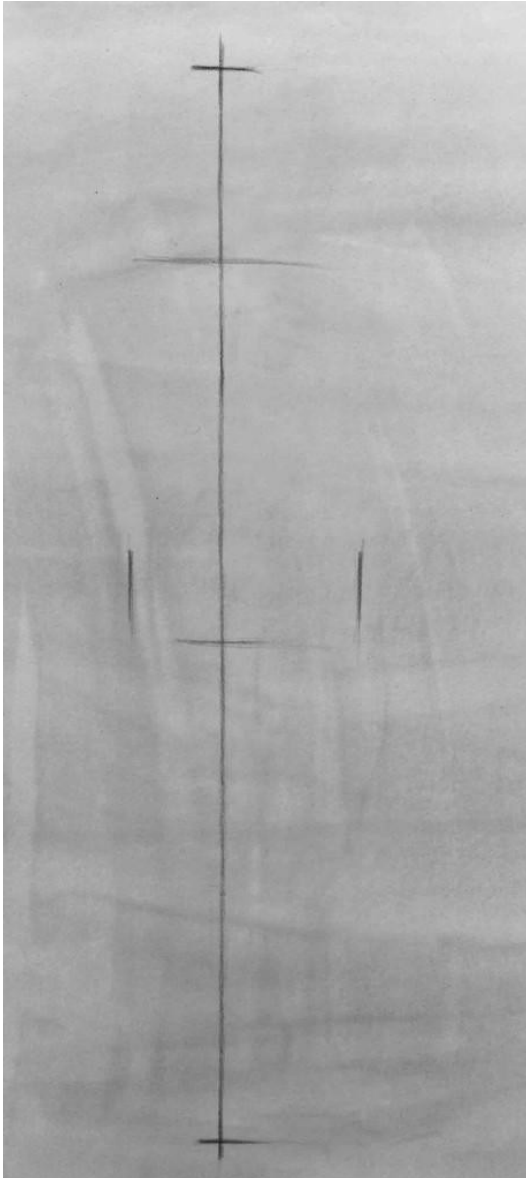
ESTRATEGIAS PARA REPRESENTAR LA FIGURA HUMANA MEDIANTE PROCESOS GRÁFICOS SECOS A MANCHA



Referenciado a partir de un texto de James Napier

Dibujos: Luca Indraccolo

Traducción y adaptación: Ricardo Horcajada y Margarita González

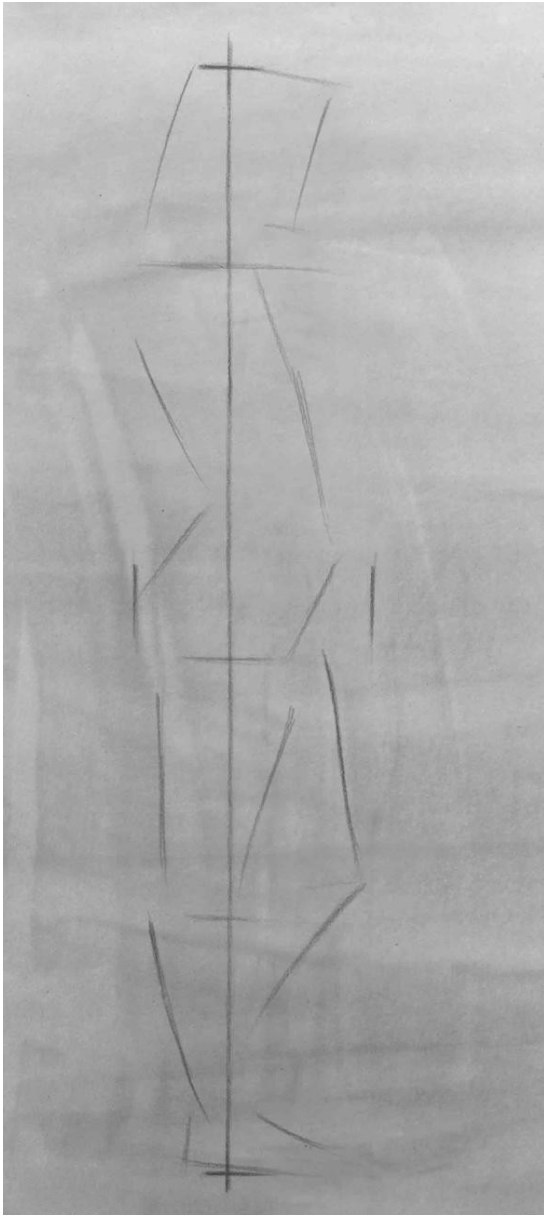


Utilizando un pedazo de carbón marcamos la parte superior e inferior (**COTAS**), asegurándose de que tiene aproximadamente la misma cantidad de papel en blanco por todas partes, estando bien compuesto y equilibrado.

