



PINTURA (APRECIACIÓN ESTÉTICA) ¿QUÉ ES PINTURA?

Es una capa de pigmentos aplicada a una superficie.

Es un arreglo de formas y de colores.

Es una proyección de la personalidad del hombre que la pintó, una manifestación de la filosofía de la época que la produjo y puede tener un significado que sobrepase la concerniente a un hombre o a un solo espacio de tiempo.

SUJETO.

Una fotografía de algo –una hermosa mujer, un paisaje, una marina, la vista de una ciudad, un tazón con frutas, una pradera con vacas- lo que se ve o aprecia.

Juzgar los méritos de una pintura con tal criterio es cosa fácil, el cuadro es bueno, en primer lugar por el grado en que los objetos representados “se ven reales” y, en segundo lugar, por el grado en que el cuadro se conforma con las ideas establecidas de lo que es divertido (niño robando galletas) bello (el vaso con flores) o elevado (la virgen) o simplemente informativo.

TEMA

Toda pintura principia ciertamente por el tema, pero el tema ha de ser sólo el punto de partida, o sea el conjunto de lo que se ve y comunica el autor.

COMPOSICIÓN

La realización de las formas y colores que el autor decide usar, la relación que establece entre ellos siendo el factor individual más importante en el carácter expresivo de una pintura. Todo ello para expresar algún estado de ánimo (tranquilidad, serenidad, dulzura).

Pintura:

Arreglo en Gris y Negro

Autor:

*James **Whistler** (1834 – 1903)*



De acuerdo al sujeto, la pintura puede despertarnos de inmediato la noble reverencia que sentimos por la maternidad y por la ansiedad.

Sin embargo de acuerdo a su título su verdadero estado de ánimo es el tema principal en donde hay una mezcla de nobleza, dignidad, reflexión y resignación. Tal estado de ánimo puede estar sugerido por el tema, pero esta realizado por las formas y colores. La relación que establece entre ellos se llama *composición* que es el verdadero carácter expresivo de la pintura.

Pintura:

Madame Leblanc

Autor:

*Jean **Ingres** (1780 – 1867)*

Pintura creada por un gran Académico francés. (Aprendió y perfecciono en escuela). Esta obra se entiende más fácilmente que en la anterior ya que pretende mostrarnos con una impecable técnica a una guapa modelo. *(La dama está más embellecida aún por la presencia del mantón exquisitamente pintado, por las joyas y por las sugerencias de la elegante decoración.)*

Sin duda el autor magnifico sus cualidades y minimizo sus defectos.

Este excelente académico francés crea en su composición una suave disposición de formas diseñados como deleites lineales. *(El cuadro tiene una virtud propia de toda buena pintura – armonía entre lo que el pintor quiere hacer y los medios que usa para hacerlo. Elegancia, gracia y refinamiento disciplinado por un dibujo exquisito y gobernado por un artista con genio para la creación de una hermosa línea – tal es la formula de un cuadro de Ingres.)*





Pintura:

Madame Renoir

Autor:

Pierre Auguste Renoir (1841 –1919)



Expresionismo.

Debajo de su aparente simplicidad, se encuentra ese amor que tenía por su esposa y la vida. *(Renoir es un gran pintor porque tuvo una gozosa adoración por la vida y la habilidad para traducirla en términos visuales al grado de que todos nosotros podemos compartirla.)*

Su arte brota de su firme convicción, en la bondad del mundo. *(Ve la dicha en su más hondo sentido, como el estado natural de la especie humana. La encuentra por doquier en el mundo que lo rodea..)*

Para Renoir, estos valores se materializan y concentran en la mujer, pero no como valores individuales sino como universales. Ve a la mujer como un símbolo básico universal que esta llena de vida. *(La naturaleza fundamental de un símbolo está en cierta forma de armonía con la finalidad de una simple forma geométrica, estas formas, son mucho más*

simples de una reproducción literal de la apariencia que la modelo pudo haber tenido. Tal como Renoir los dibujó, el rostro y la copa del sombrero describen un sólido óvalo regular y la masa de la figura, si seguimos una línea a lo largo de los hombros y de los brazos, se aproxima a medio óvalo de la misma forma, aunque más grande y poco irregular. En consecuencia, pone la figura ligeramente fuera de balance –a nuestra derecha– para destacar y acentuar la estabilidad de las formas principales, y como una especie de toque de gracia, combina con éstas el ramito de rosas y de hojas con una silueta más abierta, aunque lo hace, al mismo tiempo, eco de las formas óvales.

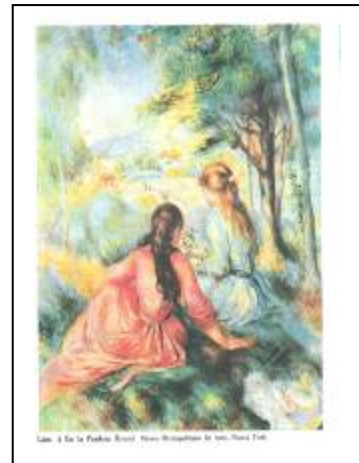
Pintura:

En la Pradera

Autor:

Pierre Auguste Renoir (1841 –1919)

Aquí el lienzo esta en color todo se enciende en una florida belleza en el que todo es vida. Pinta con la convicción de que los más altos valores de la vida son, verdaderamente, también los más simples. *(Resume su sentido de la dicha en una particularmente fresca y deliciosa pintura. El lienzo estalla en color. Todo se enciende en una florida fertilidad. El pasto, los árboles, el paisaje en la distancia, las jóvenes muchachas, aun la luz y el aire que pasan en el cuadro.)*



Pintura:

Mujer con Crisantemas

Autor:

Edgar Degas (1834 – 1917)



Contemporáneo de *Renoir*, pintura monocromática (4 colores) impresionista (impresión de momentos = fotografía)

En este autor se revela a un hombre esencialmente pesimista. No tiene la certidumbre de conocer el significado de la vida, ni siquiera de que este significado exista. Duda de todo, excepto de la fascinación de la vida como un continuo, aunque azaroso espectáculo que el capta sin la menor duda.

Mujer con crisantemas, es una brillante composición excéntrica en donde el retratado no ocupa el centro del lienzo y tampoco mira hacia el centro, sino hacia fuera.

Para el autor la vida se presenta en fragmentos en cambio en *Renoir*, la compuso para crear una expresión de sensibilidad eterna.



