



VER ARTE

HERNÁN
RODRÍGUEZ
CASTELO

INTRODUCCIÓN A LA
CRÍTICA DE ARTE

Contenido

Sobre este texto	4	3.4. Fríos y cálidos	11
Créditos del cuadro página 31	4	3.5. Sintaxis del color	11
Créditos:	4	3.6. El valor o tono	11
Palabra preliminar para periodistas (y para todos)	5	4	12
Palabras preliminares para todos (y para periodistas)	5	Los elementos: línea	12
1	6	4.1. Qué es	12
1.1 Crítica de arte	6	4.2. Línea enfatizada	12
1.2. Historia del arte	6	4.3 Lineal vs. pictórico	12
1.3. Formación de la capacidad crítica	7	4.4. Movimiento lineal	13
2	8	5	14
2.1. Apreciación ingenua y apreciación crítica de la obra de arte	8	Los elementos: textura	14
2.2. Los elementos del arte	8	5.1. Qué es	14
2.3. Los principios del arte	9	5.2. Efectos	14
2.4. Estilo	9	5.3. Medios	14
3	10	5.4. En la escultura	14
Los elementos: color	10	6	15
3.1. Lo que puede distinguirse en el color	10	Los elementos: formas (figuras)	15
3.2. El círculo cromático	10	6.1. Formas y forma	15
3.3. Colores complementarios	11	6.2. Bidimensionalidad-tridimensionalidad	15
		7	16
		Elementos: espacio	16
		(Construcción del espacio virtual)	16
		7.1. ¿Qué es el espacio en el cuadro?	16
		7.1.1. Espacio físico	16



7.1.2. Espacio virtual	16	12	23
7.2. Modos de crear profundidad de campo visual o espacio	16	Los principios: variedad	23
7.3. Efectos especiales en objetos	17	12.1. Qué es	23
8	18	12.2. Cómo se logra	23
Los elementos: composición	18	12.3. Armonía y variedad	23
(Utilización del espacio real)	18	13	24
8.1. Qué es	18	Los principios: énfasis o contraste	24
8.2. Importancia	18	13.1. Qué es	24
8.3. Composición por ejes	18	13.2. Cómo funciona	24
8.4 Mapa estructural	18	13.3. Importancia	24
9	19	13.4 Luz y sombra	24
Elementos y principios	19	14	25
10	20	Los principios: movimiento - ritmo	25
Los principios: equilibrio o balance	20	14.1. Qué es	25
10.1. Qué es	20	14.2. Cómo funciona	25
10.2. Clave de equilibrio	20	14.3. Cómo se logra	25
10.3. Formas de equilibrio	20	14.4 Ritmo	25
10.4. Equilibrio cromático	20	15	26
11	21	Relaciones entre elementos y principios.	26
Los principios: armonía	21	Cuadro general.	26
11.1. Qué es	21	15.1	26
11.2. Cómo funciona	21	15.2 Relación de un elemento con los principios	27
11.3. Armonía simple y compleja	21	15.3 El caso de dibujos y obras monocromáticas	27
11.4. Armonía cromática - entonación	21	15.4 Empleo del cuadro o matriz	27

16	29	19.2. Las preguntas sobre el material	40
Hacia la obra de arte	29	19.3. El óleo	41
17	30	19.4. El acrílico	41
Aproximación crítica a la obra de arte	30	19.5. Témpera-acuarela	41
17.1. Preguntas y operaciones	30	19.6. Materiales contemporáneos	41
	31	19.7. Materia y escultura	41
17.2. Descripción	32	20	42
17.3 Análisis	32	La materialidad de la obra de arte:	42
17.4 Interpretación	33	la técnica	42
17.5. Valoración	33	20.1. La técnica en arte	42
18	35	20.2. Técnica y grabado	42
Aproximación a la obra de arte desde la historia del arte	35	20.3. Técnicas de incisión	42
18.1. Preguntas para la historia del arte	35	20.4. Litografía	43
18.2. Los grandes capítulos	35	20.5. Técnica y crítica	43
18.3. Los resultados	36	21	44
18.4. Planteos de historia del arte en “Los Guandos”	36	¿Y frente al laberinto posmoderno?	44
18.4.1. Referencia biográfica	36	21.1. Transformaciones de la expresión artística en el siglo XX	44
18.4.2. Marco social	37	21.1.1. Líneas de evolución	44
18.4.3. Marco formal	37	21.1.1.1. Arte sin figura	44
18.5 Formación del crítico en historia del arte	38	21.1.1.2 Arte de deformación de la figura	45
19	40	21.1.1.3 Nueva escultura	45
La materialidad de la obra de arte:	40	21.1.2 Líneas de ruptura	45
el medio	40		
19.1 Incidencia del medio material en la obra de arte	40		

Sobre este texto

El mundo y Ecuador, de manera específica, vive desde el 16 de marzo del 2020 un tiempo de encierro obligado; donde hemos podido ver la circulación de muchos y variados materiales de libre acceso, que cubren los más diversos campos del qué hacer humano. Esto en cierta forma nos hacía creer en un mundo dispuesto a pensarse diferente, dejando a un lado la prioridad de lucro por la de la solidaridad... no duró mucho esta ilusión.

Sin perder este acto de generosidad, por acercar a grandes grupos humanos obras de calidad y de acceso gratuito, ponemos en circulación **Ver arte, introducción a la crítica de arte**, de Hernán Rodríguez Castelo.

Texto que originalmente fue elaborado para dictar una serie de charlas a periodistas y otros públicos, que querían tener los rudimentos para ver y mostrar una obra de arte, atiende sobre todo a dos laderas desde las cuales puede verse una obra: esta en sí misma como forma expresiva y los contextos que la rodean. Sin descuidar, por esto, el tratamiento a la materialidad, a los materiales, con los cuales está realizada una obra.

Esta publicación es un logro colectivo y por esto queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a la Casa de la Cultura Ecuatoriana en la persona de su Presidente Nacional Camilo Restrepo, y de su Directora de Museos, Patricia Noriega. Así como a Soledad Kingman y la Galería Kingman. Gracias a su autorización, en esta publicación podrán encontrar la reproducción de Los guandos de Eduardo Kingman, cuadro analizado de manera puntal por Hernán.

Y una obra de arte sin una buena fotografía no funciona, y si con la que contamos tiene todas las calidades que permiten disfrutar de Los guandos hasta en sus menores detalles se lo debemos a Christoph Hirtz.

Finalmente, a Sebastián Hinostriza y Sigrid Rodríguez por mantener su complicidad con mi padre para entregarles esta publicación en tiempos de covid 19.

Para cerrar, el texto nos da en un corto e incitante apartado final algunas pistas y claves para adentrarnos en el el laberinto del arte posmoderno. Manifestaciones que no guardan ya relación alguna con las categorías manejadas en este libro. Pero ¿cómo orientarse frente a ellas para entenderlas y apreciarlas? Se pregunta Hernán, y nos deja una respuesta:

“De todos modos difícilmente sufren apreciación como “arte”: cuando un ejecutor se sitúa intencionalmente fuera del arte, está claro que no tiene sentido apreciar su producción como obra de arte.

Pero, ¿qué es el arte?

Si lo supiéramos, el laberinto no lo sería tanto.

Sin más, adelante y disfruten mirando arte.”

Christian Rodríguez

Créditos del cuadro página 31

Obra: Los Guandos

Autor: Eduardo Kingman

Técnica: Óleo/tela

Año: 1941

Propiedad de los Museos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión

Foto: Christoph Hirtz

Créditos:

Diseño de portada y del texto: Sigrid Rodríguez

Diseño del círculo cromático: Sebastián Hinostriza

Concepto editorial: Christian Rodríguez.



Palabra preliminar para periodistas (y para todos)

El arte interesa cada vez más en nuestra sociedad.

Numerosos hechos lo testimonian: salones, una bienal internacional, concursos, galerías de arte, altos precios, pintores nacionales que ganan premios internacionales, artistas nuestros que cobran prestigio latinoamericano...

El arte es noticia.

Pero es noticia muy especial: al darla no basta con enunciar los hechos escuetos. Esta noticia exige, por su naturaleza misma, ser noticia en profundidad, noticia interpretada.

Y esa profundidad, esa interpretación requieren que el periodista entienda y valore la obra de arte que está en el centro de esa noticia.

Por ejemplo, para poder informar acerca de la obra de arte que ganó el premio en tal o cual bienal o salón nacional -y de la que a veces tanto se discute- el periodista debe tener ideas claras acerca de lo que significa y vale.

Por supuesto, si lo que hace el periodista es presentar una exposición, mayor necesidad de que tenga ideas claras y apreciación justa acerca de lo que está presentando. Y el que la presentación se haga por la pantalla de televisión -donde se ven las obras-, no solo exige al comentarista de la obligación de saber lo que está presentando, sino que la torna más urgente: nunca como en este caso se pueden comprobar las deficiencias y limitaciones del periodista. El periodista que no sabe **ver** la obra de arte, o se expone a equivocarse -y a veces garrafalmente- o debe encerrarse en sospechoso mutismo, en lamentable mutismo.

Adquirir rudimentos de apreciación artística es, pues, importante, a menudo indispensable, para el periodista.

Palabras preliminares para todos (y para periodistas)

Saber ver la obra de arte forma parte del equipamiento elemental de toda persona culta.

Uno de los más rigurosos indicadores de cultura lo mismo de instituciones que de moradas particulares son las pinturas que cuelgan de sus paredes y, en los mejores casos, las esculturas que confieren distinción a ciertos ambientes. Colocar en sitios tan destacados adefesios o vulgaridades basta para juzgar del nivel cultural de los dueños de casa.

Y es asimismo indicador de cultura saber apreciar las obras de arte -en general las más valiosas, que a veces son para el hombre común difíciles-, distinguiéndolas de mediocres o productos baratos de consumo masivo.

Acaso no sea en nuestra sociedad lo más corriente quedar frente a obras de arte, pero, a más de que bancos y otras entidades prestigian sus paredes con buena pintura, en muchas circunstancias y momentos especiales ello ocurre: hay que asistir a la inauguración de un Salón o de una exposición, debemos ver la obra que un amigo ha adquirido, la conversación de temas de arte y artistas. Y entonces competencia y seguridad para apreciar la obra de arte resultan algo invaluable: presentan al buen conocedor de arte como persona superior.

Y, más allá de esa afirmación de cultura superior ante personas y medios, cuenta la propia satisfacción del disfrute de la obra de arte. A quien la sabe ver -es decir, la entiende, la valora- el arte lo enriquece admirablemente al tiempo que le hace sentir formas de plenitud de lo humano.

Para quien no sabe verla, la obra de arte es como si no existiese. Esta ceguera e insensibilidad son de las más penosas para un humano: lo dejan fuera de la más fastuosa fiesta de la humanidad.

1

1.1 Crítica de arte

Todo espectador que **sabe ver** una obra de arte es un crítico de arte.

La crítica de arte comienza por **ver** la obra de arte.

Pero el ver la obra de arte que funda la crítica de arte es un ver problemático.

Es decir, un ver que se hace preguntas.

Por este hacerse preguntas comienza la diferencia entre quien mira la obra de arte sin verla y quien la ve realmente y la ve profundamente y va avanzando hasta verla de un modo más o menos completo y sistemático.

Las preguntas que el espectador crítico se hace frente a la obra de arte son, básicamente, cuatro, generalmente en este orden:

¿Qué **muestra** esta obra de arte?

¿Qué se ve en esta obra de arte?

¿Qué cosas hay aquí?

Todo esto, ¿cómo está organizado?

¿Cómo **funciona** esta obra?

¿Cómo está realizada?

¿Qué **significa** esta obra de arte?

¿Qué ideas comunica?

¿Qué sentimientos despierta?

¿Cuál es la expresividad de esta obra?

¿**Cuánto vale**?

Cada una de estas cuatro grandes cuestiones comprende un campo específico de trabajo con la obra de arte y funda una operación particular. La sucesión de esas cuatro operaciones completa una estrategia de aproximación crítica a la obra de arte.

Esas cuatro operaciones -que veremos en su propio lugar- son:

- Descripción
- Análisis
- Interpretación
- Valoración

1.2. Historia del arte

La obra de arte no surge de la nada y en un espacio vacío. La inteligencia de la obra de arte no puede ser completa mientras no se conozca quién la hizo, cuándo la hizo, dónde la hizo y por qué la hizo así.

Responder a estas preguntas ubica en sus coordenadas espaciales y temporales la obra de arte y asegura su más exacta apreciación integral.

Situado un espectador ante un cuadro, saber que su autor fue Renoir, que lo pintó en 1876 y que está en la línea de pintura que se llama "impresionismo", puede ponerlo en el camino más certero para llegar a una apreciación justa de sus características y calidades.

