



El dibujo de retratos

Harold Speed

Un capítulo de The Practice and Science of Drawing
traducido por Ignacio Rial-Schies

EL DIBUJO DE RETRATOS

HAY algo en cada individuo que desafiará al análisis de la ciencia durante mucho tiempo. Al sumar todos los átomos o electrones, o lo que sea que constituye los tejidos, y también las innumerables funciones que realizan las distintas partes, todavía no se alcanza la forma por la cual una persona gobierna su forma de actuar. El efecto de la personalidad en su forma exterior y su influencia en el aspecto del cuerpo y sus características son lo que concierne al dibujante de retratos: tomar y expresar con fuerza el carácter individual del modelo, tal como lo manifiesta su apariencia exterior.

Esta expresión de carácter en la forma ha sido considerada una antagonista de la belleza, y muchos modelos se avergüenzan de las características particulares de sus propios rasgos. Los fotógrafos de moda, sabiendo esto, quitan cuidadosamente cualquier característica llamativa en las formas de su modelo que los negativos puedan mostrar. Pero, a juzgar por sus

resultados, es dudoso que ganen en belleza, y ciertamente pierden interés y vitalidad en el proceso. Cualquiera que sea la naturaleza de la belleza, es obvio que lo que vuelve más bello a un objeto que otro es algo característico en la apariencia de uno y no del otro: el estudio de las características individuales es el objetivo del artista que busca expresar lo bello, tanto como de aquel que busca expresar el carácter y no le interese la belleza.

Captar el semblante, como suele decirse, es apoderarse de algo esencial que pertenece solo a un individuo, y lo diferencian de otros, y expresarlo vigorosamente. Hay rasgos que son comunes a toda la especie, el parecido a un tipo común; el aspecto individual no está en esa dirección sino en el polo opuesto.

La increíble sutileza perceptiva del ojo humano está conectada con el hecho de que, entre las millones de cabezas en el mundo, y todas las que han existido en él, no hay dos que se vean exactamente iguales. Cuando uno considera sus similitudes y el rango de diferencia entre ellas, ¿no es notable lo rápido que un ojo distingue una persona de otra? Es todavía más notable que uno a veces reconoce a un amigo que no vio por muchos años, y cuya apariencia cambió considerablemente en ese tiempo. Y esa similitud que reconocemos no es, como suele pensarse, cuestión de rasgos individuales. Si uno ve solo el ojo, con todo resto de la cabeza cubierta, es casi imposible reconocer a un buen amigo, o decir si su

EL DIBUJO DE RETRATOS



DE UN DIBUJO EN TIZA ROJA POR HOLBEIN EN LA SALA DE IMPRESIONES DEL MUSEO BRITÁNICO

Note cómo busca todo tipo de variedad, la diferencia en los ojos
y a cada lado de la boca, etc.

HAROLD SPEED



SIR CHARLES DILKE, BART.

De los dibujos en la colección de Sir Walter Essex, M.P., en tiza conté roja frotada, las luces fueron realzadas con goma.

expresión es de felicidad o tristeza. Y por el otro lado, es difícil reconocer a cualquiera si tiene los ojos cubiertos y solo se ve la parte inferior de su cara.

Si pensamos en la cabeza de alguien que conocemos, no serán los rasgos lo que recordaremos sino la impresión, el resultado de su combinación, una suerte de acorde del cual los rasgos no son más que las notas que lo componen. Es la relación de las distintas notas de ese acorde, la impresión de la personalidad de la cabeza, que es lo más importante en lo que popularmente se conoce como "captar el semblante." Al retratar, la mente debe concentrarse en esto, y todas las partes deben ser dibujadas en relación a ello. El momento cuando el ojo se interesa solamente por alguna parte individual y olvida considerar su relación con la impresión del todo, el parecido sufre.

Si hay tantas similitudes entre las cabezas, es obvio que las diferencias que hay deben ser buscadas y captadas con vigor, si su individualidad es lo que quiere explicitarse. Al dibujo de retratos debería uno aproximarse desde estas diferencias; es decir, la disposición y proporción generales por las cuales el sujeto difiere de un tipo común deberían ser buscadas primero, mientras que las cosas comunes a todas las cabezas serán dejadas a su suerte por un rato. La razón es que el ojo, cuando todavía está fresco, ve las diferencias mucho mejor que cuando estuvo trabajando por un tiempo. La tendencia de un ojo

cansado es la de ver menos diferenciación y retraerse a una uniformidad opaca, por eso ha de establecer contacto primero con las diferencias vitales, mientras su ojo esté fresco y su visión, afilada.