De esta manera la estructura general final se centra verticalmente en el papel. A continuación, toma nota de los puntos más anchos horizontalmente del modelo para poder calcular la ubicación del dibujo y decidir la composición final desde el principio.

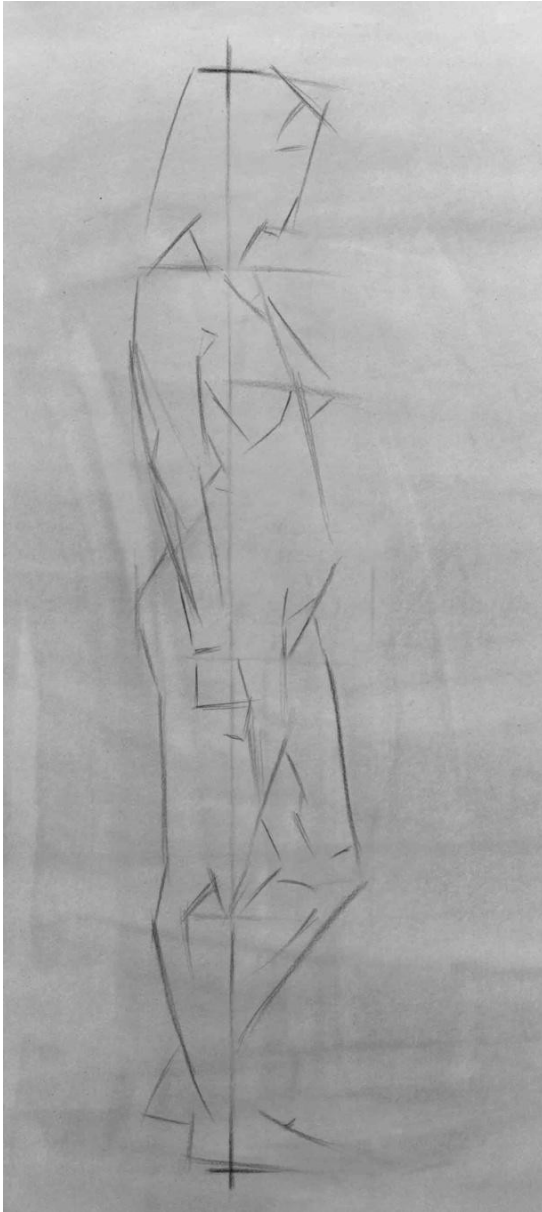
Trazar una vertical (se puede usar plomada). Como consejo útil debemos identificar el lugar de apoyo de la figura desde el comienzo (en este ejemplo he elegido la parte delantera de la pierna de apoyo inferior) .

Para completar esta etapa, definir desde la línea de plomada el plano de los hombros y del hueso del pubis (centro anatómico del cuerpo, este comprende los siguientes puntos de referencia: atlas, centro de la cintura escapuloclavicular, quinta dorsal, centro de la cintura pélvica, eje medio de la rodilla (justo bajo la rótula) y eje medio del volumen del pie).
(LÍNEAS DE MOVIMIENTO Y LÍNEAS DE RELACIÓN – líneas que establecen las conexiones visuales entre las partes)



Comenzando con el torso, indicar la inclinación de la caja torácica y la pelvis, manteniendo estos ejes en su justa relación con la línea vertical imaginaria trazada en el paso uno. (ANÁLISIS DEL MOVIMIENTO ESTRUCTURAL)

Trate de mantener el dibujo tan simple como sea posible, en este momento, centrándonos en la mayor cantidad de líneas estructurales y constructivas que podamos encontrar. (IR DE LO GENERAL A LO PARTICULAR)