Las respuestas a las preguntas quién hizo la obra, cuándo, dónde y por qué la hizo las da la historia del arte. Con ello la historia del arte asegura decisiones correctas a la apreciación crítica. Trátase de dos caminos hacia la apreciación e inteligencia de la obra de arte.

La diferencia entre esos dos caminos hacia la obra de arte está, fundamentalmente, en esto:

la crítica de arte extrae su información de dentro de la obra de arte; la historia del arte ofrece información de fuera de la obra de arte.

A la historia del arte el crítico de arte pide ayuda para establecer los contextos de la obra de arte.

Estos son los tres aspectos contextuales que más le pueden servir al crítico de arte para su trabajo con la obra de arte:

contexto mediato: contexto social. La sociedad en que el pintor vive y pinta;

contexto inmediato: rasgos de estilo propios de la época;

relación de esos contextos con la obra de arte: cómo influyó todo aquello -sociedad, estilo vigente- en el pintor. Es decir, en qué medida se sometió a las exigencias y vigencias de la sociedad de su tiempo y en qué medida fue innovador o auténticamente creador.

De este establecimiento de los contextos y su relación con el artista y la obra se concluirá algo de enorme importancia para la valoración del artista y la obra: el peso que tiene en ese tiempo y sociedad; es decir, su lugar en la historia del arte universal o, al menos, regional o local.

1.3. Formación de la capacidad crítica

La capacidad crítica es algo que se debe ir formando. A más de una introducción sistemática y formal -como esta-, sirven para ello actividades e inquietudes como éstas:

Detenerse en obras especialmente problemáticas o sugestivas;

discutirlas con personas conocedoras;

buscar información sobre ellas: sobre el artista, sobre el estilo vigente en su tiempo, sobre la evolución estilística del artista, y cosas así;

enriquecer y perfeccionar el vocabulario del arte. Un vocabulario rico y exacto ayuda a ver la obra de arte. Cuanto mejor se ve la obra de arte, más se necesita enriquecer y afinar el vocabulario.

(Este último es asunto que compete especialmente al comunicador, cuyo oficio se cumple a través de la palabra).

2

2.1. Apreciación ingenua y apreciación crítica de la obra de arte

Ante una obra de arte, el público no formado se queda en el asunto o tema:

“Un pueblo”. “Ve: cuánta gente”. “Y hay una laguna”.

A veces da un paso más. Hacia una impresión, o hedonista o emotiva, totalmente subjetiva:

“¡Qué lindo!” (Hedonista)

“Me gusta” (Hedonista)

“Pleno” (Hedonista)

“Me gustaría estar allí” (Emotiva)

“Me gustaría tener una casa así” (Emotiva)

(Cuando se trata de una obra abstracta difícil, ese público ya no dice nada. ¡No ve nada! O rechaza sin más eso que no entiende ni aprecia: “¡Qué adefesio!”, “Esto puede hacerlo un niño”, etc.)

Hay primeras impresiones que son valiosas y certeras y fundan el trabajo crítico ulterior o, al menos, sirven para él.

Frente al “Guernica” de Picasso, unos niños europeos han tenido estas impresiones:

“Parece un rompecabezas”

“Es fantasmal”

“El caballo parece de papel de diario”

“Debe haber estado realmente muy violento para pintar un cuadro tan grande”

“Entiendo lo que quiere decir, pero aun así me parece disparatado”

“Esta es una pintura que me hace pensar mucho”

“Parece que la hubieran sacado de una historieta”.

¡Cuánto hay aquí de valioso, de certero, y podría servir para un ulterior análisis y elaboración!

Pero, es obvio que quien tiene que dar cuenta de la obra de arte e ilustrar sobre ella a públicos -el crítico de arte, un profesor de arte, un periodista- no puede quedarse en primeras impresiones. Y menos puramente subjetivas.

¿Cómo pasar de una apreciación ingenua o de una apreciación de primeras impresiones a una apreciación más compleja y exacta de la obra de arte?

2.2. Los elementos del arte

La primera cuestión que hay que plantearse es esta: ¿Qué elementos ha usado el artista para hacer su obra de arte?

O, dicho de otro modo: ¿De qué elementos ha dispuesto el artista para hacer esa obra de arte?

Los elementos de que un artista dispone para hacer una obra de arte son:

colores

líneas

texturas

formas

espacio

composición

2.3. Los principios del arte

El artista que trabaja una obra de arte, utiliza esos elementos de acuerdo con ciertos principios o grandes exigencias del arte.

Así, por ejemplo:

Usa las líneas con variedad, con fuerza.

Sitúa sus formas procurando que estén equilibradas.

Aplica los colores buscando armonía y contraste.

Compone su obra procurando movimiento y ritmo.

Etc.

Esos **principios** que presiden la utilización de los elementos del arte son:

equilibrio

armonía

variedad

énfasis o contraste

movimiento - ritmo

Estos principios guían el uso que el artista hace de los elementos. El resultado es una unidad, pero una unidad rica, dinámica, en la que todos los elementos aportan al efecto de conjunto y al sentido total.

2.4. Estilo

Si se habla del **estilo** de un artista en términos de estos principios del arte, nos referimos al modo personalísimo como cumple con ellos; es decir a como maneja los elementos del arte según los principios del arte.

Dos ejemplos:

Kingman utiliza preferentemente la línea y el color, insistiendo en el énfasis.

Estuardo Maldonado usa las formas (geométricas) y las líneas (rectilíneas) en juegos visuales de exacto equilibrio, con sutiles sugerencias de ritmo.

3

Los elementos: color

3.1. Lo que puede distinguirse en el color

En el color, usado en la pintura, cabe distinguir tres cosas:

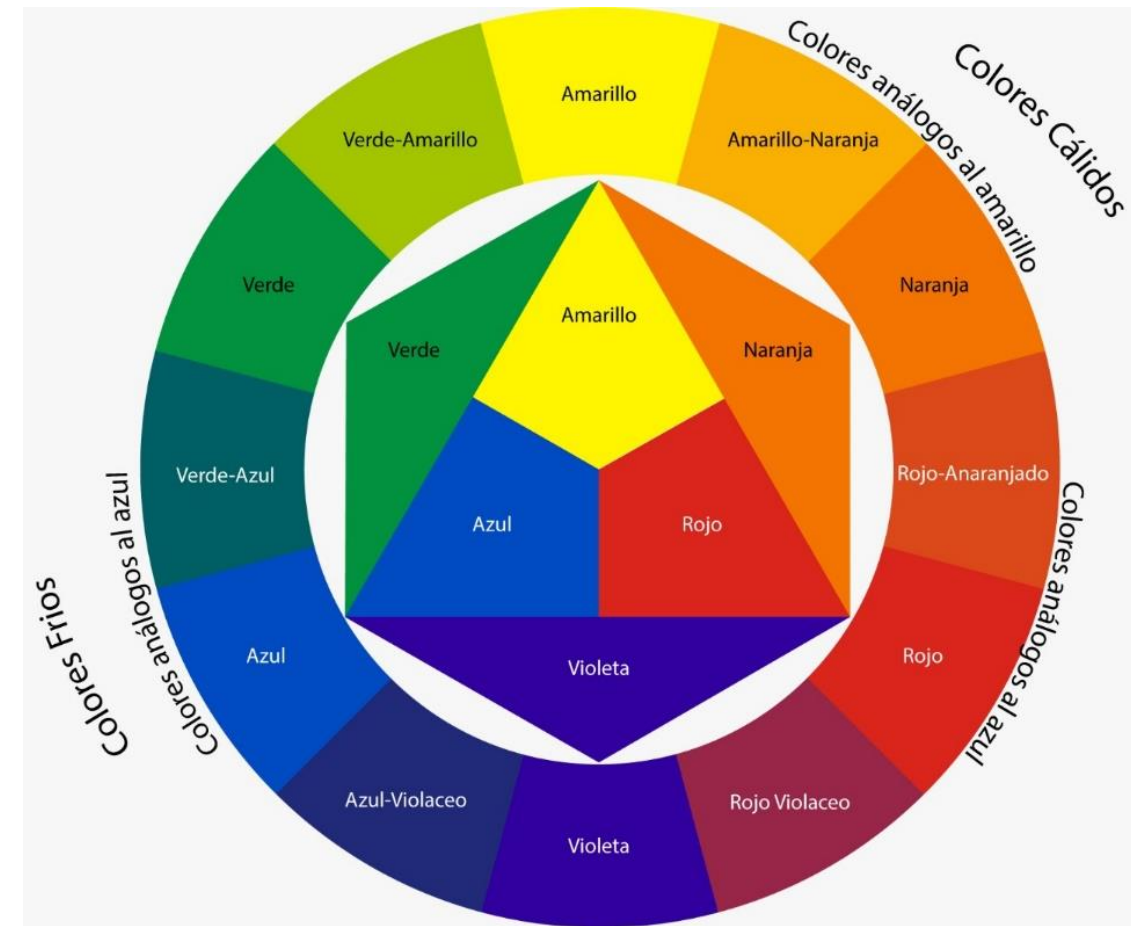
- el color mismo: decimos que en un cuadro predominan rojos y azules.
- la intensidad: rojos y azules pueden ser brillantes o apagados; fuertes o débiles. (Este brillo depende de la capacidad de reflejar la luz que el color tiene).
- el valor: rojos y azules, brillantes o apagados, pueden ser claros u oscuros. El color claro tiene mucho de blanco; el color oscuro tiene mucho de negro. Cualquier color tiene toda una gama de valores, desde el más oscuro hasta el más claro.

(Estas tres notas del color se dan, por supuesto, no solo en la pintura. Una persona puede ir a un almacén en busca de un saco de color azul -el color mismo-, azul fuerte -la intensidad- y claro -el valor: un azul con mucho blanco; azul celeste-).

3.2. El círculo cromático

Y combinando colores primarios y secundarios resultan los llamados colores **intermedios**:

- rojo-naranja (rojo + naranja)
- amarillo-naranja (naranja + amarillo)
- verde-amarillo (amarillo + verde)
- verde-azul (verde + azul)
- azul-violeta (azul + violeta)
- rojo-violeta (violeta + rojo)



3.3. Colores complementarios

Colores complementarios son los que en el círculo cromático quedan contrapuestos:

rojo-verde

amarillo-violeta

azul-naranja

Estos colores se oponen de muchas maneras: no hay nada de verde en el rojo, y nada de rojo en el verde. Cabe decir que ningún color del círculo cromático es tan diferente del verde como el rojo.

Cuando dos colores complementarios se mezclan en partes iguales resulta el gris. Cuando a un color se le mezcla un poco de su complementario, pierde intensidad. El rojo con algo de verde resulta menos rojo; está un poco más cerca del tono neutral o gris.

Los colores que quedan contrapuestos se llaman complementarios; los **adyacentes** a un color se llaman adyacentes. Por ejemplo, el azul tiene a un lado el verde-azul y al otro el azul-violeta: son sus colores adyacentes. Estos colores se llaman también **análogos**.

3.4. Fríos y cálidos

Se aplica a algunos colores el concepto “frío” y a otros el “cálido”.

Fríos: se relaciona con frescura: agua, vegetación.

Cálidos: se relaciona con cosas calientes: sol, fuego, calor.

Los colores fríos contienen azul y verde; se acercan al azul.

Los colores cálidos contienen rojo y amarillo; se acercan al rojo.

Los colores fríos dan la ilusión de retirarse en el espacio; los cálidos de avanzar (Ver **espacio** 7).

3.5. Sintaxis del color

Las combinaciones cromáticas pueden ser innumerables e igualmente el uso que de ellas se haga en la obra de arte. Por supuesto, no todas son felices.

Se ha tratado de establecer principios de combinación cromática. Ello se conoce como **sintaxis** del color (Rudolf Arnheim).

Se ha hallado que las mezclas de colores sirven como etapas de transición entre los colores primarios.

Se señala que ciertas mezclas de dos primarios en las que uno de los dos predomina sobre el otro pierden estabilidad: se establece un desequilibrio visual en dirección hacia el color que en la mezcla es subordinado.

Tiene interés entonces lo que se ha llamado **similitud del subordinado**. Por ejemplo, tenemos estas dos mezclas:

AMAR. az (amarillo dominante, azul subordinado)

ROJ. az. (rojo dominante, azul subordinado)

como el subordinado es en ambas azul, las dos mezclas se dirigen hacia el polo azul. Esto hace que la relación entre las dos sea armoniosa.

La **similitud del dominante** provoca, más bien, cierta discordancia.

El color es el elemento que con más cuidado debe ser desentrañado para lograr una exacta apreciación de la obra de arte. Se debe tratar de desentrañar las mezclas -rara vez aplica el artista colores puros- y sus juegos combinatorios.

