



Dibuix, mapa i territori

Lliurament 2

Dibuix artístic II, Bloc 2. Departament d'Arts

Xavier Belanche Alonso

Curs 2016-2017

Aquests **continguts** han estat redactats i estructurats en el llenguatge de marques [Markdown](#), de John Gruber i exportats a $\LaTeX$, sistema originalment desenvolupat per Leslie Lamport i basat en el sistema $\TeX$ creat per Donald Knuth, gràcies a [Pandoc](#), la meravellosa navalla suïssa de la documentació de John MacFarlane.

Sobre la **tipografia** cal remarcar l'esplèndid treball de Robert Bringhurst, *The Elements of Typographic Style* que ha servit de gran ajuda i inspiració per a una millor decisió en l'elecció de la font que, en aquest text, ha estat escollida com a font del cos del text la fantàstica Bergamo Pro a 12pt i, en el cas de la portada, es combina amb l'Helvetica.

Concepció, recerca, disseny, desenvolupament i publicació a càrrec de
Xavier Belanche Alonso

Barcelona, 31 d'agost de 2016

Advertiment de l'autor

Els continguts d'aquest lliurament estan basats en el llibre *Dibujo y territorio*, obra coral coordinada per Lino Cabezas Gelabert i Inmaculada López Vílchez.



Índex de continguts

Dibuix, mapa i territori

Els llenguatges gràfics dels mapes	7
Els mapes del turisme	10
Els mapes i la visualització de dades	11
L'estetització del territori: natura i paisatge	12
Els límits de la representació.	15
Les convencions gràfiques del dibuix de paisatge	17
La composició	17
L'enquadrament i l'encaix del dibuix	18
La construcció de la profunditat: la perspectiva i altres recursos gràfics . . .	19

Dibuix, mapa i territori

No seria exagerat pensar que els mapes són, avui en dia, un dels productes gràfics amb una càrrega metafòrica que va més enllà de la simple descripció objectiva del territori. La definició de mapa com a un sistema descriptiu de l'entorn físic s'ha vist superat; els mapes ja no només mostren els accidents geogràfics, les divisions del territori o serveix només d'ajuda per arribar d'un punt a un altre del mapa. En canvi, el mapa és mostra més com a un contenidor cultural on es barregen les diferents i diverses interpretacions del món. En paraules del cartògraf, geògraf i historiador de mapes John Brian Harley, els mapes són el resultat de

la comprensió espacial de les coses, conceptes, condicions, processos o esdeveniments del món humà.

Això justificaria l'ampli espectre gràfic de la representació del territori, sigui real o fictici, i que van de l'utilitarisme administratiu (catastres) fins a les obres d'artistes contemporanis que basen la seva obra en la recreació del mapa com a objecte de reflexió.

Un altre aspecte significatiu de la importància dels mapes avui en dia és la seva immaterialitat, interactivitat i ubicuitat gràcies a Internet. L'aparició dels serveis gratuïts *Google Maps* o *Google Earth* al 2005 representen una inflexió en l'adopció massiva dels mapes com a interfície del món (penseu en com el turisme, una activitat que neix al segle XIX, s'ha vist transformat per com consumim la realitat a través dels mapes en pantalla). Els mapes deixen de ser una representació pasiva, tancada i limitada només a la lectura i interpretació del qui el poseeix, a un diàleg permanent entre la representació cartogràfica del territori i els milions d'usuaris que l'utilitzen diàriament. No és casual que el mapa representi el terreny més fèrtil per al camp del coneixement actual conegut com a *visualització de dades* dins del marc de l'estudi del *Big Data*.