(Normalmente, el retratado mira directamente al observador o ve algún objeto dentro del marco, o, a lo sumo, mira soñadamente al espacio. Esta mujer mira hacia fuera algo lejano que le es aparentemente familiar, pero que resulta imposible identificar.

Degas no sólo coloca en el centro de su cuadro una brillante explosión de flores sino que arrincona a su personaje contra el marco. Asimismo, pinta a la mujer en una monocromía virtual y deja parte de su rostro oculto por una de sus manos. Mujer con crisantemos enfatiza deliberadamente lo transitorio, lo casual, lo cotidiano.)

Pintura: Autor:

La Monna Lisa

Leonardo da Vinci

Técnica: Sfumato

Ideal femenino y valores universales del Renacimiento.

Leonardo quiso hacer una Monna Lisa símbolo de misterios intemporales, el paisaje del fondo juega un papel importantísimo en esta expresión. (*Invento un paisaje mitad fantástico y mitad lógico, en que tanto el tiempo como el lugar son misteriosos.*)

En la obra de Degas se enfatiza deliberadamente lo transitorio, lo casual, mientras que Leonardo nos presenta lo enigmático de la mujer, buscando el ideal que era el orden en donde el hombre del renacimiento se niega a aceptar sus accidentes.



CLASICO Y ROMANTICO

Pintura:

Paisaje Imaginario

Autor:

Asher Brown Durand



Obra de carácter romántico.

Romanticismo (lo que se siente, lo imaginativo, emocional, libre sin restricciones, pintar todo. Llega a ser exótico (resulta extraño, lejano), subjetivo (imagina con la emoción), tridimensional (alto, ancho, fondo).



Pintura:

Monte de Santa Victoria

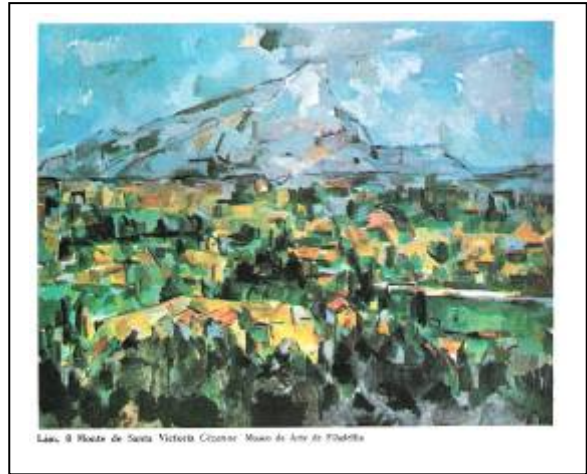
Autor:

Paul Cézanne

Obra de carácter clásico.

Clásico (expresionista), pinta lo que ve de una sola vista se ve el escenario. Cuenta con orden, emoción controlada, estático, abstracto (se toma lo esencial del objeto para que nuestro intelecto lo analice), imagen (es la que representa algo – tiene símbolos –)

Los términos “romántico” y “clásico” tienen tantos significados que se hace necesario definir el modo como los usaremos aquí: “romántica” designará a la pintura que pone primordialmente en movimiento a las emociones o la imaginación, no importa cuánto cálculo lleve consigo; “clásica” hará referencia a aquella que apela sobre todo a la inteligencia, sin importar las implicaciones emocionales que presente.



Paisaje Imaginario, pintura romántica de *Durand*, tiene un atractivo general más rápido que **Monte de Santa Victoria** de Cézanne, debido a que la mayoría de la gente tiene una visión romántica del paisaje de la gente en Inglaterra y los Estados Unidos de América.

El **Paisaje Imaginario** está pintado en un estilo tradicional, bueno, sólido, que hace sentirse seguro observador profano. Sin las trabas que implica la necesidad de allegarse a la visión de una escena verdadera, *Durand* en su **Paisaje Imaginario** está en libertad de reunir todos estos aderezos, y la pintura se convierte en una especie de sumario de todos los artificios que él y sus colegas emplearon para dar a la naturaleza un aire de misteriosa grandeza.

Pero lo misterioso y lo umbrío son exactamente lo opuesto a las cualidades que *Cézanne*

Busca, y logra, en su **Monte de Santa Victoria**. Frente a las Montañas Rocallosas, este buen francés se hubiese simplemente aterrorizado ante el prospecto de ponerlas en orden. En el **Monte de Santa Victoria** el cielo es una cortina que define los límites del cuadro más que una apertura a la profundidad infinita a donde son llevados el ojo de la imaginación. No vagamos lejos ni nos escapamos del cuadro de *Cézanne*; permanecemos dentro de sus preciosas fronteras. La montaña en el cuadro de *Cézanne* existe como una masa amplia, tangible y sólidamente integrada, las montañas en el de *Durand* son complicadas en su forma, se desvanecen aquí y allá en sugerentes suspensos de sombras, o emergen de ellas inesperadamente. El mundo dentro del marco de *Cézanne* nos atrapa en su integridad desde el primer vistazo; descubrimos el de *Durand* a pequeños retazos.

Cézanne pretende que su paisaje sea completo. *Durand*, que el suyo sea inagotable. El tema de *Cézanne* es un lugar real por casualidad, pero él no lo reproduce. Y si *Durand* hubiese estado junto a *Cézanne* para pintar la misma escena, habría hallado materia para un paisaje tan romántico como clásico es el de *Cézanne*.



SÍMBOLOS

Pintura:

El Reino Apacible

Autor:

Edward Hicks



Cuáquero (Religión de ideas en función a Dios – Pennsylvania–)

El buen predicador cuáquero americano que pintó **El Reino Apacible** siguió estos versículos a la letra. Como otros pintores autodidactas, cultiva una técnica meticulosa.

Hasta ahí, el cuadro es sólo una ilustración bíblica envuelta en un aire de fantasía por el estilo individual del pintor. Pero hay en el fondo del cuadro una segunda ilustración: William Penn concluyendo su tratado con los indios. El cuadro se convierte ahora en una alegoría política y aun sociológica. El reino pacífico de la Biblia se

refleja en la tierra a través de la concordia entre la raza blanca y la roja, y el predicador cuáquero nos deja una confiada afirmación de su fe en que la paz sobre la tierra y la buena voluntad son un ideal realizable.