3.6. El valor o tono

El valor o tono se da también cuando no hay color: en dibujos, grabados en negro y blanco o sepias, etc.

Son, como se dijo, las degradaciones de lo claro a lo oscuro, que van del blanco al negro, a través de toda una escala de medias tintas o grises.

4

Los elementos: línea

4.1. Qué es

Según el gran pintor y teórico Wassily Kandinsky, línea es la marca continua hecha por un punto en movimiento.

El trazo que deja un lápiz fino o esferográfico que se mueve es línea. Pero también se llama línea al trazo, algo más grueso, de un pincel sobre lienzo. Y en escultura es línea la arista donde se unen dos superficies o el contorno que delimita (visualmente) una forma. Es decir, que la noción de línea es más rica en arte que en pura geometría.

El artista usa en su obra líneas para delinear objetos, señalar direcciones, sugerir movimientos. Para ello emplea diversos tipos de líneas.

4.2. Línea enfatizada

La línea que señala los bordes o contornos de una forma se llama línea de contorno. Con ella se identifica, describe y delimita objetos en la obra. Estas líneas separan el objeto del fondo o de otros objetos.

Hay artistas que confieren especial importancia a esta línea de contorno: la usan para dar unidad y vigor a sus obras. (Kingman, Guayasamín, Toulouse-Lautrec, Ronault). En estos artistas la línea se enriquece con engrosamientos y modulaciones. Se habla entonces de línea enfatizada o modulada. Esta línea, a más de definir y delimitar objetos, les da especial acento.

4.3 Lineal vs. pictórico

Frente a los artistas que usan la línea de contorno y aun la línea enfatizada están los que reducen y hasta eliminan el delineado en sus pinturas. Para ellos se usa el término pictórico contrapuesto a lineal.

Claude Monet, por ejemplo, pinta los efectos de la luz sobre las cosas. Para ello, con golpes de pincel, borra los contornos y hace desaparecer la línea.

Las categorías contrapuestas lineal-pictórico han servido al ilustre teórico del arte Wölfflin para dividir es dos grandes territorios todo lo que se ha hecho en el arte. Esa es la idea central de su obra, ya clásica, **Conceptos fundamentales en la historia del arte**.

Para Wölfflin lo que diferencia básicamente el arte de Durero del de Rembrandt es que “en el de Durero da la técnica el dibujo, mientras en el de Rembrandt lo pictórico predomina”.

Según Wölfflin,

el estilo en que da la tónica el dibujo ve en líneas; el estilo pictórico ve en masas; el modo de ver lineal separa una forma de otra radicalmente; la visión pictórica se atiene al movimiento que se desprende del conjunto.

El siglo XVI se caracteriza por linealismo clásico; el siglo XVII vive una época pictórica: el barroco.

4.4. Movimiento lineal

Además de definir y delimitar elementos, la línea sugiere movimiento.

El movimiento de la línea puede ser:

horizontal

vertical

oblicuo

curvo

Cada uno de estos movimientos sugiere algo:

horizontal: sugiere algo estático; calmo;

vertical: sugiere dinamismo, fuerza;

oblicuo: ascendente, de izquierda a derecha, sugiere ascenso; descendente, de izquierda a derecha, sugiere descenso.

En **énfasis** (ver) acentúa la tensión de la línea.

5

Los elementos: textura

5.1. Qué es

El color en pintura se aplica mediante una materia (compuesta de pigmentos o materias colorantes y aglutinantes) y a menudo se aplica sobre una capa de materia (que se conoce como imprimación o fondo). Ello hace que, además del color mismo, se pueda reparar en la materia; en el aspecto material del color.

Hay cuadros muy ligeros de materia y otros en los que una materia más o menos gruesa ha sido cuidadosamente alisada. En ellos no se toca nada: decimos que no tienen **textura**. En otras obras, la superficie presenta huellas de la aplicación de la materia; se la puede tocar y sentir rugosa, áspera, suave. Es lo que se llama **textura**.

Se da el caso de texturas que no pueden tocarse, pero se ven. Es decir, la superficie produce el efecto de textura. Trátase de una textura ilusoria, visual y óptica.

La textura en arte es importante en cuanto fenómeno visual, más que en su misma materialidad. Pero texturas gruesas, aun materialmente inciden en los efectos de la luz sobre el cuadro.

5.2. Efectos

La textura es expresiva, significativa.

Eleva el grado de expresividad y significación de lo matérico.

Texturas gruesas pueden conferir especial fuerza a la obra.

Las texturas ópticas o ilusorias le dan riqueza y sensualidad.

5.3. Medios

El arte contemporáneo se ha ingeniado medios para lograr texturas.

Para las imprimaciones -o la capa del fondo- se usa arena o aserrín. Para algunas formas se utilizan encolados. Tábara pega telas y las delinea con cuchilla. Pinta sobre esas superficies altas y rugosas. Así, sus formas resultan fuertemente texturadas.

5.4. En la escultura

Tiene su propio lugar la textura en la obra escultórica: es distinta la expresividad de las superficies texturadas y de las superficies lisas o bruñidas.

En escultura, las texturas pueden ser especialmente fuertes y altas.

6

Los elementos: formas (figuras)

6.1. Formas y forma

Formas -contrapuesto al más general y englobante “forma”- o figuras son áreas de un objeto real o imaginario, definido y delimitado por elementos como líneas, colores, texturas o espacios.

Las formas o figuras son los elementos materiales de la obra de arte.

Esas formas o figuras se convierten en obra de arte en virtud de una ordenación especial -llamada **composición** (ver)-, que da a la obra su **forma**. (Más el uso de todos los restantes elementos del arte).

Generalmente, al hablar de formas se piensa en líneas: líneas que dibujan una forma o figura. Pero la línea no es indispensable para crear formas: se puede crearlas de un modo menos directo. Así, cuando el artista pinta un área de su cuadro de un color determinado, hace una forma; cuando individualiza un área de su cuadro por una fuerte textura, hace una forma. (Claro que en los dos casos se puede trazar una línea imaginaria en torno a esas formas).

6.2. Bidimensionalidad-tridimensionalidad

En la pintura las formas son bidimensionales. Planas.

Pero la pintura busca a menudo crear la ilusión de la tercera dimensión: presentar los objetos como sólidos, volumétricos.

Para lograr ese efecto el artista trabaja ciertas formas con luces y sombras -valores del color-. Y a veces se refuerza el efecto proyectando la sombra propia del objeto.

7

Elementos: espacio

(Construcción del espacio virtual)

7.1. ¿Qué es el espacio en el cuadro?

Cuando en un cuadro se habla de **espacio**, hay que distinguir cuidadosamente dos cosas: espacio físico y espacio visual.

7.1.1. Espacio físico

Espacio físico es el espacio material del cuadro:

la cantidad de centímetros de tela, cartulina o pared de que el artista dispone. Todo ese espacio en blanco que él puede llenar con cosas o dejar vacío.

Alojar en ese espacio trazos lineales, formas y figuras le crea un problema de composición.

A la composición la tenemos como el siguiente elemento de la obra de arte, y la estudiaremos en el apartado siguiente, el 8.

7.1.2. Espacio virtual

Espacio virtual o visual es la ilusión visual de espacio que el artista logra en su cuadro: en la misma cantidad de espacio material, pintando un mismo motivo -por ejemplo, un valle con una cordillera al fondo- un artista puede hacerle sentir al espectador un espacio inmenso, profundo, y otro, un valle corto con las montañas casi sobre él.

Espacio, en este sentido -que es el que tocamos en este apartado 7-, es un fenómeno óptico-psicológico en virtud del cual unas figuras se desprenden del fondo y otras se alejan de ese fondo, y se “siente” que hay aire entre las figuras de un plano (primer plano, por ejemplo) y otro plano (un segundo plano).

Esto, en pintura, se llama profundidad de campo.

A veces, una sola figura basta para producir poderosa sugestión de espacio: se extiende (visualmente) en el **espacio** hacia atrás y se proyecta hacia adelante. Llámase a esto escorzo.

(En la escultura los planteos de espacio son, es obvio, otros: es tridimensional. Pero en la escultura, más importante que el espacio real por el que se extiende la escultura, son los espacios virtuales que la obra crea o dentro de sí o en su entorno).

7.2. Modos de crear profundidad de campo visual o espacio

El modo básico de crear espacio o profundidad de campo es la perspectiva.

(Por ello, hay libros que a este elemento, en lugar de espacio, lo llaman **perspectiva**: llaman al efecto por el medio).

Hay estas maneras de perspectiva:

- Perspectiva lineal. Líneas de fuga. Da la impresión de alejamiento hacia el centro o punto de fuga. (Aquel en que convergerían todas esas líneas caso de prolongárselas).
- Perspectiva en escala o gradiente de tamaño. Se pinta unas figuras más pequeñas que otras. Más grandes las de primer plano.
- Perspectiva de contorno o superposición. Una figura u objeto oculta parcialmente a otro. Obviamente, se lo “siente” como más cercano.
- Perspectiva atmosférica o gradiente de color. Reproduce pictóricamente las gradaciones lumínicas que se dan en la atmósfera: se utilizan colores agrisados o azulados para lo más distante. Ello crea la impresión de capas de aire. Es una forma muy plástica y artística de crear espacio.

Y hay recursos complementarios:

se ubica las formas más distantes más altas y las más cercanas más bajas;

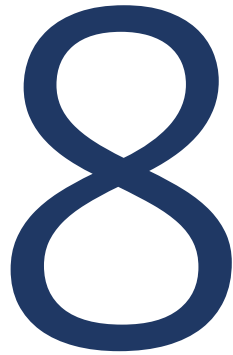
se usa menos detalle para las formas lejanas.

7.3. Efectos especiales en objetos

Para efectos especiales en objetos particulares del cuadro se usa:

- Distorsión o deformación de la figura, sujeta a perspectiva violenta o escorzamiento (Véase el “Cristo Morto” de Mantegna);

- Efectos de los valores cromáticos: los colores claros parecen avanzar hacia el espectador; los oscuros, alejarse;
- Efectos volumétricos. Con gradaciones de color y sombras se logran efectos volumétricos. Un objeto dotado de ilusión volumétrica crea su propio espacio y aporta espacio al cuadro.



Los elementos: composición

(Utilización del espacio real)

8.1. Qué es

La composición está en otra categoría entre los elementos del arte: cumple un papel totalizador. Engloba todos los otros elementos -en especial los que reclaman un lugar en el espacio físico del cuadro- y los organiza. La manera como los organiza es la composición.

Composición es, pues, la organización de los elementos o unidades visuales y las partes del cuadro en un todo unitario y estructurado.

8.2. Importancia

La composición realiza la obra de arte, que es algo unitario, estructurado.

La composición confiere su valor y función a cada uno de los otros elementos de la obra de arte.

8.3. Composición por ejes

En casos la composición se apoya en ejes lineales (líneas imaginarias).

Puede ser un solo eje o pueden ser varios. En este segundo caso, es importante ver como se relacionan unos con otros.

“La adoración de los magos” de Boticelli tiene estos ejes compositivos.

8.4 Mapa estructural

Rudolf Arnheim ha usado el nombre de **mapa estructural** para designar el juego de ejes y diagonales con un centro donde se cruzan que se da en el espacio del cuadro.

Este centro es la zona de mayor atracción. Toda forma allí colocada cobra estabilidad, uno como estatismo, mientras las otras formas son atraídas hacia allá como por una fuerza magnética.

Toda la superficie del cuadro es un campo de fuerzas, con una dinámica y un juego de tensiones. No se puede colocar allí una forma como si se la colocase en una superficie en blanco.

Pruébese de colocar una forma en cualquier cuadro sólidamente construido. Imposible hacerlo sin desordenar el conjunto, la estructura visual.

Esos son los **principios del arte**, que hemos enumerado ya en 2.3. Ahora nos toca detenernos brevemente en cada uno de ellos.



Elementos y principios

Estos son los **elementos de arte** (3-8): los elementos de que dispone el artista.

Con ellos trabaja para hacer la obra de arte.

En cada paso de la producción de la obra de arte, aunque el artista maneje un elemento -por ejemplo, en ese instante, una línea-, atiende a los otros elementos. Por ejemplo: las formas que destacarán esas líneas, los valores espaciales que se lograrán, cómo se integrarán esas líneas en la composición.

El reto al que se enfrenta el artista en cada momento de su trabajo consiste en usar cada elemento atendiendo al efecto total que producirá la suma de los elementos empleados.

Eso lo hacen unos artistas más lúcidamente; otros, como instintivamente. Lo que cuenta es cómo logran conjugar todos esos elementos.