Busque primero el carácter en la disposición de los rasgos, note las proporciones descendiendo por una línea central imaginada, de las cejas, la base de la nariz, la boca y el mentón, y delimítela forma de la línea que encierra la cara con líneas rectas. La gran importancia de establecer esas proporciones correctamente desde el principio no puede exagerarse, ya que cualquier error puede requerir más tarde el cambio total de un rasgo cuidadosamente dibujado. Y la importancia de esto puede evaluarse desde que uno reconoce una cabeza de lejos, antes de que cualquier cosa salvo la disposición general de las masas de los rasgos pueda verse. De la forma de la cabeza también es necesario tener una idea tempranamente, y su relación con la cara debería ser notada con cuidado. Pero es imposible establecer reglas duras y rápidas para estas cosas.

Algunos artistas comienzan a dibujar por los ojos y otros los dejan para el final. Algunos dibujantes nunca están contentos hasta que tienen un ojo alrededor del cual ajustar la cabeza, tratándolo como el centro de interés y dibujando las partes en relación a él. Mientras otros dicen, con algo de verdad, que se produce un efecto mesmerizante cuando se dibuja un ojo que lo ciega a

EL DIBUJO DE RETRATOS

uno a la consideración técnica y fría de la cabeza como línea y tono en relaciones determinadas; que está bien posponer hasta el final ese momento cuando las formas y los tonos que representan en su dibujo se iluminen por la introducción del ojo, dándole la apariencia de una persona viva. Uno es más libre de considerar la precisión de la forma antes de introducir esa influencia perturbante. Y hay mucho para decir al respecto.

Aunque en el dibujo lineal uno pueda, sin efectos negativos, empezar por cualquier parte que le interese, al comenzar un cuadro creo que no hay alternativas respecto de la forma correcta de hacerlo. La disposición general de las masas debe construirse primero. Y si esos bloques generales están bien, el carácter del modelo será evidente desde temprano; su exactitud podrá juzgarse según los bloques se asemejen al original o no. Si no lo hacen, deben ser corregidos antes de seguir, trabajando la impresión general de las masas de la cabeza como si se vieran desde una gran distancia, agregando cada vez mayor detalle, y acercando progresivamente la impresión, hasta llegar a la cabeza completa, entrando en contacto desde el comienzo con el parecido que debería dominar el trabajo en toda su extensión.

Hay muchos puntos de vista desde los cuales dibujar un retrato — me refiero a puntos de vista mentales. Y, como en la biografía, el valor del trabajo dependerá de la visión del autor o el artista. El mayordomo de un gran

hombre puede escribir una biografía de su amo, que será verdadera según su punto de vista; pero asumiendo que se trate de un mayordomo promedio, no sería una gran obra. Creo que cuando le preguntaron al jardinero de Darwin cómo estaba su amo, dijo: "Para nada bien. Está atontado todo el día. Lo vi mirando una flor cinco o diez minutos seguidos. Ahora, si tuviera algo de trabajo para hacer estaría mucho mejor." Una biografía verdaderamente buena no puede ser escrita sino por un hombre que comprenda a su personaje y pueda tomar una perspectiva amplia de su posición entre los hombres, separando lo trivial de lo esencial, lo común a todos los hombres de lo particular en el sujeto de su obra. Y es muy parecido en el retrato. Es solo el pintor que posee la facultad intuitiva de captar lo significativo en la forma expresiva de su sujeto, de desenredar lo trivial de lo importante; y que pueda transmitir esto vigorosamente al espectador en su lienzo, con mayor fuerza de lo que haría un vistazo casual a la persona real — solo un pintor así que puede aspirar a pintar un retrato verdaderamente bueno.

Es verdad que la expresión honesta y sincera de cualquier pintor revestirá algún interés, de la misma manera que la biografía escrita por el jardinero de Darwin podría; pero hay una vasta diferencia entre este punto de vista y aquel de un hombre que comprende a su sujeto completamente.