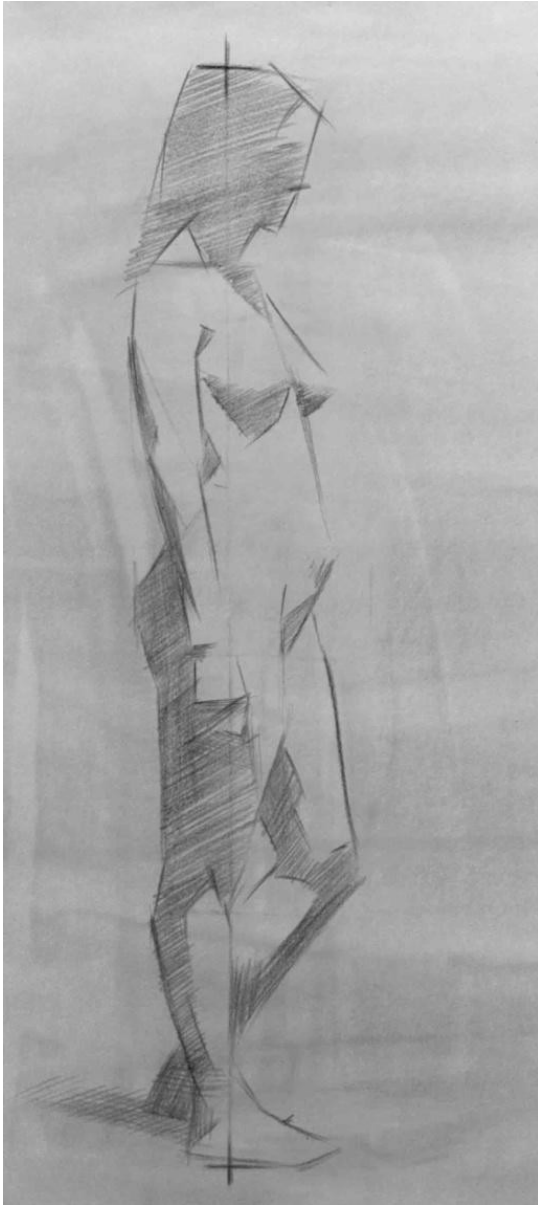
Una vez que esté razonablemente satisfecho con el gesto y las proporciones de las líneas principales (ENCAJE LINEAL BÁSICO), es el momento de empezar a romper las formas grandes en otras más pequeñas.

Tratar de introducir puntos de referencia anatómicos evidentes, tales como una línea para indicar el centro de los senos, la posición de las articulaciones como muñecas, codos y rodillas.

Es conveniente que comience a introducir estructuras más complejas y los primeros valores generales de la luz. (ENCAJE A PARTIR DE LA MANCHA)

Este es un momento muy importante en el proceso del dibujo ya que una vez estructurado el dibujo de manera correcta y habiendo dado una valoración tonal adecuada pasamos a la segunda parte del dibujo en la que desarrollaremos un análisis pormenorizado de la figura y las estrategias y procesos adecuados a su representación.

PARA ESTE EJERCICIO SE PARTE DEL PAPEL BLANCO Y SE DIBUJA MANCHANDO CON CARBÓN. OTRA POSIBILIDAD ES LA INVERSA: MANCHAR TODA LA SUPERFICIE Y DIBUJAR, A BASE DE BORRADOS QUE DESCUBRAN TONOS MÁS CLAROS QUE DEFINAN LA FIGURA.



Utilizando el bloque generado en la fase anterior, introducir **un valor fijo para representar las formas principales de las sombras generales.**

Esta es una tarea especialmente difícil ya que la frontera que define la luz y la sombra es bastante confusa en algunas partes de la figura, por lo que es necesario entrecerrar los ojos cuando se observa el modelo para comprimir los valores y minimizar la influencia de estos medios tonos.

A la hora de trabajar con claroscuro y mancha trataremos los siguientes conceptos:

- CLARO / OSCURO
- FONDO / FIGURA
- DEFINICIÓN / INDEFINICIÓN
- CONTRASTE
- CERCA / LEJOS
- ATMÓSFERA / CONTEXTO



Manteniendo los dos tonos de la etapa anterior, comenzar añadiendo complejidad/estudio al diseño de la forma de la sombra.

Presta especial atención a la calidad de los bordes de cada uno de los planos individuales (TRABAJO POR PLANOS) y distingue su carácter (difusa, contrastada...)

Los bordes de las sombras son fundamentales, ya que visualmente describe cómo la luz (y por lo tanto la sombra) sigue la forma en la naturaleza.

En esta etapa también debe introducir un valor de fondo para aislar aún más la forma de la luz.