Para apreciar cómo logró el artista responder a ese reto, el crítico debe tener presentes los **principios** a los que la obra de arte debe responder al utilizar los elementos.

10

Los principios: equilibrio o balance

10.1. Qué es

En física, equilibrio es el estado de un cuerpo en el cual las fuerzas que operan sobre él se compensan mutuamente.

De allí se toma en arte la noción: fuerzas opuestas en unidad; distribución de elementos y partes, por la cual el todo ha llegado a una situación de reposo. Por supuesto, no se trata, en arte, de un reposo inerte, sino tenso de fuerzas, dinámico.

10.2. Clave de equilibrio

La clave del equilibrio pictórico -o escultórico- está en qué elementos y partes se hallen balanceados, distribuidos de modo que hayan llegado a una situación consistente, coherente.

Si falla el equilibrio, los elementos parecen inestables. La obra está como buscando su ordenamiento.

10.3. Formas de equilibrio

El equilibrio compositivo puede ser **axial**: puede lograrse en torno a los ejes vertical y horizontal; **radial**: logrado en torno a un centro en el cual confluyen los ejes como radios; **simétrico**: basado en dos mitades que se reproducen; **asimétrico**: cada mitad tiene sus propios elementos.

El equilibrio tiene que ver con todos los elementos de la obra de arte: se debe buscar equilibrio o balance cromático, textural, lineal y compositivo, de formas.

Elemento decisivo para el equilibrio de todos los otros elementos es la composición. Pero lo es también el color.

10.4. Equilibrio cromático

El equilibrio del color radica en la ponderación de masas, intensidades y valores.

En las masas, cuanto más grande sea un área, tanto menos intenso debe ser el color; y cuanto más pequeña sea, tanto mejor le va una gran intensidad cromática.

La pureza de tono es factor de fuerte atracción visual. Y por ello áreas muy pequeñas de color de gran pureza de tono -es decir, fuertemente saturado- pueden equilibrar áreas mayores de color poco saturado.

1 1

Los principios: armonía

11.1. Qué es

La armonía en arte se refiere a la manera de combinar los elementos que producen un efecto placentero, unitario, sin desajustes ni choques antiestéticos.

11.2. Cómo funciona

El recurso mayor para la armonía es la gradación: repetición de elementos y cambios graduales.

Al funcionar a base del cambio, no produce resultados estáticos. La armonía implica dinamismo, movimiento; pero dinamismo y movimiento visualmente armonioso.

La armonía no debe tenerse como la simple relación formal de elementos, sino como algo más: debe tener algo de la armonía de los organismos vivos, en los cuales la armonía preside el funcionamiento dinámico y vivo de los más dispares elementos.

11.3. Armonía simple y compleja

Según la complejidad de los elementos y de sus relaciones, la armonía puede ser simple o compleja.

La armonía se opone en cierto modo a la **variedad** (ver). El artista que sacrifica la armonía a la variedad puede producir obras de excesiva complejidad y hasta confusas.

Mientras más compleja sea la suma de elementos con los que el artista trabaja, más empeño debe poner en buscar armonía.

11.4. Armonía cromática - entonación

El capítulo más complejo y rico de la armonía es el del color o armonía cromática. Libros enteros se han dedicado al tema.

En términos generales, la armonía cromática es asunto de proporción: proporción de color en relación con las formas; proporción de colores en las mezclas cromáticas.

En cuanto a maneras de armonía, Bontcé dice: “Las armonías de color más satisfactorias son las basadas en aquellos esquemas en que se combinen colores de las dos familias, cálidas y frías, equilibradas emotivamente; la excitación de los colores cálidos se compensa por el descanso y la relajación de los fríos”.

Dice también: “En todo cuadro se ha de manifestar el dominio de un color principal; la preponderancia de este color se compensa por otros colores que, por transición proporcionada, llevan hasta el complementario opuesto. Por ejemplo, si el color principal es un azul frío, los subsidiarios y transicionales serán azules, violetas y rojos más neutros y progresivamente cálidos hasta arribar, por gradaciones relacionadas de valor y temperatura, al naranja”.

De modo admirable se realizan estos principios de armonía en cuadros como “Pinos y rocas”, de Paul Cezanne, y en toda la obra de Cezanne.

Para establecer principios de armonía cromática se suele usar un gráfico de colores y valores. El gráfico es básicamente el **círculo cromático** (ver), pero aumentando hasta 24 colores, por mezclas de los doce

ya dichos (en 3.2.), y con casillas, en el caso de cada color, que van hacia el negro (tres) y hacia el blanco (tres). El negro está en el centro; el blanco en la periferia. Esas casillas señalan fracciones de negro o blanco: $1/4$, $1/2$, $3/4$. (Ver el Gráfico de colores y valores).

Hay variantes de este círculo cromático, como el círculo cromático armónico de Ostwald.

A base de estos círculos cromáticos o gráficos de colores y valores, se han establecido principios de armonía cromática:

Armonía de análogos: se armoniza un color con los vecinos de lado y lado. (El peligro: la monotonía. Para salvar la variedad (ver) deben combinarse con valores diferentes).

Armonía de complementarios: para que los colores complementarios armonicen se debe alterar el contraste máximo, haciendo funcionar el contraste no exactamente con el contrario sino con colores vecinos a él. Por ejemplo, la violenta oposición entre el azul y el naranja queda atenuada oponiendo al azul el amarillo-naranja y el rojo-naranja. El opuesto directo -naranja- queda así dividido en sus partes -amarillo y rojo-.

Se han señalado también las llamadas armonías de dobles complementarios (un primario, un binario y sus opuestos: rojo y rojo-naranja con verde y azul-verde) y de tríos armónicos (colores que quedan en el vértice de triángulos o equiláteros o isósceles en el gráfico de colores).

Importa señalar, eso sí, que ninguno de estos arreglos armónicos funciona como fórmula: son bases para combinaciones acertadas, sacadas de larga experiencia y práctica pictórica de los maestros. En cada cuadro y cada caso, el artista debe procurar la armonía justa o deseada por él, atendiendo a equilibrios, proporciones, ritmo, etc.

El ideal de armonía cromática ha sido llamado entonación. Entonación cromática es llevar los colores a una relación justa y una tonalidad ajustada.

Con la palabra “entonación” se pretende sugerir que el color, por su armonía, debe tener algo musical: también la música combina armoniosamente tonos. Estupendo elogio para un cuadro que se diga de él que es “una bella sinfonía de grises que modelan los tonos”, por ejemplo.

En busca de la entonación, el pintor trata su color con procedimientos casi musicales: varía su color por intervalos, hace que un color funcione como un factor armonizador, equilibra tonos, etc.

12

Los principios: variedad

12.1. Qué es

Variedad es una manera de combinar elementos creando relaciones ricas y complejas entre ellos. Se opone a monotonía.

12.2. Cómo se logra

La variedad se logra por la diversidad y el cambio.

Por la incorporación de elementos y juegos que acentúen el interés.

12.3. Armonía y variedad

Una cuidada mezcla de armonía y variedad es esencial para el éxito de una obra de arte.

El artista que acentúa la armonía, pero lo hace a costa de la variedad, logra equilibrio pero puede resultar frío y falta de interés. Su obra será, seguramente, estática y falta de vida.

Así como la armonía se preocupa del conjunto -un conjunto armoniosamente unitario-, la variedad aporta interés visual a los elementos y partes. Lo cual, por supuesto, comunica interés al conjunto unitario.

13

Los principios: énfasis o contraste

13.1. Qué es

Énfasis o contraste es la manera de combinar los elementos que acentúa sus diferencias.

13.2. Cómo funciona

Al contrastar los elementos, se destaca alguno y se hace más incitante a la mirada del espectador. Se lo destaca, se acentúa su significación, se magnifica su trascendencia.

13.3. Importancia

El énfasis o contraste es el modo más eficaz de evitar la monotonía y falta de interés.

El artista usa el énfasis -o da énfasis a sus elementos- para evitar que sus colores, líneas, formas, texturas y efectos espaciales se pierdan en el conjunto.

También utiliza el énfasis o contraste para guiar al espectador hacia el sentido y las intenciones de la obra.

Apréciase el énfasis en el tratamiento de varios motivos en “Persistencia de la memoria” de Salvador Dalí. En especial, en los relojes, pieza clave para el sentido de la obra

13.4 Luz y sombra

De los contrastes, el más fuerte y rico en efectos es el de luz y sombra (en el caso del dibujo, blancos y negros).

La inagotable gama en que este contraste puede realizarse le ofrece al artista igual número de posibilidades de lograr en el espectador sensaciones o reacciones.

En el arte pictórico abundan los ejemplos de usos estupendos de una luz contrastada con zonas oscuras: así señala Goya el centro heroico de su “Los fusilamientos del 3 de mayo”; en “La Cena in Emmaus” del Caravaggio, la luz que cae sobre el rostro de Cristo, sobre su mano en actitud de bendecir y el pan -elementos que se destacan contra fondos oscuros- sacraliza la escena. Por un duro y vigoroso contraste de las áreas claras y oscuras Monet fuerza al espectador de su “Torero muerto” a una visión impresionante de la inmovilidad de la muerte. Y el impacto de las áreas blancas y negras es tan fuerte que sugiere lo abrupto de la muerte.

Los artistas del barroco usaron la luz contrastada con la sombra para acentuar la impresión volumétrica de sus figuras y acentuar su dinamismo. (Ver, p.e. el San Cristóbal de Ticiano).

14

Los principios: movimiento - ritmo

14.1. Qué es

Movimiento es una manera de combinar los elementos que produce la impresión de acción o mueve al que ve la obra en algún sentido.

(Otra cosa es el movimiento en obras que se mueven físicamente, como los móviles de Calder).

14.2. Cómo funciona

El movimiento obliga al espectador a reparar en los cambios de color, en los juegos de líneas y desplazamientos de formas, en las tensiones del cuadro. Le lleva asimismo a prestar especial atención a ciertos centros de interés.

14.3. Cómo se logra

El movimiento se logra situando los elementos de un modo especial. Por ejemplo, por agrupamiento.

O multiplicando trazos que guardan ciertas relaciones entre ellos.

O usando trazos dinámicos.

En general, se acude a la **secuencia**: repetición de ciertos colores, formas, líneas, texturas. Estos elementos repetidos en secuencia mueven el ojo del espectador y lo hacen pasar de uno a otro, creando impresión de cinetismo, de vibración, de fuerza en movimiento.

La secuencia puede ser **progresiva** o **alternada**.

Progresiva: los elementos están en sucesión creciente o decreciente.

Alternada: se salta de un elemento a otro, con movimiento visual que produce la sensación de brusco desplazamiento.

En la búsqueda de fijar el movimiento en las formas de por sí inertes de la tela es famoso el empeño de Marcel Duchamp en su "Nu descendant un escalier" N.-2. (Desnudo bajando una escalera) (1912). Había hecho ya el artista una primera versión del tema, menos compleja, menos dinámica. En esta 2 incrementó la fragmentación de la figura, y fragmentos y trazos multiplicaron la sensación de movimiento. Se sugiere que la figura entra en la escalera, se acerca al espectador -crece en tamaño- y pasa al frente. Pero tentativas así solo pudo hacer la pintura cuando rompió toda dependencia con la figura real y pudo fragmentarla y recomponerla.

14.4 Ritmo

El ritmo es una forma de movimiento de especial calidad. Ritmo es "periodicidad percibida"; ordenamiento del movimiento. En música, ese ordenamiento se da en el tiempo; en la pintura, en el espacio.

Repetición, alternancia y más juegos intencionados con los elementos crean la impresión rítmica en la pintura.

En la pintura contemporánea esos ritmos virtuales pueden llegar a ser tan variados y bullentes como en algunas obras de Jackson Pollock.

15

Relaciones entre elementos y principios.

Cuadro general.

15.1

Cada elemento debe ser utilizado según los principios del arte. Ver cómo se lo ha logrado constituye una primera base de apreciación de cómo funciona y cuánto vale la obra de arte.

Situando como abscisas los elementos del arte y como coordenadas verticales los principios de arte, logramos un cuadro de relaciones que es una suerte de matriz de treinta casillas que, aplicada a la obra de arte, organiza y sistematiza su apreciación.

		Principios del arte				
		Equilibrio o balance	Armonía	Variedad	Énfasis o contraste	Movimiento Ritmo
Elementos del arte	Color					
	Intensidad					
	Valor					
	Luz-sombra					
	Línea					
	Textura					
	Formas					
	Figuras					
	Espacio					
	Composición					

15.2 Relación de un elemento con los principios

Veamos cómo se puede apreciar el funcionamiento de los principios del arte con uno cualquiera de los elementos.