EL DIBUJO DE RETRATOS

No es que sea necesario para el artista comprender la mente de su modelo, aunque no sería una desventaja. Pero ese no es su punto de vista, su preocupación es el efecto de ese hombre interior en la apariencia exterior. Y es una necesidad para él tener ese poder intuitivo que captura instintivamente las variaciones de la forma que expresan al hombre interior. El concierto del pensamientos habitual en cualquier individuo afecta el aspecto y modela sus rasgos, y, para quienes pueden distinguirlo, la cabeza expresa a la persona, tanto en las personas de gran o pequeño tamaño, en las características más evidentes como en las más sutiles de cada uno. Y un retrato de calidad expresará las mayores individualidades y subordinará a las pequeñas, dará lo que es valioso, y sustraerá lo trivial en la apariencia de una persona.

La pose de la cabeza es un rasgo característico de la gente que no siempre obtiene la atención suficiente en los retratos. Los pensamientos afectan el porte en un grado importante. Los dos tipos extremos de lo que queremos decir son el hombre fuertemente emocional que lleva su cabeza en alto, coleccionando impresiones mientras recorre el mundo; y el hombre de pensamiento profundo cuya cabeza va inclinada hacia adelante, su espalda simpatizando con ella. Todos tienen alguna acción característica que debe ser buscada y que usualmente está ausente cuando el modelo se sienta por primera vez ante el pintor en el trono del estudio. Un poco de

diplomacia y humor conversacional son necesarios para producir esa inconsciencia que traicionará la apariencia del hombre.

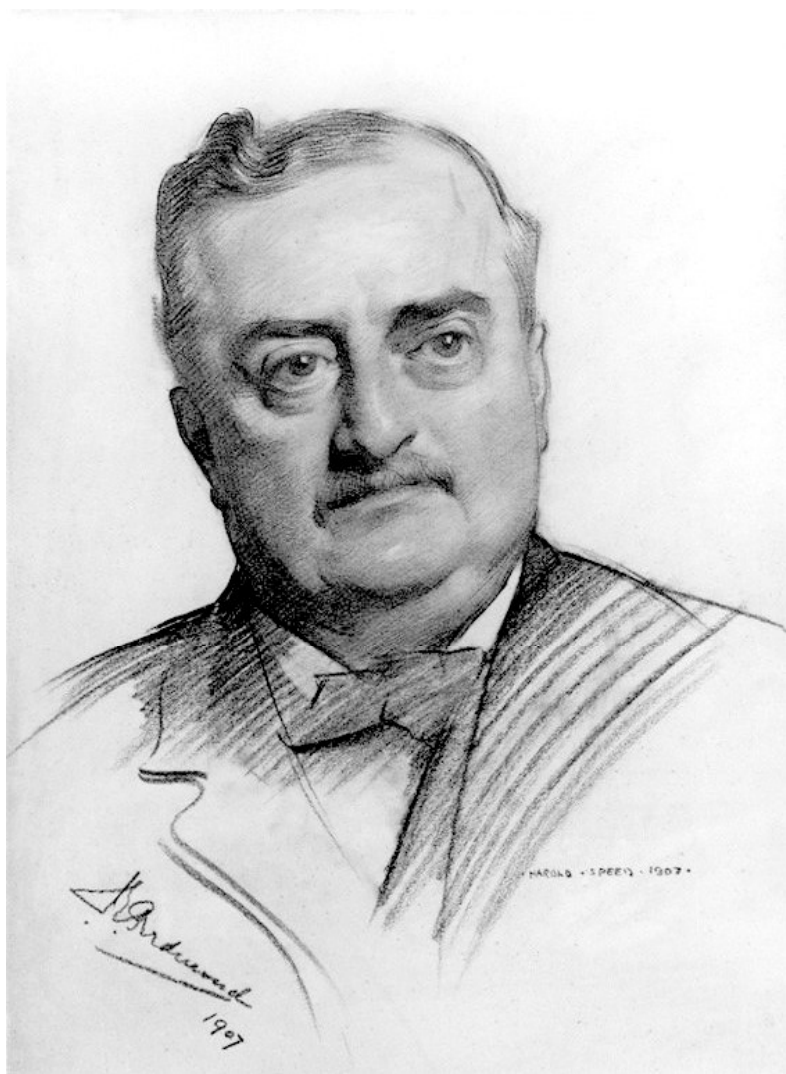
Cómo adquirir el poder para descubrir estas cosas es, claramente, imposible de enseñar. Lo único que puede hacer un estudiante es familiarizarse con los mejores ejemplos del retratismo, con la esperanza de ser estimulado por ese medio a observar las cualidades más finas en la naturaleza y desarrollar lo mejor que hay en sí mismo. Pero nunca debe faltar sinceridad en su trabajo. Si no aprecia los aspectos más finos en la obra de los maestros reconocidos, mejor que se dedique a la representación honesta de lo que sí ve en la naturaleza. La única distinción de la cual es capaz yace en ese sentido. No es sino hasta que su vista despierta a las cualidades de la naturaleza que puede haber admirado en el trabajo de otros, que está en condición de introducirlas honestamente en su propia práctica.