Las preguntas a plantear son:

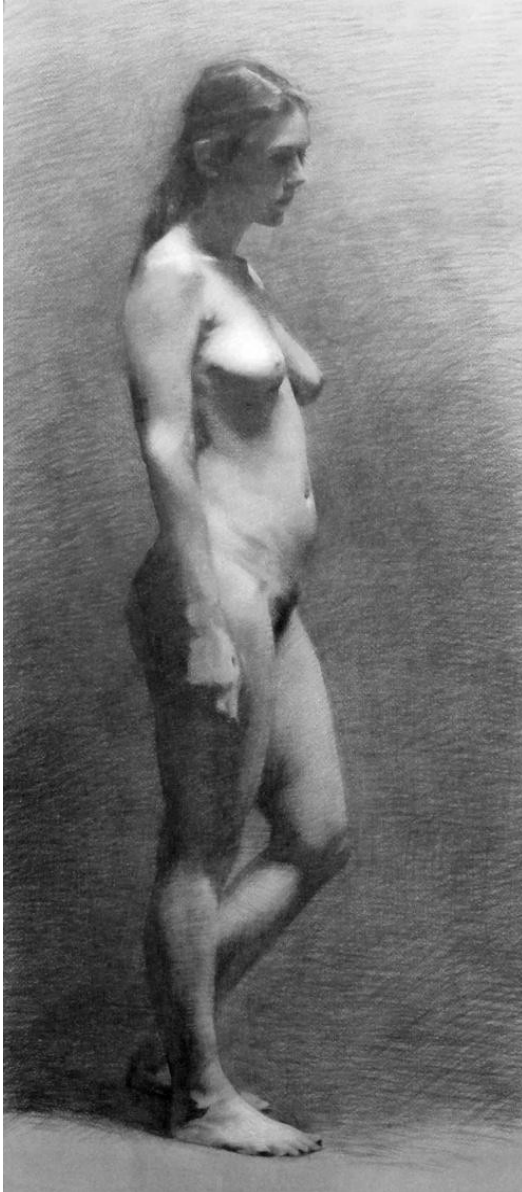
- ZONA MÁS CLARA DE LA COMPOSICIÓN TOTAL
- ZONA MÁS OSCURA DE LA COMPOSICIÓN TOTAL
- REGIONES GENERALES SEGÚN ILUMINACIÓN
- RELACIÓN FONDO / FIGURA
- DEFINICIÓN SEGÚN EXCESO O DEFECTO DE LUZ A LA HORA DE VER EL DETALLE EN EL MODELO



Ahora es el momento de establecer el RANGO DE VALORES COMPLETOS (CLAVES) mediante el establecimiento del tono de la sombra oscura, no la más oscura, sino aquella que tiene un carácter medio oscuro ,(carbón blando) y de la más ligera luz dentro de la figura.

Esto proceso presenta las limitaciones que tenemos para obtener los medios tonos del dibujo, ya que suele ser imposible de igualar la profundidad de las sombras o el brillo de la luz a la que vemos en el modelo.

Una manera de tratar de lograr una impresión de luz similar es la de comprimir/esquematizar las sombras. Tan pronto como los extremos de la escala de valores estén definidos, EL TONO DEL PAPEL toma su lugar en la escala como un medio tono.



Si en los pasos anteriores la toma de decisiones era más o menos rápida y la manera de encajar, plantear y enfrentarse con el modelo debía ser desenvuelta y atrevida para obtener un dibujo interesante, ahora debemos demorarnos en la observación y el análisis de partes más pequeñas para ejecutar, mediante elementos gráficos (líneas, manchas, rayados, tramas, entrampados, difuminados, etc) una interesante reflexión gráfica.

Debemos COMPARAR PEQUEÑAS SECCIONES DEL DIBUJO ENTRE SUS PARTES ADYACENTES Y LA TOTALIDAD, DEL MISMO MODO UNA VEZ DEFINIDAS ESTAS PARTES DEBEMOS COMPARARLAS CON LAS DEL MODELO. Este es el momento en el que, si deseamos un retrato o algo similar, debemos empezar a definir los rasgos más característicos.



En esta última etapa ES MUY IMPORTANTE UTILIZAR EL FONDO PARA CREAR AMBIENTE dibujando no sólo las SOMBRAS PROPIAS sino también las SOMBRAS ARROJADAS .

Para producir sensación de atmósfera se necesita crear un **CONTRASTE** en un punto focal y acercar los valores de ciertas partes de la figura y el fondo. Para hacer retroceder las zonas ópticamente en el espacio se aumenta el contraste entre las partes.

Al trabajar con carboncillo es importante que la gama de grises sea RICA, yendo del máximo negro al blanco del papel (o de la tiza, si fuera el caso), pasando por una gama rica y bien entonada de grises.