Color:

equilibrio o balance	<p>¿Está el color equilibrado?</p> <p>¿Hay equilibrio en la intensidad del color?</p> <p>¿Hay equilibrio de los valores?</p>
armonía	<p>¿Hay armonía cromática?</p> <p>(Por repetición armónica de colores; por cambios graduales, sutiles).</p> <p>¿Es una armonía vital, como de organismo vivo?</p>
variedad	<p>¿Hay variedad?</p> <p>(Es decir, relaciones ricas y complejas entre los colores)</p> <p>¿Hay diversidad y cambios cromáticos que atraigan e interesen visualmente?</p>
énfasis contraste	<p>¿Hay contrastes cromáticos?</p> <p>¿Se destacan algunos colores acentuando la significación de alguna forma?</p> <p>¿Se ha utilizado la luz para destacar formas o trazos cromáticos?</p>
movimiento ritmo	<p>¿El juego cromático produce impresión dinámica, cinética?</p> <p>¿Hay combinaciones o juegos de color que sugieran movimiento?</p> <p>¿Se da algún ritmo en ese movimiento cromático?</p>

Una obra cuyo color llenase en alto grado estos requerimientos sería una obra especialmente lograda en su cromática; mostraría a un artista con notable dominio del color.

27

Es el caso de obras del artista ecuatoriano Jaime Villa, original, vigoroso y segurísimo colorista.

Si se hace igual trabajo con cada uno de los elementos, al ser seis los elementos y cinco los principios (seis en caso de que, por la importancia que tiene en tal o cual obra el juego de luz y sombra, se lo aísla de la formulación “énfasis o contraste”), tenemos treinta apreciaciones parciales o treinta instancias analíticas, que pueden servir para la apreciación sintética y de suma, definitiva.

15.3 El caso de dibujos y obras monocromáticas

En el caso de obras en las que no hay color -solo negro sobre blanco, o trazos de algún material que tiene color pero se maneja como el negro, como, por dar un caso, la sanguina-, la casilla COLOR debe reemplazarse por el par LUZ-SOMBRA. Equilibrio, armonía, variedad, énfasis y movimiento se referirán a ese juego de luz y sombra.

15.4 Empleo del cuadro o matriz

¿Cómo trabajar con este cuadro para la apreciación crítica de una obra de arte?

No se trata de una fórmula cuya aplicación arroje resultados automáticos.

Es solo una guía para organizar el trabajo analítico y para orientar el análisis hacia los aspectos claves de una obra de arte dada.

Al no ser una fórmula de “química” de la obra de arte, sino esa guía, no es la mejor forma de utilizarla tratar de llenarla ordenadamente, casilla por casilla. Lo más indicado es atender a aquellas casillas que señalan lo más saliente de la obra de arte. Al menos para comenzar por allí.

Por ejemplo, ante una obra de arte en la que, a primera vista, se aprecia que el color es algo notable -el artista, se ve, trabaja encaprichadamente el color- nos instalamos en el elemento **color** y comenzamos por la casilla más sugestiva. Que puede ser, por ejemplo, **énfasis**.

Podría establecerse alguna marca convencional. Por ejemplo: para aquellas casillas que se llenan en un grado muy alto, una doble cruz (+ +). En el ejemplo dado, en la casilla de cruce de **color** y **énfasis** pondríamos la doble cruz. Y acaso hayamos de ponerla en todas aquellas casillas de color.

Para las casillas que se realizan con calidad, pero sin ese grado especialmente alto, se usaría una sola cruz (+). Y para las casillas en que el elemento se cumple sin especial relieve, se acudiría a la ausencia de marca. En el caso de casillas que muestren deficiencias, podría usarse una marca negativa (-).

La ausencia de marca en alguna o algunas casillas no debería preocupar, si otras casillas y aun series de casillas tienen marcas positivas. Simplemente querrán decir que el artista no empleó ese elemento. Por ejemplo, ausencia de marcas en la línea **textura** en una pintura geométrica de colores planos aplicados con gran sutileza.

Lo que, en cambio, debería hacernos pensar en un artista menos experto o que, al menos, trabajó esa obra con descuido es la presencia de marcas negativas.

Ejercicio:

Se deben hacer prácticas numerosas y variadas, hasta familiarizarse con el cuadro y lograr destreza en su manejo.

16

Hacia la obra de arte

Una vez que se ha adquirido el hábito de la atención a los elementos y principios de la obra de arte -es decir, tenemos instrumentos para una apreciación técnica y organizada de la obra de arte-, damos el paso hacia la obra misma en procura de entenderla y valorarla.

Esa aproximación se hace en el doble ámbito ya dicho: el de la misma obra y el de lo que la rodea.

Cada uno de esos ámbitos es objeto de una forma especial de aproximación:

en la misma obra crítica de arte

en torno a la obra historia del arte

Este segundo camino de aproximación a la obra de arte debe tenerse como complementario para el crítico de arte; aunque, si algo lo aconseja, puede ser también preliminar.

17

Aproximación crítica a la obra de arte

17.1. Preguntas y operaciones

Entrando ya en la obra misma, volvemos a las cuatro preguntas básicas aquellas que, dijimos, fundan ese ver problemático de la obra de arte por el que comienza la actividad crítica (1.1.).

Estas eran aquellas cuatro preguntas:

¿Qué **muestra** esta obra de arte?

(¿Qué presenta? ¿Qué se ve en ella?)

¿Cómo **funciona** esta obra de arte?

(¿Cómo está organizada? ¿Cómo está realizada?)

¿Qué **significa** esta obra de arte?

(¿Qué ideas comunica? ¿Qué sentimientos despierta?)

¿Cuánto **vale** esta obra de arte?

Se responde, dijimos también, a estas cuatro preguntas fundamentales por medio de cuatro operaciones básicas:

Para 1: **descripción**

Para 2: **análisis**

Para 3: **interpretación**

Para 4: **valoración**

Por fin, dijimos que a la secuencia de estas cuatro operaciones cabía considerarla una **estrategia de aproximación crítica a la obra de arte**.

Ahora nos ocuparemos de cada una de estas cuatro operaciones.

Obra: Los Guandos
Autor: Eduardo Kingman
Técnica: Óleo/tela
Año: 1941
Propiedad de los
Museos de la Casa
de la Cultura
Ecuatoriana
Benjamín Carrión
Foto: Christoph Hirtz



17.2. Descripción

La descripción puede iniciarse con un listado exhaustivo de lo que se ve en la obra.

Por ejemplo, en la obra “Los guandos” de Eduardo Kingman:

- Hombre a caballo empuñando un acial parece empujar a indígenas que cargan a hombros enorme fardo.
- Un árbol roto en primer plano y un cielo lívido en el fondo, arriba, al igual que trazos que sugieren gotas de lluvia, anuncian tormenta.
- La hilera de los cargadores es tortuosa: el camino parece escarpado.
- Los rostros de los indígenas cargadores muestran angustia por el peso o insensibilidad y como embrutecimiento.
- El blanco del caballo y el rojo del poncho del hombre del látigo son los únicos colores intensos y brillantes
- También se destaca el ocre de la carga que está casi llegando al primer plano.

17.3 Análisis

El trabajo de análisis se hace a base del cuadro de relaciones entre elementos y principios del arte (Ver 15), procediendo de la manera allí sugerida.

Comenzamos por marcar las casillas de los rasgos salientes:

Composición - movimiento: la composición organiza las figuras en conjunto de movimiento violento.

Composición - énfasis: la composición produce agobio. Las figuras parecen caer unas sobre otras.

Composición - equilibrio: no obstante el movimiento y el énfasis, la composición tiene gran equilibrio: la brillante masa de caballo-mayoral está equilibrada por la gran masa del fardo mayor. La fila de cargadores se asienta sobre las tres sólidas figuras de primer plano.

Color - énfasis: violento el contraste entre el blanco y rojo intensos y brillantes del mayoral y los colores agrisados de los indígenas. Dos ponchos azules destacan el grupo de los cargadores del fondo gris. También el fardo mayor se destaca fuertemente de los cargadores que lo portan.

Color-contraste luz-sombra: la luz señala impasible, cruel, las ancas del bruto, el brazo que empuña el acial y la carga. Violentos contrastes de luz y sombra acentúan al dramatismo de la escena.

Color - armonía: no obstante el énfasis cromático y los contrastes de luz y sombra, hay una gran armonía de color: el juego de ocres y grises está finamente armonizado.

Color - ritmo: el juego de ocres -que comienza por la bufanda del mayoral- marca el ritmo cromático de la obra.

Línea - énfasis: una línea enfatizada traza el gesto del brazo con el látigo, dibuja las cuerdas tensas del “guando” mayor, da recienbre a la formidable anca del caballo, muestra los gestos de los rostros indígenas.

Línea - movimiento: además de las líneas que imprimen movimiento a varias figuras -el mayoral, el cargador del bulto superior, la figura de primer plano derecha-, hay una línea circular que relaciona en un mismo movimiento de violencia el mayoral con los cargadores: comienza en el látigo y llega hasta el brazo del cargador de primer plano derecha.

Espacio - énfasis: El tratamiento espacial hace sentir agobio: es un espacio apretado, convulso.

Espacio - movimiento: nada hay inerte en este espacio visual: los fardos parecen estar viniéndose encima; la rama rota, el paso apenas afirmado del caballo, el brazo tenso de acción del mayoral, cada figura de cargador con su propia sugestión de movimiento, y el conjunto de todas estas figuras ordenadas en movimiento continuo, todo produce sensación de movimiento angustioso.

El cuadro nos deja con todas estas casillas -y otras- con doble cruz. Otras recibirían una cruz: por ejemplo, en la línea de las texturas, más bien sugeridas que resueltas con grosor para el énfasis, la variedad y el movimiento.

Las casillas con doble cruz nos llevan a una conclusión: una obra vigorosa; de gran dramatismo y tensión. Todo apunta a ese dramatismo y tensión. Todo funciona en la dirección de ese dramatismo y tensión. Y funciona con admirable eficacia.

Y el cuadro de casillas llenas con una o dos cruces nos muestra cómo se han realizado los elementos del arte en la obra.

17.4 Interpretación

Provisto de datos por las dos operaciones anteriores, el crítico tienta esta tercera, que es ya muy personal y acaso sea la más sugestiva del proceso.

¿Qué significa la obra?

Para responder a esta pregunta, hay que dar con los **semas** o unidades de sentido, o, dicho de modo que apunta a lo mismo, cuanto en la obra tenga valor de signo, es decir, “algo que está allí para representar otra cosa”; valor de **significante**, es decir, “que significa”.

Tratándose de una obra de arte, lo que mayor valor sígnico tendrá será lo que esté formalmente más destacado.

El análisis nos ha mostrado en “Los guandos” el violento contraste cromático entre el blanco y rojo intensos y brillantes con que se ha pintado al mayoral y los colores apagados, agrisados, de los indios cargadores. Ese contraste cromático tiene claro valor sígnico: contrapone dos mundos, de los cuales el uno se impone violentamente al otro. Para representar al que se impone, el destacado por el blanco que sostiene al rojo agresivo, se ha acudido a dos signos: el caballo, que, desde comienzos de la conquista, significa fuerza, agresión, imposición violenta, y el látigo alzado, con su sentido obvio de castigo, de imposición violenta también. El otro grupo se dice fundamentalmente con dos signos: lo enorme de los pesos que cargan -los “guandos”, que dan título al cuadro- y las expresiones, o con gestos de dolor o con gestos de impasible embrutecimiento. Son los indígenas sometidos por la fuerza a soportar cargas descomunales -más allá del propio peso de los “guandos”, cabe ver, simbólicamente, todo lo que el indígena sometido tiene que cargar sobre sus hombros-.

En la pintura de la naturaleza también hay signos: el cielo lívido del fondo, la rama tronchada de la derecha, la inminencia de lluvia. Todos son semas de una naturaleza hostil y dura.

El tratamiento del espacio -nos lo mostró el análisis- es agobiante. Esta situación de la opresión indígena ha llegado -nos dice el artista- a límites de agobio insoportables.

Al finalizar este punto, importa anotar que nada de esto se queda en la anécdota. Por la fuerza de la expresión plástica, esto desborda el caso particular: “Los guandos” es una gran visión simbólica, anclada en unos cuantos signos poderosamente dichos, de la opresión indígena.

(Desborda la anécdota: a nadie le interesa saber si alguna vez un grupo de indígenas llevó realmente esa carga por aquellos caminos y en esas circunstancias).

17.5. Valoración

La valoración es la operación más difícil, más personal y en la que culmina todo el proceso de la crítica de arte. La valoración es la operación formalmente crítica del proceso.

Esta operación tiene detrás unos presupuestos que se conocen con el nombre de **estética** y **poética**.

Una **estética** establece qué es lo bello.