Probablemente el punto de vista más popular hoy sea el que puede describirse como una “presentación sorprendente de la persona viva”. Este es el retrato que atrae a las multitudes en las exposiciones. No puede ser ignorado, la vitalidad estalla en él, y todo parece sacrificado a esa cualidad de verosimilitud sorprendente. Y algunos maravillosos retratos modernos han sido pintados desde esta perspectiva. ¿Pero no hemos

sacrificado demasiado a la vitalidad? Aquí hay una dama levantándose rápidamente del sillón, allí un caballero saliendo del cuadro para saludarlo, violencia y vitalidad en todos lados. ¿Pero qué hay del reposo, la armonía del color y la forma, y el sabio ordenamiento y selección de los materiales de la visión a los que nos acostumbró en el gran retratismo del pasado? Mientras el artesano en uno se tambalea y se maravilla ante la brillante virtuosidad de la cosa, el artista resiente el sacrificio de tanto para lo cual, al final, es solo un estímulo breve. El paso del tiempo puede, sin dudas, mejorar algunos de estos retratos silenciando sus colores y sus tonos. Y aquellos que estén bien diseñados y compuestos lo tolerarán sin perder distinción, pero aquellos donde todo fue sacrificado a esta vitalidad sorprendente sufrirán. Esta cualidad particular depende tanto de la frescura de la pintura que cuando madura y pierde esa vivacidad no conserva nada de valor, si las cualidades más silenciosas del diseño y la composición fueron sacrificadas para ello.

Frans Hals es el único antiguo maestro con quien puede compararse esta forma de retrato. Pero se notará que además de diseñar sus lienzos con cuidado, con frecuencia balanceaba el vigor y vitalidad de su forma con una gran sobriedad de color. De hecho, en algunas de sus obras tardías, donde esta vitalidad inquieta es más evidente, el color es poco más que blanco y negro, con un toque de ocre amarillo y rojo veneciano. Es este extremo reposo del color que se opone a la inquietud en la forma

HAROLD SPEED



JOHN REDMOND, M.P.

Del dibujo en la colección de Sir Robert Essex, M.P. en tiza conté frotada,
las luces fueron realzadas con goma.

y ayuda a restaurar el balance y tranquilidad necesarios en la pintura. Es interesante notar la variedad inquieta de bordes en la obra de Frans Hals, cómo él, siempre que puede, no deja que un borde corra con suavidad, sino que lo mantiene en constante movimiento, con frecuencia dejándolo irregular, y habría que comparar esto con lo ya dicho sobre la dependencia de la vitalidad de la variedad.

Otro punto de vista es el del artista que busca una visión significativa y calma de las formas exteriores del modelo, un mapa expresivo de su individualidad, dejando que uno forme sus propios juicios intelectuales. Suele elegir una actitud más bien simple, formal, y el modelo es dibujado buscando honestidad. Hay mucho para decir a favor de este punto de vista en las manos de un pintor con gran apreciación por la forma y el diseño. Pero sin esas cualidades más inspiradoras, es propenso a la opacidad de las transcripciones más literales. Hay muchas instancias de este punto de vista entre los antiguos pintores de retratos, entre los cuales Holbein es uno de los mejores. Pero, a la apreciación de las sutilezas en el carácter de la forma, él agregó un fino sentido de diseño y de disposición del color, habilidades que los hombres menores de su escuela no siempre comandaron.