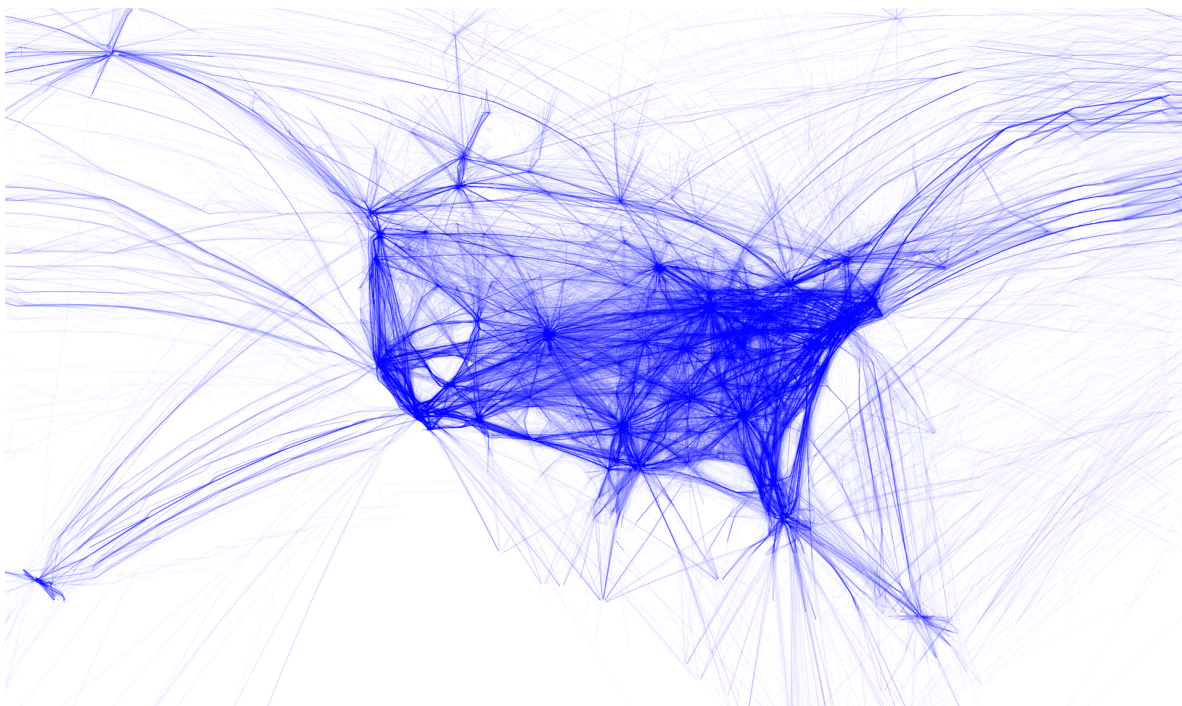


Fig. 1: *Flight Patterns*, d'Aaron Koblin

No oblideu que, darrere dels mapes com a producte cultural, trobem el dibuix com a mitjà per a la seva construcció gràfica. Aquest lliurament té com a propòsit explorar **els diversos significats dels mapes com a eina de comprensió de la realitat**, però també, ens preguntarem com ens construeixen els mapes, si aquesta construcció gràfica és neutral, i si els mapes, pels avenços tecnològics abans esmentats, han contribuït a la redefinició de la Terra i a una substitució del territori per la seva representació a través dels mapes. Com a punt final, explorarem el **dibuix del paisatge** com a contraposició dels mapes (Gombrich, 1987). Si els mapes han estat un lloc comú per a l'abstracció i articulació del territori en base a un conjunt de convencions gràfiques per prioritzar l'utilitarisme (administratiu, catastral, urbanisme, militar), el paisatge esdevé com a contraposició on la importància recau en la representació “òptica” i naturalista del territori:

Els mapes ens proporcionen informació selectiva sobre el món. Els quadres, com els miralls, ens presenten l'aparença d'un aspecte d'aquest món.

Ernst Gombrich.

Els llenguatges gràfics dels mapes

Són els mapes un mitjà de comunicació com el cinema, la televisió o la fotografia? No disposen d'un llenguatge i codificació gràfica pròpia que transmeten una informació significativament més àmplia que l'estrictament espacial? són els mapes un mirall per saber més sobre com ens relacionem amb el territori, és a dir, amb el barri on vivim, l'urbanisme de les ciutats, les línies de circulació dels diferents transports (camins, carreteres, autovies, autopistes, vies ferroviàries,...), els espais naturals, els recorreguts turístics. Però el mapa, en quant a producte gràfic associat a la representació d'un territori, ha vist com el seu llenguatge gràfic s'ha incorporat, de manera gairebé lògica, en altres àrees del coneixement humà i que no mostren ni representen cap territori físic: mapes mentals, demogràfics, històrics, imaginaris... Tot això conforma un escenari de produccions diverses que mantenen un vincle referencial: el coneixement a través de la representació cartogràfica de les coses i de les idees.

Segons Inmaculada López (2005), la necessitat humana de la producció d'imatges del territori respon a dos grans conceptes: *el de la ubicació i el de trànsit*. L'origen dels mapes s'arrelen a la simple supervivència: el coneixement del mitjà físic de l'entorn és de gran ajuda per restar allò del territori què és imprevisible. Els mapes són informació valuosa per qualsevol acte de mobilitat o desplaçament pel territori i, com a objectes físics, proporcionen la garantia de la perdurabilitat de la informació.

La definició del mapa es concebeix en base a un posicionament espacial predominant que determinarà la resta dels fets naturals (muntanyes, boscos, rius) i artificials (camins, ponts, edificis emblemàtics) que li envolten. Amb aquest presupost es deriven els conceptes de recorregut i distàncies, assenyalats físicament sobre el territori i posteriorment reemplaçats per imatges o símbols en la representació.

Abans del Renaixement, els mapes representaven una de les eines determinant per a l'ofici dels viatgers, navegants, comerciants o exploradors, peregrins o guerrers. L'ús dels mapes era fonamentalment pragmàtic: el mapa continua tenint un component previsor i planificador. Són mapes que acostumen a venir acompanyades de descripcions textuais de la representació del territori.



Fig. 2: Taula de Peutinger

La diversitat de finalitats concretes al llarg de la història va derivar a una situació on, podríem dir, que hi havien tants mapes com necessitats. No és estrany que les solucions gràfiques per representar el territori responia i havia d'adaptar-se al compliment d'aquestes demandes. Aquesta diversificació gràfica de la representació del territori basada en l'interès dels viatgers en lloc de la representació objectiva/topogràfica, s'inaugurarà amb la **Taula de Peutinger** (o Tabula Peutingeriana) fins als nostres dies. La Taula de Peutinger, un pergamí que data la seva realització entre el segle I i III (d.c) sota l'imperi Romà, inaugura la tipologia de mapes que responen a les necessitats reals dels viatgers i, per tant, convertint-se en un producte de consum abans que de contemplació estètica o de referència tipogràfica. La seva forma de banda proporciona al viatger una lectura linial (gairebé com si fos un relat) del territori on gairebé es prescindeix del rigor topogràfic per centrar-se en el relat del viatge. Aquesta tipologia de mapa-relat ha evolucionat constantment en paral·lel a les successives necessitats socials i adaptar-se als requeriments dels temps i dels mitjans de transport: a peu, a cavall o carruatges, en cotxe, trens, metro. Aquests últims es farà més palès la distància entre les necessitats dels usuaris dels mapes i la representació exacta de la topogràfica del terreny i que s'expressarà en el popular mapa del Metro de Londres de Larry Beck.