Una **poética** define cómo tiene que ser la obra de arte; es decir, precisa el “proyecto” de la obra de arte.

Por supuesto, la estética funda la poética.

Cada época, cada movimiento filosófico y cada tendencia artística tiene su estética. De acuerdo con su concepto estético, el artista construye su poética.

Ingres y los neoclásicos consideraban los cuadros del romántico Delacroix violentos, crudos y faltos de acabamiento. Por su parte, Delacroix decía de Ingres que era “la expresión más completa de una inteligencia incompleta”. Ingres y los neoclásicos juzgaban a Delacroix desde una estética, la neoclásica, en la que ellos estaban; Delacroix juzgaba a Ingres desde la estética romántica, a la que había arribado.

Cuando Courbet, en su “Entierro en Ornans” (1849), pintó personas ordinarias a una escala que el arte tradicional reservaba para figuras importantes, fue criticado en París. Espectadores y críticos se sintieron disgustados por esa escena pintada sin ninguna heroicidad ni fabulación. No entendieron los postulados de una nueva estética, la realista.

La manera de no equivocarse al valorar la obra de arte es llegar a ella con ideas claras y exactas de estética y poética: la estética y poética de esa obra, dentro del contexto histórico de estética.

Kingman y los jóvenes pintores que irrumpieron en la pintura ecuatoriana de la década de 1930 a 1940 rechazaban el academicismo en composición, cromática y dibujo, y el convencionalismo en asuntos y tratamiento de esos asuntos, vigente hasta entonces. Dominaban la composición, cromática y dibujo, pero manejaban esos elementos en un sentido nuevo, buscando dar al arte otra expresividad.

El nuevo “proyecto” de los jóvenes artistas -cuyo movimiento se ha llamado “Realismo Social”- llegó pronto a plasmar en obras de gran calidad visual.

Entonces, el crítico concluye -tras los análisis ya hechos- que “Los Guandos”, a más de ser de estupendas calidades como obra de arte, fue una manifestación artística innovadora.

Como se verá, para estas decisiones críticas el crítico ha necesitado el apoyo de la historia del arte.

El crítico necesita por lo menos rudimentos de la historia del arte.

Y, como la tarea crítica se ejercita sobre lo contemporáneo, el crítico necesita especialmente conocimientos de arte contemporáneo. Es decir, a partir de realismo e impresionismo, que es cuando se sientan las bases para importantes movimientos de la contemporaneidad artística.

18

Aproximación a la obra de arte desde la historia del arte

18.1. Preguntas para la historia del arte

Hay cuestiones acerca de la obra de arte que no se pueden resolver con la descripción, análisis, interpretación y valoración de la obra de arte -las operaciones de la aproximación crítica a la obra de arte-. Son aquellas cuya respuesta ha de venir de fuera de la obra de arte.

Son preguntas así:

¿Quién pintó la obra de arte aquella?

¿Cuándo la pintó?

¿Dónde la pintó?

¿Por qué la pintó así?

Antes ¿ya se pintaba así?

¿Otros pintores contemporáneos pintaban también así?

¿Qué importancia tuvo esa obra de arte en su tiempo y después?

A preguntas así responde la historia del arte.

18.2. Los grandes capítulos

Estas y otras preguntas pueden ordenarse en tres grandes capítulos:

-El autor

Aspectos biográficos. (En especial, los vinculados con el arte; los decisivos para iluminar su creación artística).

-La sociedad

El marco social. (Todo lo que la sociedad pesa sobre la obra de arte y el modo como pesa).

-El arte

El marco formal. (Las formas artísticas vigentes en esa sociedad. Formas conservadoras y formas innovadoras en el tiempo).

18.3. Los resultados

Un estudio certero de estos tres aspectos ayudará al crítico -que ya ha analizado y valorado la obra de arte- a llegar a conclusiones más exactas sobre estos puntos de enorme importancia en la crítica de arte:

-Originalidad

Cuánto hay en la obra de arte de recibido y cuánto de personal, marcado por alguna novedad.

Dicho de otro modo, ¿es más lo que recibe (influjo, formas creadas por otros) o es más lo que aporta (formas propias, soluciones formales personales)?

(En este sello personal y en la relativa novedad de aporte consiste la originalidad).

-Importancia y trascendencia

Qué importancia (o significación) tiene esa obra de arte dentro del arte de su tiempo.

Cuánto pesó en la sociedad de su tiempo.

Cuánto aportó a la historia de las formas, en el período y ámbito a que se extendió su influjo.

Importa señalar que las dos cosas se relacionan estrechamente. Una mayor originalidad asegura mayor significación a la obra de arte. Sólo lo vigorosamente original adquiere significación en el arte de un tiempo. Y las obras menos originales -epigonales- que le siguen son la mejor prueba de esa trascendencia y peso.

Hay que advertir también que para juzgar acerca de la significación de una obra de arte hace falta alguna perspectiva temporal. En el caso de la obra estrictamente contemporánea y rigurosamente nueva (con la que, de preferencia, trabaja la crítica de arte, como lo hemos dicho ya), es precisamente el crítico quien ha de señalar, un poco proféticamente la trascendencia que pueda tener -es decir, su significación-. Y ello solo podrá hacerse sobre el fundamento ya dicho de una certera y vigorosa originalidad. Ese es el papel que la crítica de arte juega en los frentes más avanzados de la creación artística: preparar los materiales para la historia del arte, iniciando el proceso de decantación y filtro en que la historia del arte funda su trabajo.

Por fin, debe tenerse en cuenta que solo los grandes genios son verdaderamente originales y por ello pesan decisivamente en el arte de su tiempo; originalidad relativa, algún peso y, acaso, fundada presunción de alguna trascendencia bastan para sustentar críticas que llamen la atención hacia una obra de arte como importante.

18.4. Planteos de historia del arte en “Los Guandos”

Veamos, a breves rasgos, el aporte que puede dar al crítico de arte la historia del arte en el caso de “Los Guandos”.

18.4.1. Referencia biográfica

Eduardo Kingman nace en Loja, capital de la provincia en el extremo sur del Ecuador, en 1913. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de Quito, que por esos años estaba dominado por dos grandes presencias: en pintura Víctor Mideros y en escultura Luis Mideros, hermanos, neoclásicos los dos. Kingman estudia en Bellas Artes sólo tres años, de 1927 a 1931, y se traslada, como hijo de familia, a Guayaquil. En la Escuela de Bellas Artes de Quito se da en esos precisos años un movimiento de rebeldía generacional contra el régimen academicista y neoclásico de la enseñanza, y Kingman se adhiere con entusiasmo a la insurgencia. En Guayaquil vive en estrecho contacto con intelectuales, escritores y artistas que propugnan una transformación social radical -entre ellos los tres jóvenes que, en 1930, revolucionaron la literatura ecuatoriana con el libro de cuentos “Los que se van”: Gallegos Lara, Gil Gilbert y Aguilera Malta-. Kingman abre su primera muestra en 1933, en Guayaquil. En 1935 envía obra al salón “Mariano Aguilera” de Quito, el más importante del tiempo. Su obra es rechazada. A finales de 1935 el joven pintor se radica en Quito; al año siguiente triunfa en el “Mariano Aguilera”. Cosa en extremo significativa: triunfa con el mismo cuadro que había sido rechazado por el jurado del año anterior, “El carbonero”. En los años siguientes Kingman crea obras importantes, y expone en el exterior: en 1938, en Bogotá; en 1942, dentro de una colectiva de los países andinos, en el Newark Museum de San Francisco, y en el Museo de Bellas Artes de Caracas. En 1940, el Museo de Arte Moderno de Nueva York adquiere una obra suya: “Los Chucchidores”. Viaja: a finales de 1939 a los Estados Unidos de Norteamérica; en 1941 por el Perú, hasta Cuzco y Macchu Picchu.

Para 1943 puede cerrarse un primer período de la trayectoria del artista. Se cierra con obras de madurez. “Los guandos” es la obra más lograda de esta primera plenitud” -he escrito¹.

18.4.2. Marco social

La sociedad ecuatoriana de los años veintes es una sociedad a la que la Revolución Liberal de 1895 ha hecho dar un giro hacia democratización y liberalización; pero es una sociedad en la que la oligarquía ha ido recuperando poder, y la agroexportadora costeña ha llegado a manejar la economía nacional a través de la banca. Ello, más otros factores internos y externos, ha sumido a grandes mayorías en la miseria. Esa miseria ha llegado a sentirse en las dos grandes ciudades, Quito y Guayaquil. En Guayaquil se produce la primera gran huelga nacional organizada por los sindicatos y es reprimida con enorme matanza del pueblo por el ejército (noviembre de 1922). En 1925 una revolución militar de corte socialista ha puesto freno a la avaricia e inescrupuloso abuso de exportadores y banqueros y ha sentado las bases para instituciones sociales nuevas -la más importante, el Código del Trabajo-. Todo el país ha cobrado conciencia de la secular injusticia perpetrada contra el indio, y mantenida no obstante ciertas bienintencionadas leyes liberales.

Dentro de este marco social, jóvenes intelectuales, escritores y artistas de izquierda ha asumido con decisión la tarea de avivar la conciencia social nacional. Entre ellos está Kingman.

Este marco social ilumina, sin duda, el porqué y cómo ha pintado Kingman “Los Guandos”.

18.4.3. Marco formal

Para dibujar el marco formal en que se inscribe “Los guandos” se debe atender a estos tres movimientos que, de una u otra manera, pesaron sobre el artista:

- Expresionismo alemán.
- Muralismo mexicano de la revolución.
- Indigenismo peruano.

Parece difícil aquilatar el peso del expresionismo alemán sobre la obra de esta primera etapa de Kingman -al término de la cual se sitúa “Los guandos”-. El artista vio, sin duda, expresionistas en EE.UU.; pero, más que las formas concretas de tal o cual expresionista, debe haberle impactado el espíritu del expresionismo: superar la imagen realista de la realidad. Esto está, sin duda, en la raíz de “Los guandos”. Lección radical del expresionismo germano para el joven artista, para quien tanto contaba el dibujo, fue el papel que en esa expresión vigorosa del mundo en conflicto debía jugar el dibujo: un dibujo deformado, feísta, duro; intencionado; crítico.

Importa reconocer que en esta deformación del dibujo Kingman se quedó lejos de lo más vigoroso y personal del expresionismo alemán. En lo formal, pesarían más sobre él el muralismo mexicano y el indigenismo peruano, maneras más próximas -americanas- de expresionismo.

En México había triunfado la primera revolución campesina contemporánea, y, en un segundo momento, a la rebelión de los campesinos se habían unido intelectuales y artistas progresistas que buscaron, por un lado dar contenido nacional a ese alzamiento y por otro formar en los ideales sociales y nacionales al pueblo. En el cumplimiento de los dos cometidos se distinguieron especialmente los grandes muralistas: Orozco (1833-1949), Rivera (1886-1957) y Siqueiros (1898-1974).

La pintura de los muralistas era narrativa, con una retórica del dramatismo y lo patético, y rico y directo juego de símbolos. En esta dirección está su peso sobre los jóvenes pintores ecuatorianos del “realismo social” y sobre Kingman. Acá, por supuesto, no habría el vuelo épico de quienes exaltaban una gesta revolucionaria. Se acentuaría el dramatismo para denunciar miseria y opresión.

El historiador del arte puede dar numerosos indicios del interés que la pintura mexicana de la revolución despertaba entre los jóvenes pintores de la nueva generación ecuatoriana. Y puede señalar cómo las formas de esa pintura influyeron sobre los artistas ecuatorianos. El mural de Galo Galecio, por ejemplo, recuerda claramente partes de murales de Rivera; el mural de Guayasamín de la Casa de la Cultura tiene como claves compositivas el hieratismo y simbolismo de los mexicanos. Y hay obras de Kingman de los años 38 a 42 que por dibujo, cromática y pincelada recuerdan los murales de Orozco o Rivera.

Pero en “Los guandos”, esta poética de signo expresionista y formas vecinas a las de los muralistas se ha depurado y se ha cargado de notas que caracterizarían el estilo kingmaniano.

En cuanto al componente peruano del marco formal, puede tenérselo como una mediación entre la pintura del muralismo mexicano y las formas de la pintura indigenista andina.

¹ Rodríguez Castelo, Hernán, Kingman, La Manzana Verde, Grafiche Mazzuccheli, Milán-Quito, 1985

Albert Franklin dijo de Kingman, en 1942: “Está consciente de su esencial parentesco entre su obra y la del artista peruano Sabogal...” Aun más claro es el influjo en algún cuadro de ese tiempo -el que siguió al viaje del artista al Cuzco- de la pintura de Julia Codesido; de cierta pintura de la peruana.