Todo retratista debería hacer un peregrinaje a Windsor, armado con los permisos necesarios para ver las maravillosas series de dibujos de retratos de este

maestro en la biblioteca del castillo. Son una educación entera para el dibujo de retratos. Es necesario ver los originales, porque solo después de haberlos visto puede uno entender propiamente las numerosas y conocidas reproducciones. Un estudio de estos dibujos revelará, creo, el hecho de que no son tan literales como usualmente se piensa. Son desafectadamente honestos y sin titubeos, pero honestos no al registro frío, mecánicamente preciso de la apariencia del modelo, sino honestos y precisos a la impresión vital que el modelo dejó en la mente viva del artista. Esta es la diferencia que existe entre el dibujo académico y el dibujo vivo, y es una cualidad muy sutil y elusiva, como todas las cualidades artísticas, sobre la cual hablar. El registro de una impresión vital hecha con una precisión sin titubeos, pero bajo la guía de una actividad mental intensa es algo muy distinto de un dibujo hecho con la precisión fría y mecánica de una máquina. Una tomará instantáneamente la atención y dará una sensación vívida de una forma que ningún dibujo mecánicamente preciso podría, y de una manera que posiblemente la vista de la persona real no siempre daría. Vemos una cantidad de caras durante el día, pero solo unas pocas con la vivacidad de la cual hablo. Cuántas caras en una multitud pasamos con indiferencia – no hay vitalidad en la impresión que dejan en nuestra mente; pero repentinamente nuestra atención se clava en una cara, y aunque se va en un parpadeo, el recuerdo de esa impresión permanece.

EL DIBUJO DE RETRATOS



LA DAMA AUDLEY, HOLBEIN (WINDSOR)

Note la dferencia en el tamaño de las pupilas y vea la nota superior

Los mejores retratos dibujados por Holbein nos dan la impresión de haber sido vistos en uno de esos parpadeos y nuestra atención se clava en ellos en consecuencia. Dibujos hechos bajo este estímulo mental presentan diferencias sutiles respecto de los dibujos hechos con una precisión fría. El dibujo de Lady Audley, reproducido aquí, carga con la evidencia de esta variación sutil en lo que suele entenderse como lo dado, en el ojo izquierdo de la modelo. Se notará que la pupila de ese ojo es más grande que la otra. Ahora, no creo que en términos de precisión mecánica esto haya sido así, pero la impresión de los ojos vistos como parte vívida de la cabeza pocas veces es del mismo tamaño. Holbein los hizo así en la primera instancia de este dibujo cuidadosamente forjado, pero cuando al final estaba vitalizando la impresión, aunándola como suelen decir los artistas, deliberadamente puso la línea por fuera de la original, agrandando la pupila. Esto no se ve muy claramente en la reproducción, pero es visible en el original. Para mí modo de pensar, lo hizo siguiendo la impresión mental vívida que deseaba que su dibujo dejara. Pocos pueden hojear esta maravillosa serie de dibujos sin verse impactados por la vivacidad de su retratismo, y ella se debe a que son severamente fieles a la impresión vital en la mente de Holbein, no solo a los hechos fríamente observados.

Otro punto de vista es el de buscar en la cara un símbolo de la persona interior, y elegir los aspectos de la cabeza que lo expresan. Como ya fue dicho, la actitud habitual de la mente, con el paso del tiempo, tiene una influencia marcada en la forma de la cara, y, de hecho, en todo el cuerpo, de manera tal que —para quienes pueden ver— el hombre o mujer es un símbolo visible de sí mismo. Pero esto no es, de ninguna manera, aparente para todos.

El ejemplo más llamativo de este tipo es la espléndida serie de retratos de G. F. Watts. Al mirar estas cabezas, uno cobra consciencia de las personas en un sentido más pleno y profundo que si las tuviera por delante en su propia carne. Es porque Watts buscaba descubrir a la persona en su apariencia y pintar una imagen que debía ser un símbolo viviente de ella. Se esforzaba por descubrir todo lo que podía sobre la mente de sus modelos antes de pintarlos, y buscaba en la apariencia la expresión de esa interioridad. Mientras que en Holbein se trata de una presentación vívida de las impresiones como uno puede ver en una cabeza que le llama la atención entre una multitud, con Watts se trata del espíritu de lo que uno cobra conciencia. El tronar de la guerra aparece en la poderosa cabeza de Lord Lawrence, la música de la poesía en la cabeza de Swinburne y la atmósfera seca de las regiones más elevadas del pensamiento en la de John Stuart Mill, etc.