Pintura:

El matrimonio de Giovanni Arnolfini

Autor:

Jan Van Eyck



Ambos esposos, solemnes, bellamente ataviados, tienen tan convincente personalidad que, una vez conocidos, persisten en nuestra memoria como personas reales. El hecho es que así, parados ante esta pintura, somos testigos en una ceremonia de matrimonio. El aire de solemnidad se explica cuando nos damos cuenta de que las manos están unidas en el juramento matrimonial. El pintor no es solamente pintor sino testigo y ha escrito su nombre en la pared con el tipo de letra legal propio de un documento.

Los zuecos tirados se refieren al mandato bíblico “Saca tus sandalias de tus pies, porque el lugar en que estás es sagrado”. Este mismo símbolo es usado en otros cuadros, especialmente en crucifixiones.

El perro simboliza la virtud matrimonial de la fidelidad; la fruta se refiere a la fruta del jardín del Edén, y la solitaria vela es un símbolo múltiple. Combina solapadas referencias a la lámpara que se llevaba en las procesiones de boda y a la vela encendida

que normalmente se requiere al tomar un juramento, y donde la vela es también una especie de símbolo del ojo omnividente de Dios.

El espejo sobre la pared simboliza la pureza. La figura labrada sobre la silla, junto al lecho, es Santa Margarita, la santa patrona del buen parto. Todos esos símbolos fueron del dominio común, ahora semiolvidados.



BUEN ARTE, MAL ARTE Y ARTE MODERNO

Pintura:

La Tormenta



Autor:

Pierre Cot

Nos presenta a una pareja de amantes en los que el rasgo idílico, pero aún tiempo irreal no nos presenta una verdadera tormenta. En esta obra solo se quiere divertir, contarnos una historia.

Pintada en 1880, fue, en algún tiempo, un cuadro sumamente popular; ha caído ahora, sin embargo, en el polo opuesto de la estimación crítica, es un cuadro que interesa a todo estudioso de la historia de la pintura porque es un perfecto ejemplo de la actitud que dominó el gusto público.

*Si la significación de una gran pintura se enriquece con el tiempo, en tanto que la de una pobre se marchita cada vez más, entonces *La Tormenta* presenta precisamente ahora todos los síntomas de ser una obra inferior.*

Pintura:

La Tempestad

Autor:

Oskar Kokoschka

En la tempestad de Kokoschka. No hay una verdadera tempestad, pero si nos presenta una gran integración de los personajes dentro de la pintura.

En su obra se profundiza la percepción, nos expresa una idea cargada de emoción en las que el autor y el mundo que le rodea.

Fue pintada en 1914 cuando el arte de Kokoschka era todavía condenado por el público y por la mayoría de los críticos que, considerándolo degenerado, podían exagerar aun la calificación negativa para admirar los cuadros.

Lo que vemos es una pareja de amantes envueltos en formas que parecen nubes aborascadas, olas o una visión de pesadilla. Estos colores arremolinados rodean las figuras de un hombre despierto y de una mujer dormida que se entrelazan no sólo entre sí, sino también con los jirones envolventes de color. Sus cuerpos están torcidos, deformados y descoloridos. Se hallan, sin embargo, serenos en medio de la violencia circundante, el cuadro expresa que el amor humano es el milagro sostenedor de la bondad en medio de la confusión y violencia de la vida.





3 CORRIENTES. REALISMO, EXPRESIONISMO, ABSTRACCIONISMO, IMPRESIONISMO.

Pintura:

El Viejo Violín

Autor:

William Michael Harnett



REALISMO. Arte Visual objetivo (ve algo y lo piensa), no copia interpreta una realidad mediante una técnica, todo en orden, composición, triple esquema lineal (vertical, horizontal, diagonal)

El viejo violín, éste no sería más que un conjunto de simulaciones artificiosas y, una vez terminado el examen de los objetos imitados, perderíamos todo interés sin él. Sin embargo, sigue cautivándonos. Nos cautiva, porque es algo más que la imitación de un hecho visual: es una obra de arte. Esta pintura "natural" nada tiene de natural, salvo detalle por detalle. Además, el arreglo de los objetos es arbitrario. No es accidental, por ejemplo, la colocación vertical del arco alineado con otras verticales, como el eje del violín, la rajadura entre las dos tablas del fondo, la porción vertical de las bisagras y aun las orillas derecha e izquierda del propio cuadro que nunca consideramos como parte de una pintura a pesar de que el artista está consciente de que deben incorporarse a la organización general.

Este cuadro naturalista depende, en último término, de elementos no-naturales. Como es sólo una aproximación al objeto que imita.

Como obra de arte, es un objeto independiente de sí mismo. La estabilidad armoniosa que llena *El Viejo Violín* no es producto de nuestra reacción a los objetos representados. Los objetos adquieren esta cualidad, y de ello tenemos conciencia, por su organización. Los mismos objetos podrían estar colocados de un modo inestable para crear la expresión contraria. Por lo tanto, aunque jamás podríamos decir que *El Viejo Violín* es una pintura expresionista, tiene elementos expresivos.

Pintura:

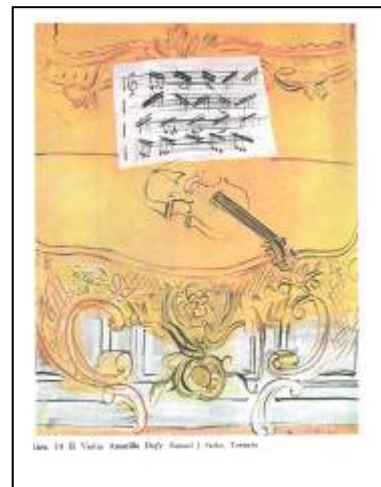
El Violín Amarillo

Autor:

Raoul Dufy

EXPRESIONISMO. Arte Emocional subjetiva. Distorsión de línea y color sin dejar de representar al objeto.

El violín de Dufy tiene claridad, vivacidad y alegría. El color nada tiene que ver con la naturaleza, pero sí con lo que Dufy quiere comunicarnos. El dibujo es tan fluido y quebrado, como es conciso el de Harnett y, por lo tanto, se efecto es tan animado, como sereno es el de Harnett. En la partitura, las notas constituyen sucesiones de brillantes acentos independientes, sólo en una muy libre relación con una partitura legible. Todo expresa vida, espontaneidad, improvisación.





Pintura:

Formas Musicales

Autor:

Georges Braque

ABSTRACCIONISMO. Arte Intelectual objetivo. Es abstraccionismo (sacar fuera lo esencial de algo, es pensar.)