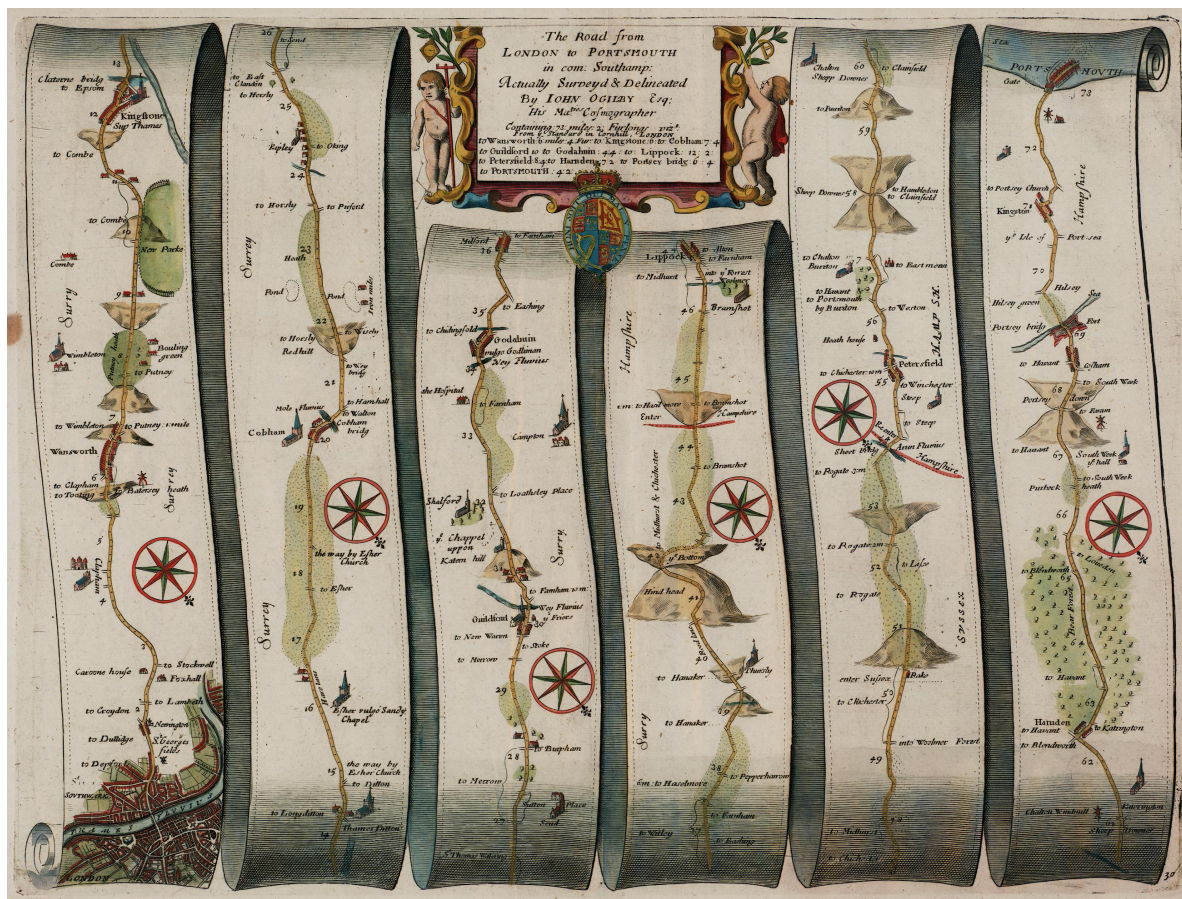


Fig. 3: *Britannia*, realitzat pel britànic John Ogilby (1675)

En general, els mapes *de bandes*, com és la taula de Peutinger, estableix un recorregut lineal on s'assenyalen els nodes o llocs d'importància indicats amb les distàncies o temps en el que s'acaba de prescindir d'altra informació com l'escala, latitud, longituds o fins i tot orientacions. Un mapa de bandes característic i que tindrà un èxit immediat en el moment de la seva publicació va ser el *Britannia*, realitzat pel britànic John Ogilby (1675). El mapa es llegeix d'esquerra a dreta i de baix a dalt, inclou una rosa dels vents per indicar on es troba el nord en cada punt o node important de l'itinerari i, finalment, evita l'ús de mètriques locals per utilitzar, per primera vegada, la milla que equival a 1760 iardes amb motiu d'adoptar i propagar una determinada unitat de mesura de l'espai. L'evolució de les tècniques d'impressió, l'encàrrec dels estats europeus forts a enginyers i topògrafs, el mesurament i realització de mapes de rutes amb la finalitat de millorar i modernitzar la xarxa de camins, l'adequació d'infraestructures (ponts) i previsions de futurs mitjans de transports, com els ferrocarrils i, finalment, l'ampliació dels mitjans de transport a partir del segle XIX, es perfilaran tres tipologies de mapes: els itineraris lineals on s'accentua el relat, el mapa convencional topogràfic on s'ubicarà i s'adaptaran les rutes de carreteres i, finalment, els mapes com a exercici d'abstracció gràfica del territori amb finalitats pràctiques. Tots tres models proposaran unes determinades convencions gràfiques i de

lectura visual subjectes a les necessitats de les persones. Potser el més interessant és la convivència natural i no problemàtica de mil maneres diferents de representar el món en què vivim i com aquests models ens estan determinant la nostra mirada del territori. Derivat d'això estudiareu dos casos que mereixen una especial atenció: els mapes derivats del turisme (la *guia de viatge*) i els mapes que serveixen per visualitzar l'enorme quantitat de dades que generem (el que es coneix com a *Big Data*) i intentar comprendre la complexitat del món actual.