En la National Portrait Gallery, hay dos pinturas del

poeta Robert Browning, una hecha por Rudolph Lehmann y una por Watts. Ahora, el primer retrato es probablemente mucho más “parecido” al poeta como lo veían casualmente las personas que lo conocieron. Pero el retrato de Watts se parece al hombre que escribió la poesía, y el de Lehmann no. Browning era un modelo particularmente difícil en ese aspecto, ya que al observador casual, en su apariencia exterior había mucho más que sugería un hombre próspero de negocios, antes que el entusiasmo fogoso de un poeta.

Estos retratos de Watts recompensarán el estudio más minucioso del estudiante del retratismo. Están llenos de esa selección sabia de una gran mente que levanta su trabajo por encima de la trivialidad de lo ordinario, al nivel de la gran pintura imaginativa.

Otro punto de vista es el de tratar al modelo como parte de una sinfonía de forma y color, y subordinar todo a esta consideración artística. Esto está muy de moda en el presente, y se han creado muchas obras hermosas con este motivo. Y con muchas mujeres que, espero, no objetarían cuando uno dice que su característica principal es el encanto de su apariencia, este punto de vista ofrece, quizás, una de las mejores oportunidades para un cuadro exitoso. Se elige una pose que provea un buen diseño de línea y color —un buen patrón— y el carácter de la modelo no debe obstruir o afectar la simetría del todo, tomado

como un bello panel. Los retratos de J. McNeill Whistler son ejemplos de este tratamiento, una perspectiva que ha influenciado largamente la pintura del retrato moderno en Inglaterra.

Luego está el retrato oficial donde la dignidad del puesto ocupado por el modelo, ocasión de la cual el retrato es una conmemoración, debe ser considerada. El interés íntimo por el carácter personal del modelo está subordinado aquí al interés del carácter público y la actitud mental hacia su puesto. Así es que la pompa simbólica mucho más decorativa de estas cosas es admisible en este tipo de retrato que en la de un fulano cualquiera; con una mayor majestuosidad de diseño que corresponde a las ocasiones oficiales.

No afirmaré que esta sea una lista completa de los numerosos aspectos desde los cuales puede considerarse el retrato, pero son algunos de los más prevalentes en el presente. Tampoco afirmo que sean incompatibles las unas con las otras: las cualidades de dos o más de estos puntos de vista con frecuencia se encuentran en la misma obra. Y no es inconcebible que un solo retrato pueda contener todas y sea una presentación notablemente vivaz, un catálogo fiel a todos los rasgos, un símbolo de la persona y una sinfonía de forma y color.

Pero las posibilidades están en contra de que semejante composición sea un éxito. Una cualidad u otra dominará en una obra exitosa; y no es recomendable intentar combinar demasiados puntos de vista distintos ya que, en la confusión de ideas, se pierde la dirección de la expresión. Pero no hay un buen retrato sin algunas de las cualidades de todos estos puntos de vista, cualquiera sea la que domine en la intención del artista.

La cámara, y más particularmente la cámara instantánea, ha habituado a la gente a esperar en el retrato una expresión momentánea, y de esas expresiones momentáneas, la risa sutil, como sabemos, es fácilmente la más popular. No es poco común que se pregunte al artista, en los estadios tempranos de su trabajo, cuándo va a poner la sonrisa, nunca preguntándose si ese es el objetivo del artista en cuanto a la expresión.

Dar una expresión vivaz al cuadro no es un asunto tan simple como podría parecer. Si uno pudiera colocar a la persona real detrás del marco y fijarla repentinamente con una de esas expresiones fugaces en la cara, por más natural que fuera en el momento, fijada por siempre es terrible, y poco vital. Como ya dijimos, unas pocas líneas garabateadas en un papel por un artista consumado darían mayor vivacidad que esa realidad fija. En última instancia, no es persiguiendo la realización actual que se transmite la expresión y la vivacidad en un retrato. Cada cara tiene una expresión de un tipo mucho más interesante

y duradero que esas perturbaciones momentáneas ocasionadas por la risa o por un pensamiento pasajero, etc. Y nunca debe olvidarse que un retrato es un panel pintado para permanecer inmóvil durante siglos. Así, una gran medida de la cualidad del reposo debe entrar en su composición. Retratos en los cuales esto no fue tenido en cuenta, a pesar de lo entretenidos que puedan ser en una muestra de pintura, donde son mirados solo por unos momentos, resultan cansadores al verlos constantemente, y finalmente se vuelven irritantes.