Es una pintura expresionista, los objetos, a pesar de la distorsión, son generalmente reconocibles. En cambio, en la abstracción, los objetos tienden a perder su identidad como tales objetos y a existir como formas puras (geométricas). Formas Musicales, de Braque, no es ya un “cuadro de” un violín, aunque un violín haya sido el punto de partida para algunos de sus elementos esenciales. Tampoco es, como en Dufy, una reacción emocional a la idea de “violín”. Es simplemente lo que es: un arreglo de líneas, de formas, de colores y de texturas.

La diferencia entre hacer lo que Braque hace y construir una cabeza de fósforo para que parezca una cabeza de fósforo o imitar la superficie de un viejo violín para que parezca la superficie de un viejo violín, es verdaderamente la diferencia entre realismo y abstracción. Braque prescinde de la apariencia de las cosas porque quiere capitalizar al máximo los mismos elementos abstractos que

interesan a Harnett, en vez de tener que disfrazar estos elementos abstractos imitando la naturaleza. Precisar el porqué Braque decide también llevar la abstracción al extremo de romper sus formas, como lo hace, sería anticiparnos demasiado.

EL REALISMO EN LA HISTORIA

Pintura: Autor:

*San Fco. Recibiendo los Estigmas**Jan Van Eyck*

REALISMO MEDIEVAL. (RELIGIOSO, MISTICO)

No simplifica el detalle, lo magnifica, lo produce caótico, complicado, severo, conjunción de todo. El autor muestra la época de su tiempo (Edad de la fe)

*No hay
imagen*

El San Francisco recibiendo los estigmas, de Van Eyck, pintura medieval de hace unos quinientos años, acomete la ordenación del mundo precisamente del modo contrario. En vez de simplificar, el pintor multiplica los detalles. Por paradójico que ello nos pueda parecer, era ésta la única vía razonable para un pintor medieval que requería poner el mundo en orden. El mundo medieval fue rico, violento, caótico, complicado, tumultuoso, de mucho colorido y totalmente contradictorio.

Este cúmulo de contradicciones estaba unificado por el supuesto de que el universo en su totalidad era un sistema divinamente ordenado en parejas de contrarios. La época encontró en esta fe su armonía. El cielo se equilibraba con el infierno; el invierno, con el verano; la siembra, con la cosecha; el nacimiento, con la muerte. Cada virtud era la contraparte del vicio correspondiente. Y en esta armonía universal, ordenada por Dios, aun el detalle más insignificante del mundo tenía su lugar. Nada era accidental; todo tenía razón de ser. Para el mundo de la Edad Media el mundo de los hechos reales se fundía con el mundo de los milagros y con frecuencia se identificaba con él.



Pintura:

Julián o Giuliano de Médici,

Autor:

Rafael**REALISMO RENACENTISTA. (EL IDEAL DEL SER HUMANO)**

Búsqueda del ser humano, armonía, basándose en el clásico (Griegos y latinos). Simplificación del ser humano, personajes perfectos

La Edad Media dio sentido al mundo al encasillar cada parte individual de la confusión universal que nos rodea dentro de un sistema armónico ya existente. Pero, el hombre del Renacimiento se empeñó en descubrir una nueva armonía, más terrenal, poniéndose él mismo como centro.

En pintura, esta nueva actitud tomó primero la forma de una apasionada curiosidad por el mundo. Los artistas diseccionaron los cuerpos para aprender anatomía y se hicieron matemáticos para codificar las leyes de la perspectiva. Descubrieron que, espiritualmente, se encontraban mucho más cerca de los artistas que crearon los dioses de Grecia y de Roma que los artistas de su pasado inmediato.

El resultado fue un arte que cultivó la dignidad, la elegancia, la gracia y la libertad intelectual. El retrato de **Julián de Médici, Duque de Nemours**, de Rafael, posee todas estas cualidades a pesar de que él mismo careció de ellas.

La intención de Rafael no es tanto interpretar la personalidad de su modelo, sino representarlo con las cualidades más admiradas en su época. Mientras que las formas en el cuadro de Van Eyck son numerosas, en el de Rafael, son escasas. Si en aquél son complicadas, en el de Rafael están simplificadas. Van Eyck intensifica el detalle, en tanto que Rafael lo elimina. Podemos resumir estas diferencias comparando el modo como Van Eyck trata el hábito del santo con el tratamiento que da Rafael al elegante traje del Duque.

Pero la formas en el cuadro de Rafael no están sólo simplificadas; están maravillosamente ordenadas. En una palabra la diferencia entre el cuadro de Rafael y el de Van Eyck es ésta: el pintor medieval busca dar sentido a la complicación del mundo; el pintor renacentista busca clarificar el sentido oscurecido por la complicación del mundo.



Pintura:

Prometeo Encadenado

Autor:

Peter Paul Rubens**REALISMO DRAMATICO (BARROCO –EXAGERADO Y COMPLICADO–)**

Barroco de Rubens, expresa dolor.



Prometeo Encadenado de Rubens, en el que se nos convida del modo más inmediato posible al espectáculo de un gigante retorciéndose en agonía mientras un águila devora su hígado. Prometeo que robó el fuego del Olimpo y lo dio a los hombres, fue castigado por los dioses con el tormento representado. Su hígado, devorado durante el día, volvía a crecer durante la noche, haciendo eterno su castigo.

Ahora bien, el camino más rápido y seguro para impresionar es el de la experiencia física. Y dado que el pintor que nos aborda a través de lo sorprendente no puede tocarnos con un carbón encendido, ni lanzarnos una cubeta de agua fría, ni darnos un golpe, hace una cosa mejor: crea imágenes asombrosas tan convincentes, que nos obligan a participar en la experiencia física representada.

Es esta al menos la intención que se da tras el realismo dramatizado de ese género. El recurrir a nuestra propia experiencia externa de emociones dolorosas o placenteras, va a ser el medio más eficaz para llevar a cabo lo que la imagen tiene de más tangible. Por ello no hay idealización en la poderosa figura que representa a Prometeo. En



realidad, es ésta una pintura tan naturalista como las que hemos considerado hasta ahora, a pesar de su ilusión de drama tempestuoso y de su tema fantástico.