Els mapes del turisme

Un fet especialment important en la democratització dels mapes però sobretot en com els mapes determinen la nostra mirada del territori ha estat el turisme que es va iniciar a l'Europa del segle XVII per motius especialment de salut (balnearis, estacions d'esbarjo, llocs de rehabilitació...). Es desenvolupa la idea d'una mobilitat que gira al voltant de la cerca de l'oci, la cultura o el plaer de l'exploració de llocs o espais exòtics i que tindrà un efecte immediat en els productes gràfics associats: guies, mapes, plans, itineraris, sistemes de senyals.

L'evolució de les guies de viatges turístiques és sorprenent: des de la seva aparició als anys 30 del segle XIX al consum massiu des de l'últim quart del segle XX fins als nostres dies on conviu l'edició en paper i el suport digital.

En termes gràfics, les primeres guies de viatges conformen un model on el text és predominant sobre la imatge. Els mapes que els acompanyen s'ajusten a la representació topogràfica del lloc (similars al de les carreteres), però pensats fonamentalment en la portabilitat i una lectura àgil per facilitar la ubicació i orientació del viatger dins del lloc que està visitant. En aquest sentit, la planimetria és el mètode de representació gràfica utilitzada.

Actualment les guies barregen diferents mitjans visuals com la fotografia (des de la vista satèl·lit a la visió de carrer), la il·lustració artística i tècnica (planimetries, perspectives, seccions, infografies) i l'assimilació d'altres llenguatges gràfics del camp del disseny funcional com la senyalèctica o senyalització.

La guia de viatge té una finalitat didàctica i, al mateix temps, econòmica: per una banda mostra allò què *s'ha de veure* del lloc que és visitat i és el motiu de la guia de viatge i, d'altra banda, s'ajusta al límit de temps que inverteix el viatger en el lloc. Els mapes de les guies, per tant, han de saber conjugar en l'espai de representació aquestes dues variables i facilitar al viatge la màxima economia de temps possible per veure tot el que ha de veure. La guia de viatge és contrària, per tant, a què el viatge es perdi o separi del circuit tancat

que, implícitament, planteja una guia de viatge. Serà aquest el motiu pel qual els mapes de les guies de viatges són diferents pel que fa a la solució gràfica i, per això, mostren les tensions entre la realitat que veurà el viatger i la representació del territori que li faciliti el seu trajecte.

De quines solucions gràfiques parlem? Les guies de viatges acostumen a representar el món amb certes distorsions (escala, perspectiva, disposició, organització) dels elements amb la finalitat abans comentada. Tenim els mapes de les guies de viatge on barregen dos nivells de representació gràfica, per una banda un dibuix topogràfic superficial i, d'altra banda, superposat a l'anterior, els monuments, llocs o espais importants amb una escala diferent i, fins i tot, amb una perspectiva diferent, sovint en tres dimensions.

Les solucions més òptimes passen per la vista de planta (o zenital) amb un tractament selectiu que eviti la densitat informativa (altrament trigaríem una bona estona en situar-nos), però no evita que una part dels usuaris mostrin dificultats per interpretar correctament la representació.

Amb la finalitat d'ajudar a aquell grup d'usuaris i usuàries amb dificultats per interpretar mapes de visió zenital, algunes guies incorporen una visió tridimensional del territori que mostren la fisonomia de l'entorn i, d'aquesta manera, faciliten la lectura de la representació.

Per acabar, en la primera dècada del segle XXI, amb la revolució digital dels mapes (Google Maps), la representació continua sent, per defecte, de planta, però amb el matís que podem modificar la perspectiva i tenir visions generals dels edificis en una perspectiva tridimensional (acostuma a ser isomètrica), respectant la volumetria original (és a dir, sense la distorsió implícita en el dibuix lliure amb finalitats divulgatives), amb fotografies dels usuaris i, finalment, amb la possibilitat de passar de la vista general a la vista de carrer i, per tant, d'una visió zenital o isomètrica del conjunt urbà a una visió en perspectiva central de qualsevol punt concret del territori.

La globalització del turisme i el consum de les imatges sense les barreres de l'idioma han permès, finalment, que les guies de viatge s'editin idèntiques quant a producte gràfic i que convisquin sense dificultats sota el paraigües universalista de les xarxes socials i, per tant, no seria problema confirmar que, avui en dia, la guia turística es basa en un model gairebé globalitzat.

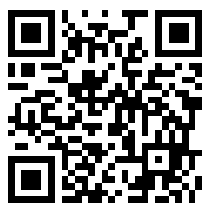
Els mapes i la visualització de dades

La visualització de dades és una disciplina considerada mig art, mig ciència, i que sorgeix de la convergència d'àrees del coneixement molt diferents: des de l'estadística descriptiva fins a la comunicació visual. La seva finalitat és l'estudi i anàlisi de la representació visual

d'un conjunt de dades amb el propòsit de comunicar millor una informació que, d'una altra manera, resultaria difícil o impossible comprendre-la. Exemples de visualització de dades que coneixem i que hem utilitzat alguna vegada són les barres verticals o horitzontals o els pastissos. A través d'aquestes representacions fem accessible visualment una informació complexa que, en la seva representació en graella (full de càlcul), ens és difícil. En aquest context, les taules estarien limitades només a la consulta específica d'un valor i, la seva visualització a oferir una mirada àmplia per identificar unes determinades situacions o patrons que permetin fer comparacions, previsions o anàlisis més ajustades.