Piénsese en una obra de Julia Codesido como “Oración en el huerto” -de 1942-. Pudo haber sugerido a Kingman soluciones formales, lo mismo para la composición abigarrada de la figura humana que para esos cielos lívidos abiertos sobre el horizonte.

En lo uno y lo otro, “Los guandos” nos muestra asimilación lúcida y vigorosa respuesta personal a la incitación.

A partir de “Los guandos”, Kingman preferiría atender en sus telas a pocos personajes; a veces a uno solo. Nada habría en esos personajes que evocase el dibujo o tratamiento de Sabogal o la Codesido. Obras como “La visita” (1943) desbordarían espléndidamente el marco formal del tiempo, lo mismo en sus componentes mexicanos que en sus componentes indigenistas peruanos.

El establecimiento del marco formal y su análisis confirman al crítico de arte en algo que el análisis de la obra misma le había ya sugerido: “Los guandos” resulta una obra clave dentro de la expresión kingmaniana.

Y, por si hiciera falta, el marco formal da la razón de cuanto en el cuadro de Kingman hay de antiacademicismo, de deformación feísta en el dibujo de la figura humana, de abigarramiento opresivo en la composición, de tenso en el dramatismo.

El establecimiento del marco formal en el que se inscribe la pintura de Kingman permite precisar el estilo del pintor.

Dentro de ese marco, los rasgos que caracterizan la expresión kingmaniana son:

en lo formal:

-delineado fuerte de las principales figuras:

-línea enfatizada de gran expresividad;

-dibujo de especial fuerza y calidades expresivas de las manos, a las que se confía en buena parte el sentido.

en la cosmovisión:

-humanismo: el hombre en el centro; un hombre doloroso

-ternura: un ver emocionado el dolor humano

-reciedumbre: rebeldía ante lo injusto de ese dolor

18.5 Formación del crítico en historia del arte

Cuanto hemos mostrado en el caso de “Los guandos” nos prueba que el crítico debe tener una sólida formación en historia del arte, en especial del moderno y contemporáneo. Solo conocimientos sólidos y lo más abundantes que se pueda le permitirán, en cada caso, hacerse una idea adecuada del marco formal en que se inscribe la obra de arte (o artista) objeto de su crítica, y llegar a conclusiones exactas y fundadas acerca de su originalidad y significación.

Hay libros que pueden ayudar especialmente a quien se inicia en la apreciación de la obra de arte, en su empeño de conseguir formación y erudición en historia del arte.

Para una exacta comprensión de la dimensión social del arte y la relación del arte con la sociedad a través de la historia:

Arnold Hauser: **Historia social de la literatura y el arte**. (Obra de 1951).

Numerosas ediciones en español en editorial Guadarrama, Madrid.

Para penetrar en el nacimiento y evolución de las formas modernas y contemporáneas, y en su sentido y funcionamiento:

Giulio Carlo Argan: **El arte moderno 1770-1970**.

Valencia, Fernando Torres, editor, 1975.

Para información amplia y minuciosa sobre las artes visuales desde el Impresionismo hasta los movimientos de vanguardia en los setentas:

H.H. Arnason: **History of modern art**.

New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1977.

Para el análisis formal de las principales corrientes del arte contemporáneo desde la segunda guerra mundial:

Nello Ponente: **Contemporary trends**.

Segundo volumen de la serie “Modern Painting” de Skira.

Editions d'Art Albert Skira, 1960

Para la consulta rápida de determinados artistas o momentos, hay excelentes diccionarios o enciclopedias, como:

M. Seuphor: **Dictionnaire de la peinture abstraite**. Hazan

R. Huyghe, editor: **Larousse Encyclopedia of Modern Art from 1800 to the Present Day**.

Para penetrar en las formas de la escultura en el siglo:

Hans Joachim Albrecht: **Escultura en el siglo XX**.

Barcelona, Blume, 1981.

Para una visión general del arte latinoamericano, la bibliografía recomendable es escasa. Puede servir para una primera aproximación:

Leopoldo Castedo: **Historia del arte y de arquitectura latinoamericana**.

Barcelona, Pomaire, 1970.

Brillante aproximación crítica al arte latinoamericano de 1950 a 1970:

Marta Traba: **Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950/1970**.

México, Siglo XXI, 1973

Por fin, amena, abundante de datos y de fácil consulta es la

Historia general de la pintura de Editions Rencontre Lausanne, Paris, 1966, publicada en cómodos tomitos por Aguilar en España, 1970.

Y ayudan, aunque elementales, las visiones panorámicas comparativas de libros como

Historia del arte en cuadros esquemáticos, de José María de Azcárate. (Madrid, EPESA, 1953).

19

La materialidad de la obra de arte: el medio

19.1 Incidencia del medio material en la obra de arte

Hasta aquí hemos atendido principalmente a dos laderas desde las cuales puede verse la obra de arte: la obra en sí misma como forma expresiva y los contextos que la rodean.

El mayor énfasis lo hemos puesto en la obra misma: cuanto en ella haya que verse, lo mismo de los grandes elementos en ella presentes que de los principios que han presidido esa presencia. (Por ejemplo, el color -elemento- tratado con especial énfasis -principio-). Conjugando elementos con principios el artista ha creado un lenguaje basado en su cosmovisión, sensibilidad y experiencia, y el espectador formado ha entendido ese lenguaje a través del análisis de elementos y principios.

Pero hay aún otra realidad en la obra de arte a la que importa atender: la obra de arte se realiza materialmente -todo lo visto hasta aquí es formal-: la obra se hace sobre un lienzo o tela o sobre cartulina o papel, y se hace con óleo, con acrílico, con témpera, acuarela o tintas o lápiz (y aun otros materiales menos convencionales). O se hace en madera o metal, para después imprimirla. O si es escultura se trabaja en madera, piedra, metales, cemento, yeso, arcilla.

Para nuestros fines -que son, no ejecución de la obra de arte, sino apreciación- resulta importante que la selección del material y medios materiales no es algo circunstancial y ajeno a la obra: ligan estrechas relaciones lo que el artista quiere hacer y los medios materiales que emplea. La idea misma cuaja en función del material elegido. Si Picasso toma un lápiz suave, su grupo de bailarines resultará delicado y sutil. Y la inmediatez en la captación de rasgos propia de los bocetos debe mucho al lápiz, tan manejable y dócil a recoger impresiones, tan como provisional en sus trazos. En otro extremo, Van Gogh usa gruesas pinceladas de óleo para decir su apasionado mundo interior.

Todas estas consideraciones nos convencen de que también este factor material o medio debe estar presente en nuestra apreciación de la obra de arte. ¿Cómo?

19.2. Las preguntas sobre el material

El uso del material y la técnica con que se lo ha usado (sobre la técnica, ver 20) se manifiestan en la obra de arte en ciertas características, algunas de las cuales cuentan a la hora de entenderla o apreciar cualidades o defectos.

Materiales y técnicas han ofrecido al artista posibilidades concretas, al tiempo que acaso le hayan planteado limitaciones. Por ejemplo, si el artista optó por la acuarela, se limitó en sus posibilidades de retocar, repintar o borrar trazos o manchas, cosas perfectamente posibles en el óleo.

El espectador o crítico de la obra de arte debe atender a todo esto. Tal atención podría revestir la forma de preguntas así:

- ¿Cuánto pesó la elección del material en la obra?
- ¿Cómo se identificó el artista con sus medios?
- ¿De qué modo aprovechó las características de los materiales elegidos?

19.3. El óleo

El óleo es el material que ha dominado por cuatro siglos la pintura de occidente.

Su realización puede ir de una materia pulida, suave -como en los cuadros de Georges de la Tour- a una materia gruesa que deja a la vista los golpes de pincel o de espátula -como las ya mencionadas telas de Van Gogh-. Y se lo puede aplicar con pincelada larga o corta. Todo el juego de posibilidades realizado en una obra puede verse en “Barges on the Stour” de John Constable: de la pinceladas largas a los toques cortos, nerviosos.

El óleo permite que un color que está debajo se haga presente en otro que lo cubre, gracias a la transparencia del material. Con estas veladuras se logran efectos de profundidad a veces de enorme sutileza, como en las obras de La Tour.

Muchos efectos dependen de la cantidad de aceite.

19.4. El acrílico

Se ha convertido contemporáneamente en materia alternativa del óleo, con ventajas técnicas apreciables como el menor tiempo requerido para su secado.

El acrílico ofrece menos posibilidades de variación de la proporción de los pigmentos con el solvente: la mezcla viene hecha.

En muchas formas de expresión visual, los efectos logrados con el acrílico son muy semejantes a los del óleo. Con acrílico realizó su mundo mágico de colores vivos y sutiles efectos visuales el artista ecuatoriano Gonzalo Endara Crow.

19.5. Témpera-acuarela

Otros tipos básicos de materia son la témpera y la acuarela. Óleo, tempera y acuarela difieren en el “vehículo” o medio en que se disuelven los pigmentos -que son los portadores del color-: en el óleo, aceite; en la témpera, huevo (y modernamente otras emulsiones); en la acuarela, goma arábica (u otras gomas).

La témpera no se funde tan fácilmente como el óleo; de allí que las distinciones entre áreas de color y valores deben ser más marcadas. Y generalmente se evita el grosor del óleo -entre otras razones, para evitar su resquebrajamiento.

La acuarela se disuelve en agua y es el más transparente de los materiales. Se aplica sobre el papel (el óleo se aplica sobre una tela trabajada con una base) y los blancos suelen ser los del papel. Se aplica en pinceladas que no repasan, so pena de perder frescura y luminosidad.

19.6. Materiales contemporáneos

El artista contemporáneo ha ampliado enormemente el registro de materiales, y ha buscado los que mejor servían para sus propósitos expresivos, sin detenerse ante límite alguno.

Kurt Schwitters pegó a sus telas mallas, trapos, cosas de desechos y hasta simple basura. Para subrayar esa originalidad las llamó con nombre inventado “Merz”. Esta manera de usar materiales es el “collage” o encolado o pegado.

19.7. Materia y escultura

Un mismo motivo escultórico puede trabajarse en bronce, piedra o madera. La impresión visual y sensitiva cambia. Una figura femenina de Maillol en bronce bruñido cobra un brillo especial y da sensación de solidez y acabamiento.

En el caso de la piedra (que puede ser mármol) y la madera, el bloque a partir del cual el artista comienza a trabajar le sugiere lo que la escultura puede ser y sus formas básicas. Ciertas piezas de piedras duras dan la impresión de bloques apenas tocados. Lo mismo “Pez” de Brancusi que obras en andesita de Germania de Breilh.

Muchas veces lo que el escultor moldea con sus manos es arcilla, y las piezas en bronce se logran por un trabajo de vaciado. En casos el artista se complace en dejar en la arcilla huellas de su trabajo.

También el escultor contemporáneo -como el pintor- ha ampliado el registro de sus materiales sin límite alguno. Ha llegado a usar hasta los que en otros tiempos habrían parecido impropios para la obra de arte: desechos de varias procedencias y chatarra. Lo estupendo es como los ha transfigurado al hacer con ello obra de arte. Incontables piezas de Milton Barragán son de gran belleza y nobleza: sus figuras inspiradas en la antigüedad clásica, su “Árbol”...

¡Cuánta belleza en esos restos de tubería y pedazos de varilla de hierro unidos a un simple tronco para hacer el “Bird Lover in the Grass” (1957) de Richard Stakiewicz.

20

La materialidad de la obra de arte: la técnica

20.1. La técnica en arte

Técnica es el modo como el artista usa la materia elegida y, en general, los medios materiales para plasmar su intuición o proyecto artístico.

Técnica, del griego [τέχνη](#) (TEJNE), es un saber hacer; un conjunto de procedimientos y recursos. El artista recibe técnicas básicas, fruto de experiencias y progresos a veces muy antiguos. Él puede, por supuesto, innovarlas, enriquecerlas o ensayar nuevas técnicas.

20.2. Técnica y grabado

Siéntese de modo especial este peso de la técnica sobre la obra en el grabado, resultado de procesos eminentemente técnicos desde el trabajo de la plancha y la acidación hasta la impresión.

Y cómo la técnica presiona sobre la expresión artística se ve en la xilografía o grabado con madera: el artista sabe que lo que él con sus instrumentos coma en el taco de madera será en el papel blanco y lo que deje sin tocar será negro. Con esas dos posibilidades debe trabajar. (La obra no debe ser necesariamente resultado de marcados contrastes entre zonas negras y blancas: puede lograr efectos de medias tintas por tramados. Y hasta puede tentar otras posibilidades: sobre una primera impresión de negros fuertes puede hacer otra con valores más sutiles).