En una época de tal violencia y novedad como la nuestra, la gente no se asombra con facilidad. Sin embargo, es tan grande el poder de una imagen, que el Prometeo continúa asombrando aún en un época en que sería de suponerse que perdería su eficacia al compararse con los noticieros y fotografías.

Pintura:

Las Meninas

Autor:

Diego Rdquez. De Silva y Velázquez

REALISMO OPTICO (PINTURA OPTICA DE ACUERDO A LA LEGANIA O CERCANIA DE LAS PERSONAS)

Las Meninas. La pintura da la impresión de estar ejecutada con una minuciosidad realista, pero cuando miramos una sección de ella, descubrimos que no es así. Estamos frente a un nuevo tipo de visión realista. En contraposición a van Eyck, que hubiese pintado cada cabello en forma individual, Velázquez no pinta una sola guedeja, ni siquiera una masa definible. Velázquez no pinta el cabello; pinta la luz que refleja en la retina de su ojo una substancia que resulta ser cabello. Traduce esta luz reflejada a tonos pigmentados, dándonos solamente la impresión del color, de la textura y de la forma de la cabellera en términos de luz.

En el otro lado del rostro, la línea divisoria entre la mejilla y el pelo es tan ligera que no puede ser determinada con precisión en algunas de sus partes –pero, nuevamente, nosotros la suplimos. Velázquez pinta la luz reflejada por un objeto a través de la distancia entre él y el objeto; no pinta lo que la imaginación o la inspección minuciosa le dicen que está ahí. Si hubiese estado pintando la ciudad que aparece en el fondo del cuadro de Van Eyck, la habría pintado con borrones y manchas, que es todo lo que el ojo puede ver de una ciudad a tal distancia.

La belleza del realismo de Velázquez está en su consistencia. En sus cuadros, los objetos, a medida que se retraen a la distancia, van perdiendo su precisión, y, a medida que se acercan al primer plano, más acusadamente se definen; cada brochazo, cada tono, cada modulación del color está en perfecta relación –como un reflejo de luz– con todo lo demás.



Pintura:

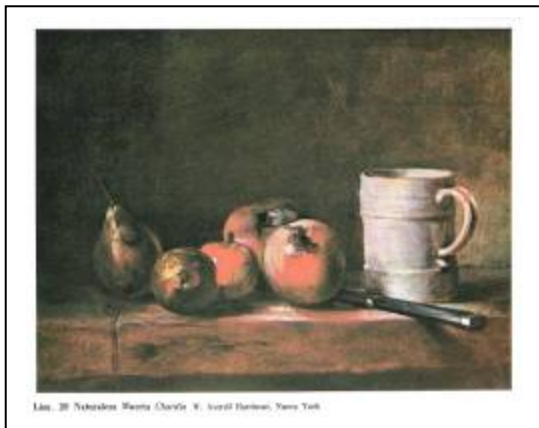
Naturaleza Muerta

Autor:

Jean Baptiste Simeon Chardin

REALISMO DEL SIGLO XVIII (SIGLO DE LAS LUCES –RAZÓN–)

La razón es importante, balance entre dos y tres.



Con Chardin, por el contrario, la naturaleza muerta se convierte por su propia virtud en un vehículo expresivo. En los cuadros de Chardin, los objetos son muy reales. Por lo que toca al detalle de su dibujo, son fotográficos –lo que ciertamente no es suficiente. En la pintura, sin embargo, tienen algo de la misma tendencia a la imitación exacta que comentamos en la obra de Velázquez– ajuste de tonos luminosos y oscuros, modulaciones en el color y una armonía general de los objetos entre sí. Hemos dicho que Velázquez pintaba la luz. Chardin pinta la forma. Todo lo que va dirigido a un fin: a la expresión del peso, la solidez y el reposo que siente en los objetos que escoge pintar.

Los objetos están colocados en una especie de balance cuya corrección o equivocación no es posible teorizar sino sólo “sentir”. Entre más simple



es un arreglo y menos los objetos incluidos en él, es mayor el problema del mutuo ajuste de las partes. Se puede constatar la corrección de este arreglo de Chardin si lo imaginamos sin el cuchillo.

Los humildes objetos de Chardin aparecen como casualmente colocados. La novedad o extravagancia sería el elemento más inarmónico posible del cuadro.

Pintura:

El Duelo después de la Mascarada

Autor:

Jean León Gérôme

REALISMO ANECDOTICO (ANÉCDOTA: SUCESO RELEVANTE)

Siglo de la clase media

Fue el siglo XIX el más práctico de todos los siglos, el siglo del sentido común, el siglo de la clase media respetable. Independientemente de otras cualidades que ciertamente tuvo, su vida estaba centrada en torno de este núcleo substancial. El ideal de "nobleza natural" se volvió realmente y con frecuencia más vulgar que ideal.

El Duelo después de la Mascarada de Gérôme. El cuadro es una anécdota, y, aunque la anécdota pueda ser patética, el cuadro no es interpretativo. No aumenta ni intensifica nuestra experiencia. Nada, fuera de lo ya dicho, nos "dice" el cuadro, a no ser que diga, como ya lo sabemos, que cuando los jóvenes se enredan en un pleito después de un baile, alguien sale herido. En los disfraces de los jóvenes, hay un elemento de fantasía para embetunar el cuadro. Esto, en otras palabras es superficial.

Los defectos del cuadro son típicos de la pintura académica del siglo XIX, esa pintura del artista popular y de éxito que gustaba a la gente porque no exigía nada y era fácilmente comprendida. Sin embargo, el hecho de que hagamos todas esas objeciones, no quiere decir que estamos insistiendo en que toda pintura debe ser una obra maestra. La pintura de orden secundario tiene también su lugar, siempre que no pretenda salirse de él.



Pintura:

Miss Van Buren

Autor:

Thomas Eakins

REALISMO ESPIRITUAL (IMPRESIONISMO –IMPRIME UN MOMENTO COMÚN–)

A Finales del siglo XIX. Impresión de un momento común o cotidiano, esta viendo un momento de la vida, retrata lo espiritual de alguien, el color no compite con la actitud del personaje.



No obstante, algunas de sus muchas virtudes pueden explicarse. Como dibujo realista (esto, es como expresión de una forma tridimensional hecha de líneas y sombras sobre una superficie en dos dimensiones), es de una habilidad extraordinaria. Eakins domina plenamente la técnica del dibujo realista, técnica que hereda totalmente elaborada de pintores que por siglos trabajaron antes que él.