Si bé la visualització de dades és una disciplina antiga, ha estat arran de l'increment astronòmic de dades des de la primera dècada del segle XXI. La informació generada a Internet (xarxes socials, missatges, fotografies, vídeos...), als dispositius d'enregistrament d'informació com satèl·lits o càmeres de trànsit, ha dibuixat l'escenari d'una economia basada en la informació i que ja es coneix com a *Big Data*. Processar, analitzar i comunicar la complexitat del *Big Data* és un dels reptes de la visualització de dades.

En aquest context, la representació visual de les dades a través de mapes gràfics ha aportat llum a moltes teories i ens ha ajudat a comprendre i a entendre determinats processos, tradicions o fites històriques. Per exemple, podem visualitzar com es va estendre el còlera per diferents regions a principis del segle XIX a Londres o el nombre de soldats morts durant la invasió a Rússia de Napoleó Bonaparte. Veieu a continuació l'entrevista a Alberto Cairo (Universitat de Miami), expert en infografia i autor de "L'Art funcional" (Alamut, 2011), on reflexiona entorn a tres exemples paradigmàtics que han utilitzat mapes gràfics per recolzar o desenvolupar diverses hipòtesis.



Entrevista a Alberto Cairo: Mapes i visualització de dades

Si no disposeu d'un lector QR aquí en teniu [l'adreça web](#) del vídeo.

L'estetització del territori: natura i paisatge

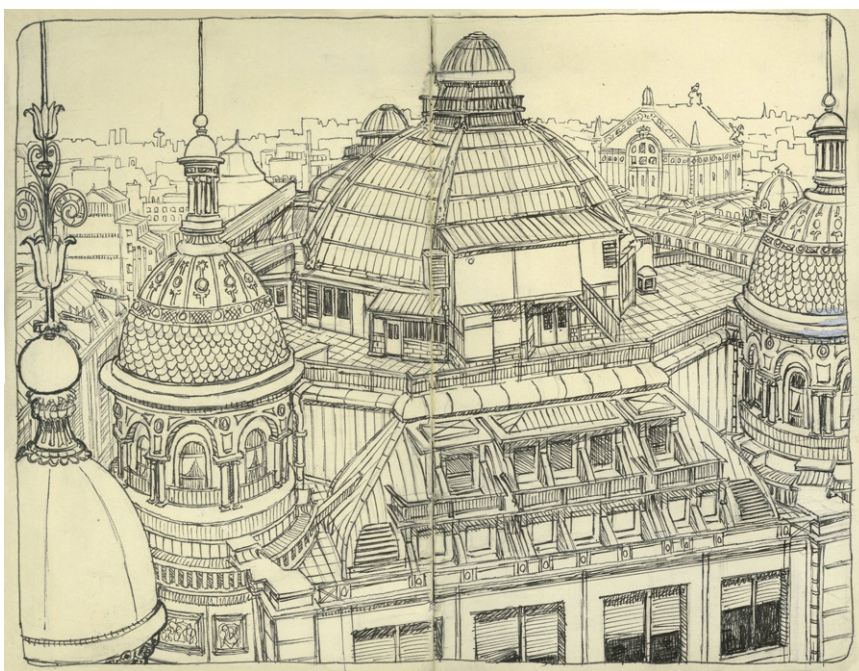
Un dels fets més sorprenents (i inexplicable) de l'ésser humà és la seva capacitat per a una comprensió estètica del territori, la natura o l'espai urbà . Va ser [Jacob Burckhardt](#), historiador suís d'art i cultura on va recollir l'experiència de [Petrarca](#), fundador de la subjectivitat i la lírica de l'edat moderna, qui va inaugurar les capacitats estètiques de l'ésser humà davant de la natura al recordar l'ascens al mont Ventoux, a prop d'Avignon, el 26 d'abril de 1335, i contemplar el paisatge des del cim. En la coneguda carta a

Diogini da Borgo San Sepolcro, Petrarca va deixar constància de l'experiència estètica de la natura al presentar-la com una "festa divina". Petrarca va pujar el cim "únicament pel desig de veure l'extraordinària alçada del lloc" (*sola vivendi cupiditas ductus*) i allà va experimentar "l'admiració per la bellesa terrenal". Amb això Petrarca va obrir la porta a una nova forma d'experiència que seria la font més endavant de nous i complexos problemes filosòfics, però també pictòrics: no és casual que el llarg període que va des del floreixement de la pintura del Renaixement italià (segle XV) fins la pintura holandesa del XVII es produeix el descobriment del que l'historiador d'art anglès [Kenneth Clark](#) va denominar com l'**art del paisatge**. En aquest període de temps s'inicia el que s'ha conegut com la *secularització del món*. La naturalesa havia deixat de ser un lloc on déus i dimonis conviuen, es manifesten i atemoritzen als éssers humans. Perd el seu caràcter negatiu que havia tingut a Occident a través de la mirada del cristianisme. La natura deixa de ser aquella última parada de la humanitat on hem d'esperar la nostra salvació en trànsit cap a l'altre vida i s'obre la possibilitat de contemplar-la com a llar, com a model estètic i, per tant, com a motiu per a les diferents arts, com a espai per cultivar la curiositat i gaudir de les seves infinites variacions.