Pero la expresión real de una cabeza es algo más duradero que esos movimientos pasajeros: es parte de sus formas, y las marcas dejadas en esa forma por la vida y el carácter de la persona. Esto es mucho más interesante que esos gestos, los resultados de la contracción de ciertos músculos bajo la piel, cuyo efecto es muy similar en la mayoría de la gente. Encontrar ese semblante duradero y darle una expresión noble en su trabajo es la tarea del pintor de retratos.

Es una idea común entre los modelos que si son pintados con ropas modernas, la imagen se verá pasada de moda en pocos años. Si la apariencia del modelo fuera fijada en el lienzo exactamente como estaba frente al artista en su estudio, sin selección alguna por parte del pintor, este podría ser el resultado, y es el resultado en el caso de los pintores que no tienen un objetivo mayor que este.

Pero hay cualidades en la vestimenta que no pertenecen exclusivamente a un período particular de la moda. Cualidades que son las mismas en cualquier época. Y cuando se insiste en ellas, y las frivolidades de la ropa del momento no son problematizadas, el retrato tiene una cualidad permanente, y en consecuencia nunca se verá pasado de moda en el sentido ofensivo que generalmente se mienta. En primer lugar, los paños y dobleces con los que se hace la ropa siguen leyes en el modo de plegarse y cubrir la figura, que son las mismas en cualquier época. Si la expresión de la figura a través de los paños es lo que busca el pintor, su obra tendrá una cualidad permanente, por más fantásticas que sean las formas que adopte el corte de la prenda.

Y más allá, el artista no toma lo que venga a mano en la apariencia de su modelo, sino que trabaja según un arreglo bien pensado de color y forma, según un diseño. Lo elige de la apariencia moviente y variada de su modelo, probando una cosa después de la otra, hasta que ve un arreglo sugerente, a partir de cuya impresión hace su diseño. Es verdad que los extremos de la moda no siempre se prestan tanto como formas más sensatas para hacer un buen patrón pictórico. Pero esto no siempre es así, algunas modas extremas ofrecen la oportunidad de diseñar retratos muy picantes e interesantes. De manera tal que, sin importar lo extremo de la moda, si el artista es capaz de elegir algún aspecto de ella que resulte en un buen arreglo para su retrato, el trabajo nunca tendrá

un aspecto ofensivo pasado de moda. Los principios que gobiernan al buen diseño son los mismos en cualquier época; y si el material para tal arreglo fue descubierto en las modas más elegantes, se ha transferido a una esfera donde nada está nunca fuera de época.

Es solo cuando el pintor se preocupa por detalles triviales de la moda como un fin en sí mismo, para hacer que su pintura se vea como la cosa real, y no se ha preocupado por transmutar la apariencia de las prendas de moda selectivamente en el diseño de la forma y el color, que su trabajo justificará que se vea viejo en pocos años.

La moda de vestir a los modelos en prendas sin sentido, llamadas "clásicas", es endeble y con frecuencia señala la falta de capacidad por parte del artista de elegir un buen arreglo a partir de la ropa contemporánea. La ropa femenina moderna está tan llena de sugerencias para nuevos arreglos y diseños como cualquiera que haya existido en la historia. El rango de colores sutiles y variedades de textura en los materiales es sorprendente, y la sutileza de la invención mostrada en algunos diseños de disfraces lo lleva a uno a pensar si no habrá algo en la afirmación atribuída a un escultor eminente de que "el diseño de moda para mujeres es una de las pocas artes que está completamente viva hoy en día".

Título original: The Practice and Science of Drawing

Autor: Harold Speed

Imagen de tapa: Harold Speed

Traductor: Ignacio Rial-Schies

Diseño de interior y cubierta: Ignacio Rial-Schies en base a la edición facsimilar de Dover Press de 1972.

Julio de 2020

Buenos Aires, Argentina

www.natxo.com.ar

irials@gmail.com

Esta obra puede ser reproducida de acuerdo a la licencia
CC BY-NC-SA 2.5 AR.