La dama que posa ha sido, primeramente, colocada en una actitud natural tanto en su defecto como en su carácter expresivo. De este ventajoso principio, pasa Eakins a la acentuación de los contrastes naturales de la luz y de sombra. Sin incurrir en lo teatral, crea una iluminación de reflector, fórmula utilizada por cientos de pintores.

Eakins no quiere hacer emotivo su tema; el estado de ánimo es de contemplación, pero no de misterio. Tal estado de ánimo se da también en el color, modificado sin cesar en combinaciones inesperadas o en intensidades plenas.

Sea cual fuere esta cualidad intangible, en Eakins tiene que ver con la honestidad. Rasgo por rasgo, el rostro de Miss Van Buren no es hermoso. Más bien, se diría, común. Pero no hay en él



adulación ni embellecimiento. Considerado como un retrato común, en que el propósito es obtener un adecuado y aceptable parecido, bello sólo en la medida de lo posible, el cuadro de Eakins sería sin discusión inmisericordemente realista.

Pintura:

En la Barca

Autor:

Edouard Manet

IMPRESIONISMO COMO ULTIMA FORMA DEL REALISMO

Es un cuadro dispuesto como si el tema hubiese sido captado por accidente, en una instantánea y como fragmento de una escena más grande. El efecto es incrementar nuestra sensación de familiaridad y participación en el cuadro. En armonía con esta composición aparentemente repentina, la técnica es esquemática. El toque rápido ha sido utilizado en los ojos y en lo demás rasgos, en los detalles de la indumentaria, particularmente en el sombrero y en el velo de la mujer y en la extensión del agua.

Esta abordamiento es típico del impresionismo, una forma del realismo que es atractiva porque nos revela a menudo una cualidad idílica en lo ordinario de la existencia.

Algunos críticos y pintores, volviéndose profetas creen que el realismo tiene su flor final en el impresionismo y debe ahora dejar libre el camino mientras el pintor explora otros medios de expresar el mundo de la emoción y de la inteligencia.



LA PREHISTORIA Y LO QUE ES REAL

Los artistas tribales que decoraron la paredes de las cuevas rituales de Lascaux, en el sur de Francia, deben incluirse entre los grandes pintores de todos los tiempos. Además de encontrar fascinante su evocación de una vida infinitamente lejana de la nuestra, vida que nos acerca en forma irresistible, estas pinturas son obras maestras. Lo serían si hubiesen sido hechas ayer.

Si hubiesen pintados hoy, tales bisontes podrían ser llamados **expresionistas**. La exageración alcanza casi el grado de distorsión. Un artista contemporáneo pintando de esta manera, podría estar trabajando bajo la teoría, conscientemente sustentada, de que la imagen llegaría, conscientemente sustentada, de que la imagen llegaría a la intensidad máxima, si todos los elementos –cuartos delanteros, cuartos traseros, pezuñas, tibias, cabezas y cuernos– fuesen distorsionados para intensificar su carácter. El poder. La tensión, la brutalidad, la amenaza, la delicadeza de las diferentes partes del animal serían analizados en sus relaciones mutuas.



EXPRESIONISMO

El pintor expresionista, en cambio, pinta imágenes tan exageradas o tan distorsionadas, que nos saca de nuestro mundo familiar para meternos en el mundo de la emoción y del sentimiento. El expresionismo en pintura es la distorsión de la forma y del color para una expresión emocional, la distorsión sobrepasa el punto en que podemos aceptar la posibilidad de objetos existentes tal como el pintor los ha representado.

Pintura:

La Noche de Estrellas

Autor:

Vicent Van Gogh



Es una forma expresiva, inventada, muy lejana de la realidad física de cualquier forma que pudiese haberla inspirado. El movimiento violento de esta galaxia que atraviesa el cuadro, es repetido en dirección ascendente por los cipreses que brotan en el primer término como arrancándose ellos mismos para librarse de la tierra. Nuestro goce del cuadro proviene en gran parte de nuestro sentir la comunicación emocional directa del pintor. A pesar de que el cuadro es una revelación personal, habla también al observador en términos completamente claros.

Y está plena y conscientemente calculado. Entre otras cosas, se ve el modo como el torcimiento ascendente de

las formas de los cipreses se usó como contra-fuerza, una especie de freno, al ímpetu desbocado de la forma que cruza el cielo en forma de cometa. Ambas formas se benefician con el contraste, dado que a ninguna de ellas se le deja dominar a los restantes elementos del cuadro, como lo haría cualquiera de ellas sin la influencia compensadora de la otra.

El artista por supuesto, estaba plenamente consciente de toda la organización del cuadro, de su equilibrio, contraste, eco y fluidez rítmica. Es probable que la ejecución del cuadro haya sido rápida. Su acción es tan eficazmente directa y que es difícil creer que haya vuelto sobre cualquier parte de él.

En cuanto a su color, que es tan directo y parece tan puro que uno siente que nada tuvo que hacer sino alcanzar la pintura tal como estaba, cuenta Van Gogh lo difícil que le fue, para pintar los cipreses, determinar con exactitud el tipo de negro.

Podríamos decir también que, por la necesidad que sintió este solitario pintor de comunicarse con sus semejantes a través de la pintura, su arte refleja el aislamiento del individuo que es corolario natural de su libertad. Podríamos arriesgarnos más y sugerir que por violencia, por su agitación, por su excitación, La Noche de Estrellas es un reflejo de nuestra época.

Pintura:

Cristo en Getsemaní

Autor:

Domenico Theotopoulos "El Greco"

Es sorprendente que Getsemaní y LA Noche de Estrellas empleen en la composición recursos similares. En ambos cuadros, las diversas formas están entrelazadas por ritmos que se arremolinan y corren y siguen sin interrupción entre el paisaje y el cielo, uniendo la tierra y el cielo en estática armonía. Ambas pinturas están pintadas con colores vivos. En ambas. La fluidez rítmica de la línea es destacada por luces sobrenaturales. Aun la distorsión en los cipreses es semejante a la figura de Cristo envuelto en su manto. Ambas figuras se alargan en formas cónicas que se arremolinan y retuercen en la intensidad de su esfuerzo ascendente.

La composición del Getsemaní, de El Greco, es más compleja que la Noche de Estrellas; pero, el flujo principal de la línea





que la une sin interrupción puede ser trazado en torno a la extraña forma que encierra a los discípulos dormidos, subiendo a lo largo del borde de la roca puntiaguda y luego a las nubes que llenan la parte superior derecha del cuadro.