A finals del segle XVIII i principis del segle XIX, amb la Il·lustració i el Romanticisme, sorgeix un nou discurs estètic sobre la naturalesa. Segons Kant, la contemplació de la naturalesa és motiu de reflexió filosòfica. Kant descirneix els conceptes estètics de *bell* i *sublime* al referir-se a la contemplació de la naturalesa i artistes com Caspar David Friedrich, John Constable o William Turner portaran al terreny de la pintura la creença que la civilització pot existir i viure en harmonia amb la naturalesa. El paisatge s'erigeix com un dels temes fonamentals de la pintura a partir d'aquests artistes. Més enllà de la representació naturalista, el paisatge natural i, més tard, amb la invenció de les ciutats modernes (Paris, Londres i ja al segle XX Nova York), el paisatge urbà, es convertiran en motiu de reflexió estètica. Si teniu present les obres dels impressionistes, com Monet o

Pissarro, o els post impressionistes com Van Gogh o Cezanne, veureu que la pintura de paisatge s'ha erigit com una sort de mirall de les expectatives, reflexions, questions i aspiracions de les societats modernes. La fi del Romanticisme i la ulterior industrialització de la vida urbana, la cultura de la metròpoli, els prodigis tecnològics (recordeu que la fotografia va nèixer a principis del segle XIX), contrastaran amb les formes de crítiques conservadores o romàntiques envers a l'atractiu de noves experiències, noves formes de vida i noves oportunitats de benestar que ofereix la revolució industrial. Quan Turner pinta el seu quadre més famós *Rain, Steam and Speed* o Monet va fer el mateix amb el seu *Gare de St. Lazare*, s'anuncia la fi de l'art mimètic i la presentació de la naturalesa sotmesa a les exigències del progrés tecnològic, de la modernitat que inagura Baudelaire en la seva poesia, expulsant la naturalesa de l'experiència de la gran ciutat. La celebració de Huysmans de la bellesa tecnològica per sobre de qualsevol bellesa natural serà la constant de les vanguardies artístiques del segle XX: una relació ambivalent d'amor i odi segons la interpretació estètica de l'artista sobre la condició humana. Van Gogh i Cezanne, i posteriorment els primers expressionistes de principis de 1900, trobaran en el paisatge natural el seu refugi espiritual i estètic. En canvi, qui recorda un paisatge en l'obra de Picasso o Matisse?



Des de finals de 1960, l'entrada de nombrosos col·lectius sensibilitzats pels problemes de la contaminació i destrucció del paisatge natural a causa dels efectes del progrés industrial i tecnològic, establiran una nova estètica de la naturalesa lligada fortament amb posicions ètiques, polítiques i ecològiques. Molts artistes, especialment des del camp de la fotografia, documentaran les transformacions del paisatge natural per efectes del canvi climàtic, les guerres o la industrialització salvatge del turisme transformant el paisatge

natural en ciment. No oblidem tampoc que, d'altra banda, a causa del turisme, la configuració de les reserves d'espais naturals en postals per a que els milers i milers de turistes tornin a casa seva amb la fotografia que esperava obtenir quan va veure el paisatge al catàleg de viatges.

Des de la vessant del dibuix, la representació de la naturalesa en la forma del paisatge natural i urbà no escapa avui en dia del que hem comentat fins ara: la seva pràctica va des del dibuix descriptiu on els artistes representen la naturalesa sensible a la cada vegada més sofisticada pràctica d'ordenar la naturalesa –el territori– a través del dibuix cartogràfic. Si la primera, el dibuix naturalista, respon a una voluntat emocional d'establir una relació d'iguals entre qui dibuixa i la naturalesa dibuixada, la segona, la del dibuix descriptiu, té una clara finalitat de sistematitzar la representació del món i la naturalesa a través de diagrames i convencions gràfiques.

En aquest lliurament veureu les estratègies gràfiques del dibuix de paisatge a través d'una pregunta molt senzilla, però d'una gran càrrega filosòfica: *quin són els límits de la representació del món sensible?*. A continuació, i per acabar d'assolir els objectius del lliurament, teniu dues propostes d'activitats d'avaluació continuada on se us demanarà l'anàlisi de dues imatges i una interpretació gràfica amb la finalitat d'assolir els coneixements bàsics sobre la problemàtica del dibuix en relació amb la representació del paisatge.

Els límits de la representació.

Davant d'un paisatge natural i la necessitat de dibuixar-lo, on estan els límits de la seva representació? Representem allò que veiem del paisatge o el que sabem sobre el paisatge? Quin paper juga la nostra memòria, l'experiència visual i l'observació en la interpretació de la realitat quan la representem a través del dibuix (o a través de la pintura, la fotografia, el cinema...)? Què és més veraç? el mapa d'un territori o un dibuix que representa el seu aspecte sensible?

L'historiador d'art [Sir Ernst Gombrich](#), en l'assaig *La veritat i estereotip* recorda l'anècdota que el dibuixant i il·lustrador alemany [Ludwig Richter](#) recorda en un moment de la seva vida, quan era estudiant d'art a Roma, poc després de 1820, va visitar amb un grup d'estudiants d'art com ell el paisatge de Tívoli i van seure per dibuixar-lo. Amb sorpresa (i no menys indignació) van veure a un grup de francesos, que acabaven d'arribar al mateix lloc i amb les mateixes intencions que ells, com aplicaven a la tela grans quantitats de pintura amb pincells grans. Els alemanys, potser ofesos per aquella gesticulació pictòrica, van decidir tot el contrari. Van agafar els llapis de tinta més durs i més afilats

i cada qual es va inclinar sobre el paper amb la intenció de transcriure allò que veien amb la màxima fidelitat. “Cada qual es va esforçar per expressar el motiu tan objectivament com pugués” va escriure Ludwig Richter al seu diari.