20.3. Técnicas de incisión

Difieren de la técnica de la xilografía -lo mismo en el trabajo del artista que en la impresión- las llamadas técnicas de incisión, porque en ellas el artista dibuja o “pinta” directamente sobre una plancha.

Cabe distinguir aguafuerte y aguatinta de punta seca y buril. En este segundo caso el artista dibuja sobre la plancha limpia con un buril -plancha dura e instrumento duro, y trabajo de incisión enérgico- o a la punta seca -metal blando e instrumento no necesariamente tan duro como el buril, y trabajo más sutil-. En el primero, el artista trabaja sobre una plancha recubierta por una película; lo que él dibuja será después comido por el ácido, mientras en las otras partes de la plancha la película la protege del ácido. En el aguafuerte la capa es de cera -densa capa de cera-; en el aguatinta la capa es de polvo resina fundido (contemporáneamente se ha acudido para esa capa a almíbar de azúcar y soluciones similares).

La punta seca se presta para lograr efectos lineales o netos o aterciopelados. En casos, la incisión en la plancha deja al lado de la línea incisa una pequeña cresta o “rebarba”; al imprimirse la plancha, esta rebarba produce un rico efecto especial. Magistrales son puntas secas de Rembrandt y Durer.

El aguafuerte produce efectos lineales flexibles, y logra ricos medios tonos protegiendo ciertas zonas con barniz y sumergiendo la plancha otra vez en el ácido.

El aguatinta, desarrollada en el siglo XVIII y usada con maestría por Goya, se usa para lograr especiales valores tonales. La película es porosa y la acidación come la plancha por esos poros. Allí se retiene la tinta de modos muy variados.

20.4. Litografía

Y está la litografía o técnica de superficie. En ella la tinta se imprime de modo diferente a los procesos ya vistos: no hay incisión; el artista dibuja o pinta sobre una piedra caliza, granulosa (LITOS es en griego piedra) usando una sustancia grasa -lápiz o tinta litográfica-. Por un procedimiento especial se harán esas áreas más receptivas a la tinta, que se extenderá sobre la piedra con un rodillo. Con esta técnica se logran ricos y pastosos efectos pictóricos. Daumier y Toulouse-Lautrec hicieron litografías de espléndidas calidades.

20.5. Técnica y crítica

Al crítico le importan los detalles técnicos en cuanto decisivos sobre el sentido y calidades de la obra de arte.

Pierre Soulages, que hizo grabados riquísimos de efectos visuales y sensoriales, decía que la única justificación del grabar es expresar lo que ni la pintura ni el dibujo ni la escultura pueden. Eso es, exactamente, lo que el crítico habrá de reconocer en un grabado.

En igual sentido deberá orientarse su apreciación de la técnica en otras obras en que la técnica parezca reclamar protagonismo y pese especialmente en el ser de la obra de arte.

21

¿Y frente al laberinto posmoderno?

21.1. Transformaciones de la expresión artística en el siglo XX

El arte se ha transformado en nuestro siglo, a veces violentamente, hasta llegar a manifestaciones que no guardan ya relación alguna con las categorías hasta aquí manejadas. ¿Cómo orientarse frente a ellas para entenderlas y apreciarlas?

Importa distinguir líneas de evolución y rupturas.

21.1.1. Líneas de evolución

Hay todo un enorme caudal del arte del siglo -donde están sin la menor duda lo más importante como arte- que puede entenderse como evolución -opuesta a ruptura-. Allí elementos y principios del arte conservan vigencia y simplemente superan lo manido, lo fácil, lo ya logrado por medios mecánicos (como las reproducciones de la realidad conseguidas por la fotografía); rehúyen lo ya hecho y se abren a nuevos horizontes o sondan posibilidades creativas inéditas. Y para todo esto no han necesitado ni siquiera romper con los límites del cuadro.

En una de estas líneas se puede sorprender el paso de las formas netas, reconocibles, a formas que existen como pintura -por contrastes cromáticos o texturales-. Y después nos topamos con un salto más radical a una pintura en que las formas se han sumido en la pura pintura. “El parque” (1910) de Gustav Klint es ya la pura pintura: ni formas reconocibles de parque alguno real, ni sugestión de espacio o profundidad. La superficie pintada es, sin más, el “parque de Klint.

De allí se daría, bastantes años después, otro gran salto: en Pollok, sin ni siquiera la más vaga alusión a un motivo, sobre la tela se “suceden” diferentes trazos de color y varias texturas. Todo allí funciona solo cuando vemos la obra: formas que aparecen y desaparecen, movimientos, juegos variados de pura visualidad. Inagotables posibilidades visuales que el espectador va reconociendo o armando.

Estas líneas de evolución están presididas por dos postulados ante la figura: arte sin figura y arte de deformación de la figura.

21.1.1.1. Arte sin figura

El gran empeño de liberar a la pintura de cualquier dependencia de un referente exterior a ella -ya no tiene que reproducir cosas que están fuera del cuadro- es el **abstracto**: pintura que no quiere ser sino pintura -lo cual no le impedirá sugerir mucho de la realidad: imágenes, impresiones, modos de ver el mundo-.

En el arte abstracto no solo no desaparecen las grandes exigencias de la pintura -como, por ejemplo, la composición, los trazos, los equilibrios y tensiones cromáticas- sino que se tornan mayores, en esa gran soledad a la que confina su absoluta autonomía visual.

En el siglo el abstracto ha sido una de las corrientes más creativas y vigorosas del arte. Si alguien necesita convencerse de ello le bastaría con revisar los libros como **Contemporary trends** de Nello Ponente (Skira, 1960).

Y el abstracto no ha perdido vigencia. La XLV Bienal de Venecia (1993), en la parte central, titulada "Punti dell'Arte", incluyó entre las figuras consideradas claves de una modernidad en tránsito a la posmodernidad a Emilio Vedova, autor de poderoso abstracto, con obras tan incitantes y ricas de sentidos profundos como todas las de él.

Una obra de Vedova nos permitirá apreciar la estupenda paradoja del abstracto: sin nada que pueda parecer figura de guerra, miseria, destrucción y caos, "Varsovia" N. I (1959-60) nos hace sentirlo del modo más dramático, más abrumador.

21.1.1.2 Arte de deformación de la figura

Otra dirección evolutiva de enorme riqueza y fecundidad en el arte del siglo -y actualmente en plena vigencia- es la de la deformación de la figura: de una expresión artística que por siglos evolucionó en la dirección de lograr la más fiel reproducción de la realidad y su representación más bella se fue pasando a mostrar la realidad como algo problemático, duro, trágico, acaso absurdo. Como el artista la sentía y entendía. Ello se hizo deformando la figura por el dibujo, intensificando el color, violentando la composición.

Tras ilustres anuncios -como la pintura negra de Goya-, el primer gran movimiento deformador de la figura fue el expresionismo -movimiento fundamentalmente alemán en sus comienzos pero con amplias ramificaciones que llegan hasta la pintura ecuatoriana del "Realismo Social" a finales de los treinta-.

En esta misma dirección corren maneras de lo que se ha llamado monstruismo y feísmo, por su manera de deformar la realidad complaciéndola en presentarla monstruosa y repulsiva.

Todo desemboca en una realización muy actual: neoexpresionismo y neofeísmo de los llamados "nuevos salvajes" por su violencia e iconoclastia -violencia de dibujo, de composición (Baselitz pinta sus figuras de cabeza), de cromática-.

En todas estas maneras deformantes, se sigue trabajando el cuadro -por supuesto, no solo el cuadro-, y allí, dentro de esta nueva óptica y poética, están vigentes las grandes exigencias de la obra de arte. Arte feísta, monstruista o salvaje no es lo mismo que simple garabato o puro disparate. Y el crítico sabe distinguir lo feísta de lo que no pasa de feo por mal hecho.

21.1.1.3 Nueva escultura

En la escultura -arte que no puede escapar a las formas: toda escultura sitúa en el espacio formas-, el paso ha sido de una figura completa, que debe verse como algo ya hecho, a figuras de formas que el espectador debe organizar visualmente.

El crítico Bates Lowry lo ha ilustrado comparando el "Kouros" griego (Melos, 575-550 a.C., aproximadamente) con el "Kouros" de Isanu Noguchi (1944). Halla en la obra del japonés contemporáneo lo que está en la estatua griega: rigidity of stance, tautness of muscular tensión, articulation of the body, suggestion of a forward stride", pero aquí como algo que el espectador debe construir. (Y hay que añadir que las posibilidades son en la obra del japonés tantas y tan abiertas que puede hallarse mucho más y acaso del todo diferente).

En otros empeños, agotadas las posibilidades de la reproducción fiel de los motivos reales y ahído del gusto para cualquier tipo de copias, la escultura buscó renovarse para la originalidad, la sorpresa, la sugestión y los más variados poderes visuales.

Se acudió a la deformación y violentación de la figura. De Couturier -discípulo de uno de los últimos grandes realistas, Maillol- ha escrito Cassou: "Los movimientos se alargan y se cruzan en el espacio, semejantes a las bielias de una máquina. Todo miembro se adelgaza, todo plano se ahonda". Giacometti hace figuras filiformes. Moore reduce las figuras a poderosos volúmenes y busca crear en ellos oquedades.

Y hubo una escultura abstracta: se puso al servicio de las nuevas formas mecánica y geometría para las más libres e ingeniosas y poéticas construcciones (Pevsner). En casos se tendió a la más simple elementalidad formal: Brancusi.

21.1.2 Líneas de ruptura

Pero hay en el arte del siglo, en el último cuarto especialmente, modos que no son ya evolución sino ruptura, negación.

A propósito de la décima "Documenta" de Kassel (junio 1997) la revista "Stern" hablaba de un momento en que "el arte ya no parece arte"; otros medios de refirieron "al laberinto" del arte de este fin de siglo.

Estas expresiones, presentadas como arte -se exhiben en bienales y muestras, se comentan en revistas y libros de arte, llegan a guardarse en colecciones y museos-, se mueven en términos de concepto o simple incitación.

La primera gran ruptura fue el llamado “arte” conceptual. Para la postura conceptual lo único que contaba era la idea. A tal punto que le tenía sin cuidado que la ejecución de la “obra” fuese tan elemental o vasta o desprovista de forma como un montón de sacos de basura tirados en una esquina del salón de exposiciones.

A esta ruptura de la concepción misma se la obra artística se añadió la violenta ruptura espacial y temporal. Las **instalaciones** desbordaron los límites del cuadro y agruparon o amontonaron la más variada suerte de objetos en los más diversos espacios, y los “happenings” presentaron verdaderas escenas actuadas -se ha hablado de “arte del comportamiento”-, a menudo incitando al espectador a incorporarse al suceso aquel como un nuevo actor.

Todas estas manifestaciones enarbolan como bandera el criterio de que a una nueva posición del hombre frente al mundo deben corresponder lenguajes nuevos; mejor, contralenguajes: la anulación de los lenguajes convencionales -que consideran lastrados de historia-.

Y esto sí nos sume en el laberinto.

La instalación o el happening pueden responder a una creatividad auténtica; pero pueden dar cabida también a cualquier improvisación y hasta a burla o fraude.

De todos modos difícilmente sufren su apreciación como “arte”: cuando un ejecutor se sitúa intencionalmente fuera del arte, está claro que no tiene sentido apreciar su producción como obra de arte.

Pero, ¿qué es el arte?

Si lo supiéramos, el laberinto no lo sería tanto.

		Principios del arte				
		Equilibrio o balance	Armonía	Variedad	Énfasis o contraste	Movimiento Ritmo
Elementos del arte	Color					
	Intensidad					
	Valor					
	Luz-sombra					
	Línea					
	Textura					
	Formas					
	Figuras					
Espacio						
Composición						

Bibliografía auxiliar

Crespi, Irene y Ferrario, Jorge, **Léxico técnico de las artes plásticas**, Buenos Aires, EUDEBA, 1977 (2º ed.)

Lowry, Bates, **The visual experience. An introduction of art**, Ney York, Harry N. Abrams, 1966 (6º ed.)

Malcolm, Dorothea C., **Desing: Elements and Principles**, Worcester, Mass., Davis Publications, 1972.

Mittler, Gene A., **Art in focus**, Encino, Calif., Bennet & Mcknigth, 1986.

Pepper, Stephen C., **Principles of Art Appreciation**, Westport, Greenwood Press, 1949.

Taylor, Joshua, **Learning to Look: A Handbook for the Visual Arts**, Chicago, The Univ. Chicago Press, 1981 (2º ed.)

Wasserman, Burton, **Exploring the Visual Arts**, Worcester, Mass., Davis Publications, 1976

Whelpton, Barbara, **Art Appreciation Made Simple**, Col. Made Books, London, WH. Allen, 1970.

ISBN: 978-9942-38-539-0