El de Van Gogh es una visión personal de fuerza arrolladora. La intensidad de EL Greco es en cierto modo más débil, aun llevada a su punto máximo. El cuadro de El Greco tiene elegancia – ejerce su atracción en términos más elaborados que Van Gogh. Su carácter místico es el resultado de un cálculo más frío y más sutil, a pesar de su vertiginosa brillantez. El cuadro de El Greco es una pintura suntuosa, no obstante su carácter religioso; atrae ante todo por su elegancia, por su suntuosidad, por su sutileza y aún por su carácter sensual.

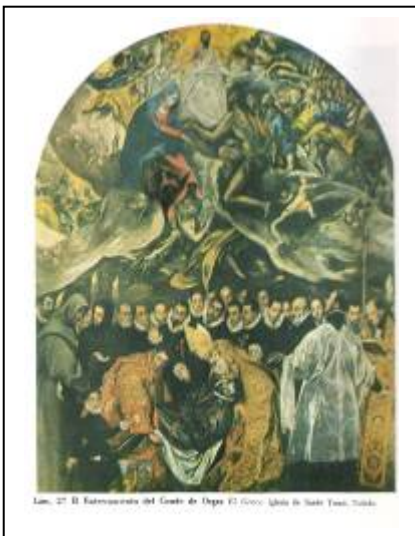
Pintura:

El Entierro del Conde de Orgaz

Autor:

Domenico Theotopoulos “EL Greco”

DE REALISTA A EXPRESIONISTA



Lam. 27 El Entierro del Conde de Orgaz El Greco. Iglesia de Santo Tomé, Toledo.

Combina su estilo más realista con el expresionista en las dos partes del mismo cuadro.

Hay cierto alargamiento en el dibujo de estos aristócratas melancólicos de rostros afilados; pero, en conjunto, las figuras de la parte inferior pueden considerarse como existente tal como El Greco las pintó. En la mitad superior, en cambio, vemos primero a un ángel que sostiene el cuerpo del conde en la forma convencional de un bebé desnudo, representando aquí más hecho de trémulos visos o de gasas que de carne. El ángel tiene una distorsión mayor que la de las figuras debajo de él, y esta distorsión aumenta cada vez más al elevarnos hacia Jesucristo en su trono.

Estas distorsiones se repiten en las demás figuras celestiales que rodean al santo en actitud de interceder ante Cristo por la pequeña alma recién llegada.

En una palabra, EL Greco ha combinado brillantemente una escena terrenal realista con una visionaria celestial, cambiando adecuadamente su estilo de realista a

expresionista.

El Greco como persona. Pudo o no haber sido de temperamento específicamente visionario o místico. En todo caso, desarrolló un estilo sumamente individual con el cual obtuvo éxito. El estilo era en verdad emocionalmente expresivo, pero no sentimos, como nos ocurre necesariamente en el caso de Van Gogh, que la emoción personal llegue a fundirse con el procedimiento técnico, identificándose con él. El Greco desarrolló su estilo objetivamente, calculando su eficacia y sacándole el mayor partido posible, más como un artista profesional que como un hombre emotivo. En Van Gogh el expresionismo fue un desahogo personal; en El Greco, fue una realización intelectual.

Pintura:

Dos Desnudos

Autor:

George Rouault

Es un desaforado grito de protestas contra la inhumanidad del hombre con el hombre, contra la corrupción, la insensatez y la degradación humanas. En términos sociales y humanitarios es cabalmente un cuadro moral. La pintura es una condenación, una acusación contra un mundo degradado y lleno de brutalidad. Secundariamente, es una condenación general de la animalidad de la lujuria.



Rouault flagela su dibujo con líneas gruesas y pesadas que expresan a un mismo tiempo su propia ira y la brutalidad de las mujeres. Distorsiona los cuerpos en formas pesadas,

groseras, que ciertamente son feas como cuerpos. El color es mezquino, burdamente aplicado, sugerente de frescos tintes que se han hecho malsanos, como contagiados de la maldad que el pintor denuncia.

Aun las distorsiones son bellas por su carácter vigoroso y expresivo. No podrían haber sido creadas por un artista que no hubiese pasado por el aprendizaje del tipo de dibujo exacto y detallado que parece más difícil.

El tema no es presentado en forma lasciva; es presentado como una protesta, y protestar contra la maldad es reconocer la posibilidad de bondad.

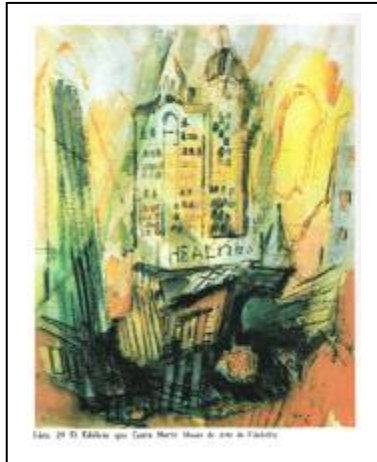


Pintura:

El Edificio que Canta

Autor:

John Marin



La ciudad es dinámica. Y este carácter dinámico no es inmediatamente transmitido por la pintura de Marin. Sin nos esforzamos en ello, podemos descifrar en la parte inferior del cuadro ciertas formas que sugieren el “elevado” las calles, las tiendas y demás. Pero, lo importante es que las deliberadas angulosidades agudas, que se intersectan unas a otras rompiendo y desviando los demás ángulos, todas sugieren acción, excitación, en tanto que una fotografía da un efecto forzosamente estático.

Además, si se examina el color, se verá que la parte superior y la parte inferior del cuadro están dominadas por grupos diferentes de colores. Los rojos y los naranjas, los llamados colores “cálidos”, psicológicamente se asocian con la acción y la agitación. Los azules y verdes, los “fríos”, se asocian con la quietud. Marin realiza la transición de los colores fuertes y excitantes a los colores quietos en varios pasos.

El Edificio que Canta es una organización de línea, de forma y de color en una composición. Las líneas angulares que expresan la excitación y la confusión de la ciudad se enlazan también conjuntamente a la composición, repitiéndose, reforzándose y haciéndose eco unas a otras.