Però quan va caure el sol i van comparar els dibuixos que havien fet, les seves transcripcions diferien enormement. La realitat que els envoltava, el paisatge de Tívoli, havia experimentat una subtil transformació en tot ells. Aquelles versions diferents que descriu Richter reflectien els caràcters diferents dels quatre amics; aquell, per exemple, més melancòlic va dibuixar els contorns més rectes i va realçar els matissos blaus. Aquesta anècdota servix a Gombrich per introduir-nos l'estil com a idea que ens condiciona en el moment que volem representar allò que veiem amb els ulls. En aquest sentit Gombrich recupera la famosa definició d'Émile Zola sobre l'art com *un racó de la natura vist a través d'un temperament* per argumentar les diferents raons de la transformació que un model pateix sota la mirada creadora de l'artista. Segons Gombrich la presència de l'estil determina la representació de la realitat sensible imposant uns límits a l'objectivitat. No representem allò que veiem sinó allò que sabem o coneixem. Fins i tot la fotografia, paradigma de la representació objectiva ha esdevingut com el dibuix o la pintura un exponent més de l'estil de l'artista.

L'estil no és només l'opinió visual de l'artista, és a dir, una simple manifestació de la subjectivitat. Més complexa que això, l'estil seria un entramat de diferents pensaments i creences que configuren la representació simbòlica de la realitat sensible. La subjectivitat, allò que depen de la nostra individualitat, dels nostres gustos, dels nostres interessos personals, pot estar present en el moment que dibuixem, però qui intervé i incideix en el procés gràfic de la representació correspon a l'ús del llenguatge simbòlic que configura la nostra mirada. Avui en dia la ubicuitat de la imatge a través de les pantalles conforma la manera en la que interpretem la realitat. La mirada de la naturalesa no escapa d'aquesta xarxa simbòlica; si bé la nostra època permet recrear el paisatge a la manera dels romàntics alemanys no és possible la versió contrària. En aquest context, l'estil conté de manera implícita unes convencions gràfiques que permeten una representació de la realitat d'acord al pensament de l'època. Aquestes convencions han estat sempre més o menys presents, amb més o menys acceptació per part de la comunitat d'artistes, però sense dubte han determinat la manera en la que els artistes representen el món. El paisatge, la representació gràfica de la naturalesa, és un dels motius on és més manifest l'expressió de l'estil. Veieu a continuació aquestes convencions gràfiques i com afecten al dibuix del paisatge.

Les convencions gràfiques del dibuix de paisatge

Com acostuma a passar en qualsevol disciplina o especialització gràfica, el dibuix de paisatge també contempla una sèrie de convencions que han derivat en la seva estandardització i uniformitat visual amb la finalitat de facilitar la comunicació entre la finalitat de l'obra i l'espectador. Veieu a continuació quins elements dins del marc de l'estudi i anàlisi del dibuix han estat adoptats com a propis o característics del dibuix de paisatge.

La composició

Terme molt utilitzat a la majoria de pràctiques artístiques, la composició respon a aquella estructura “oculta” que organitza les diferents parts de la imatge. L'estudi de la composició de les obres d'art, especialment en el camp de la pintura clàssica, ha esdevingut dins de l'àmbit de l'aprenentatge de les arts en l'el·laboració més o menys efectives d'unes determinades regles visuals que han anat variant al llarg de la història, des de la consideració com a element fonamental per a la comprensió estètica d'una obra d'art fins al més sentit despreci intel·lectual.

Si ens adreçem al camp del paisatge, un element estructural que organitza els elements del dibuix és la **línea de l'horitzó**, proporcionat una divisió sovint **simètrica** entre dues parts diferenciades: terra i cel. Aquesta organització horitzontal i simètrica acostuma a proporcionar una experiència de calma, d'estabilitat, de contemplació. Per trencar aquesta *relaxació* visual, sovint s'incorporen elements amb una disposició *vertical*. Objectes naturals o artificials com arbres, edificis, cases, murs, faroles entre molts altres aporten amb la seva verticalitat un major dinamisme a la sensació estàtica del paisatge. Una altra qüestió és la ubicació d'aquests elements dins de l'àrea del dibuix: agrupats o en solitari, al centre o als marges del quadre formen part de les possibles estratègies compositives del dibuix del paisatge. Una composició molt popular i molt utilitzada a l'àmbit de la fotografia i que respon a la voluntat organitzativa de distribuir els elements del dibuix és **la regla dels terços**. Fixeu-vos en la definició de la Wikipedia: *els fotògrafs i pintors solen utilitzar els quatre punts d'intersecció per ubicar-hi el centre d'atenció de la composició i així crear una imatge estèticament agradable i equilibrada*. Unes línies més abaix trobareu la **lleï de l'horitzó** que diu així: *també cal tenir en compte la lleï de l'horitzó si es treballa amb paisatges. Pel que fa referència a aquesta lleï, es diu que s'ha de col·locar l'horitzó a la línia inferior, a 1/3 per donar prioritat al cel o a la línia horitzontal superior, a 2/3 per donar-li prioritat a la terra*.

L'enquadrament i l'encaix del dibuix

L'enquadrament de la imatge no és exclusiu del dibuix; l'ús més habitual en la pràctica de la fotografia i en el cinema fa referència a **l'elecció d'un fragment del món visual dins dels límits d'un requadre**. La decisió del fragment és un acte que s'ha analitzat i teoritzat. Alguns termes relacionats amb l'encaix s'han popularitzat a causa de l'ús freqüent i reiterat en el llenguatge cinematogràfic: pla general, primer pla, pla americà, picat, contrapicat.

El llenguatge de l'enquadrament, s'utilitzava abans de la fotografia? Si abans de la fotografia els artistes eren conscients de l'elecció d'un enquadrament determinat, serà la fotografia qui "transgredirà" l'enquadrament tradicional al subvertir la posada en escena.

Si al principi dels temps la fotografia la preparació de la toma necessitava d'un ritual lent similar al de la posada en escena dels models vius a l'art tradicional (pintura i escultura), amb l'evolució tecnològica del mitjà (aparició de la instantània) va restar importància amb la posada en escena per centrar l'atenció en l'enquadrament de la imatge que s'identificava amb els problemes de la composició tradicional.