Obras modernas y contemporáneas
realizadas con carbón



Käthe Kollwitz, Self Portrait, 1935, carbón sobre papel



Robert Longo. Carbón sobre papel



William Kentridge. Felix in exile, Carbón sobre papel. (Stop motion)



Jonathan Delafield Cook. *Physeter Macrocephalus* Sperm Whale Cow 2013 carbón sobre loneta imprimada, 228 x 1100

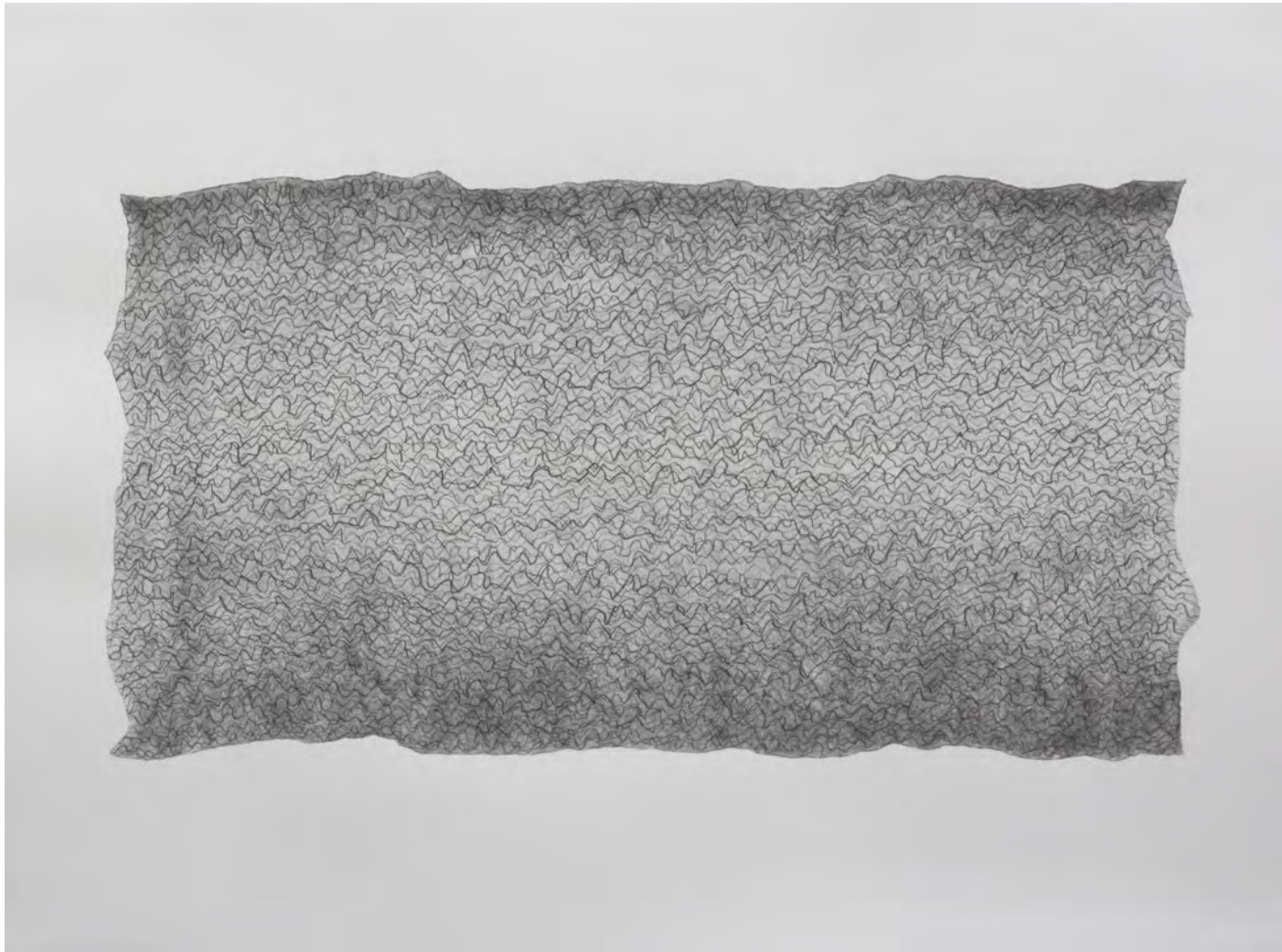


Trevor Guthrie. Old glory. Carbón sobre papel, 2007, 105 x 70 cm,



Heather Hansen. Emptied gestures





Fiona Robinson. John Cage in a landscape 1948. Grafito, carbón, tiza y cera. 56 x 76 cm. 2014



Paul Rumsey . Sísifo y la roca. Carbón, 56 x 76 cm. 2014