Si bé enquadrament i composició s'utilitzen com a termes sinònims, cal insistir en la diferència dels dos conceptes: composició respon a la disposició dels diferents elements visuals sobre l'espai del quadre (o requadre), l'enquadrament és la selecció d'un fragment de la realitat des d'un punt vista particular (decisió del qui mira) i retallant-lo en uns límits.

EL pintor Vincent Van Gogh explicava al seu germà Theo la construcció i ús que li donava a un petit bastidor de fusta per a mirar a través d'ell els paisatges que volia dibuixar per controlar l'enquadrament.

La idea d'enquadrament es relaciona amb la representació visual i la concepció del quadre com una finestra a través s'observa i analitza el món sensible; l'adquisició d'aquesta idea es produeix al primer Renaixement i, enunciada per L.B. Alberti a 1435, es reconeix com a la primera definició moderna de la pintura. No obstant, la consciència del fragment visual que tenim avui en dia s'adquireix gràcies a les aportacions de la fotografia; la seva influència en el dibuix i, en general, a les arts plàstiques tradicionals, s'ha constatat des dels primers moments de la seva existència. Està perfectament estudiat la influència de la fotografia que va exercir en la mirada dels pintors. Jean Cocteau recordava que:

Conec fotografies de Degas que ell mateix va ampliar i sobre les quals va treballar amb la tècnica de pastel, entusiasmat per la composició, per la proximitat i la deformació del primer pla.

Lògicament, a l'àmbit del dibuix del paisatge, el **pla general** o, fins i tot, **gran pla general**. Sovint veureu els mateixos dibuixants utilitzant el recurs del bastidor de Van Gogh (de paper, cartró o de fusta) quan dibuixen paisatges del natural, tot i que, com a Degas, avui en dia és més que utilitzat (especialment intens en l'època de la imatge post-fotogràfica derivada per la presència ubicua d'Internet) el recurs fotogràfic i, per tant, l'enquadrament de la imatge fotogràfica com a base del dibuix.

En quant al concepte d'**encaix** del dibuix, es fa referència a la pràctica de tanteig i experimentació de les fases inicials d'una obra gràfica i on el dibuix acostuma a tenir un important paper per la seva immediatesa i facilitat tècnica. Encaix és sinònim d'esquematitzar les figures del dibuix amb una estructura geomètrica elemental. Per exemple, abans de dibuixar un arbre amb detall, dibuixo una línia vertical per definir el tronc i un cercle a l'extrem superior de la línia per representar l'espai que ocuparà el follatge de l'arbre. Per tant, per encaix s'enten aquella simplificació formal que redueix estructures complexes a formes simples, generalment geomètriques.

Podeu trobar molts exemples de vídeos explicatius d'aprendre a dibuixa formes naturals on s'ensenya, com a primer pas del treball del dibuix, el traçat d'esquemes estructurals fàcils de memoritzar i rectificar.



How to Draw Tips | The 5 STAGES of a Drawing

Si no disposeu d'un lector QR aquí en teniu [l'adreça web](#) del vídeo.

Cerqueu vídeos a Youtube de com es dibuixa un paisatge o elements naturals on es mostri aquest pas de l'encaix i de la simplificació formal a través d'estructures geomètriques simples.

La construcció de la profunditat: la perspectiva i altres recursos gràfics

Potser la perspectiva té una paper retllevant com a convenció i recurs gràfic dins del camp del dibuix del paisatge per a la construcció de la profunditat. L'ús de la perspectiva, especialment l'anomenada *cònica*, s'associa a donar prioritat als aspectes “òptics” de la representació, com si el dibuix en perspectiva fos una sort de mirall de la realitat que representa. Tanmateix cal afegir que la perspectiva no és la única manera possible d'aconseguir la representació de l'espai tridimensional; es considera una “forma simbòlica” més entre altres possibles, fet que podem corroborar amb l'evidència de les obres de molts dels moviments d'art contemporani que utilitzen múltiples convencions

de representació de l'espai. Aquesta situació la va identificar molt encertadament Rudolf Arnheim al referir-se a l'ensenyament de la perspectiva:

Amb massa freqüència, la perspectiva es presenta com a un conjunt aïllat de trucs. Mai es prova a introduir-la amb la discussió sobre per què es decideix crear la sensació de profunditat i sobre les diverses formes d'obtenir-la. Es necessari deixar clar que el sistema específic de la perspectiva renaixentista suposa una distorsió violenta de la forma i la mida de les coses, i que per tant només s'ha recorregut a ella sota condicions culturals molt especials. També s'haurà veure a l'alumne que la plasmació d'un món que convergeix cap a un centre presuposa una concepció psicològica i social molt específica, en absolut apropiada per a qualsevol visió del món; i finalment que des de que es va començar a utilitzar al segle XV els artistes s'han pres llibertats amb les regles de la perspectiva perquè perseguien determinats efectes espacials i no una estricta obediència a normes geomètriques. En definitiva, la perspectiva no és simplement una adquisició preciosa, valuosa i apropiada, sinó un mecanisme especial a ser utilitzat quan una necessitat ben definida ho exigeix.

Quin altres recursos gràfics disposem per a la representació de la profunditat a banda de la perspectiva renaixentista? Imaginem que ja els teniu presents, però recordem-los:

- La juxtaposició de les formes
- El canvi de mida dels objectes
- Transparència de les formes
- Solapament de les formes
- Definició de les formes
- Saturació del color de les formes

No és difícil identificar aquests recursos en la representació de la profunditat del paisatge sense la necessitat d'utilitzar el recurs de la perspectiva renaixentista.