Pintura:

Dos Damas en la Calle

Autor:

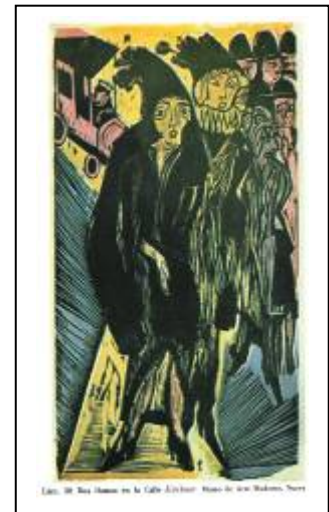
Ernest Ludwig Kirchner

Una ciudad alemana de 1922 era un lugar muy diferente de Nueva York. Hacía sólo cuatro años de la derrota alemana en la Primera Guerra Mundial.

Dos Damas en la Calle está lleno de introspección morbosa, de una enfermiza melancolía, del “mal del alma” de una nación derrotada y a tientas. Sentimos ante todo un aislamiento en algún mundo, privado e infeliz, de preocupaciones atormentantes. Los colores del cuadro son totalmente irreales, desde el verde oliva de la piel hasta los encendidos rojos, azules y amarillos del fondo. El cuadro representa un mundo sin significado, de alguna manera amenazante, lleno de presentimientos siniestros

de la ciudad de Marin.

—exactamente lo opuesto al exultante entusiasmo





LA CIUDAD: UNA VISION INFANTIL

En tanto que los niños solían ser enseñados a reprimir su exuberante expresividad natural en la pintura, a “ser precisos”, a “colocar el color dentro de la línea”, en una palabra, a anular toda la espontánea libertad de su inclinación natural para poner las ideas de forma pictórica, ahora, en cambio, son animados a pintar exactamente como les plazca, con base en el principio (absolutamente sano) de que son inhábiles para aplicar reglas y teorías cuando pintan, pero pueden tener una respuesta natural a los valores psicológicos de los colores, las líneas y las formas.

Es fácil sobrevalorar la pintura infantil como un esfuerzo artístico, que, por supuesto, en esencia, no es, y acreditar como intenciones expresivas muchos afortunados accidentes. Pero, ha sido bueno que hayamos aprendido que la expresión ha de liberarse con frecuencia a través de formas y colores que no son una exacta transcripción de la naturaleza, y que, sobre estas bases, hayamos aprendido a entender la naturaleza de la pintura infantil y del arte expresionista.

DISTORCION CONVENCIONAL

Pintura:

La Anunciación

Autor:

Simone Martini



SEGUIR UNA MODA, FORMA COMÚN

La “distorsión” es aquí, en gran parte, sólo un convencionalismo, familiar y popular en la época, una fórmula dirigida a expresar una pureza y una extremada delicadeza espirituales. Los pintores sieneses adoptaron un tipo físico pálido, rubio, delgado, de cabeza pequeña y rostro alargado que parece raro y aun carente de atractivo al que entra en contacto por vez primera con la pintura sienesa. Cada época adopta su propio repertorio de exageraciones y variaciones de la belleza femenina.

Pero, en manos de un maestro como Simone, el artificio de esta nerviosa delicadeza puede ser sumamente expresivo,

una vez aceptadas las distorsiones que implica.

El ángel Gabriel acaba de posarse ante la Virgen, interrumpiéndola en sus oraciones. Su primorosa capa, que sugiere tanto el lujo de moda como el esplendor celestial, flota todavía en torno a él. Nada es natural en las ondulantes líneas, hermosamente diseñadas, de esta capa, como nada es natural tampoco en la ondulante Vía Láctea de La Noche de las Estrellas, de Van Gogh. Pero, como expresión del precioso movimiento del descenso difícilmente puede ser superado.

En la figura de la Virgen, estamos un escalón más cerca de nuestra definición de expresionismo – la distorsión para una expresión emocional. Al recibir el mensaje –escrito en caracteres realzados que salen de la boca del ángel y cruzan la superficie del cuadro– la Virgen se retrae en una combinación de desmayo y de aceptación reverente. El artista ha diseñado la figura de un modo quebrado y curiosamente angular que sugiere el impacto del anuncio casi en términos de choque físico.



TRES CRUCIFIXIONES

Pintura:

Cristo en la Cruz

Rubens

Autor:

Pedro Pablo



Nada o casi nada hay que nos dé las connotaciones místicas del tema. Somos nosotros mismos los que, a través de ideas preconcebidas, se las conferimos. Ahora bien, virtualmente, no hay verdadera distorsión en el cuadro de Rubens. Las facciones están trabadas en agonía, los músculos de los brazos y del tórax están extrañamente tensos –pero nada de esto es una distorsión de lo natural. Es más bien una especie de naturalismo extremo, sujeto a las circunstancias físicas dadas. No sólo no hay distorsión; difícilmente hay siquiera exageración. Todo está presentado en el cuadro en su clímax dramático, pero no se encuentra en él nada que no pudiese haber sido reproducido directamente de la naturaleza.

Pintura:

Cristo en la Cruz con Paisaje

Autor:

Domenico Theotopoulos “El Greco”



En su Cristo en la Cruz con Paisaje quiere ser él mismo el productor del misterio y del milagro inherentes a su versión de la Crucifixión; para serlo, debe apartarse de las apariencias reales. Como fondo, crea un espacio ultraterreno cruzado por formas ambiguas y luces sobrenaturales como jamás han existido sobre la Tierra.

El Cristo de El Greco como un hombre existente, éste resultaría grotesco. Sin embargo, no sentimos la tentación de imaginarlo así, ni nos sentimos molestos porque la figura no cuelgue verdaderamente de la cruz, ni porque no aparezca verdaderamente clavada en ella, como sucede en el cuadro de Rubens. En el cuadro de El Greco, la figura parece más bien estar mágicamente suspendida, como si fuese ingraviada. Todo esto es real o semirreal, no es una simple escena de tortura sino un acontecimiento divino.

Pintura:

Cruz Pintada

Autor:

Maestro de la Leyenda de San Francisco

El cabello es tan convencional que no es posible imaginar que el pintor haya intentado algo parecido al realismo, y la oreja, sobrepuesta entre la cabellera y la barba da la impresión de un expediente de última hora. Y no hay empeño en una versión realista de las diversas figuras implicadas. Hay cuatro escalas, que descienden en orden a la importancia de la figuras. La mayor por supuesto, está reservada únicamente a Cristo; la Virgen y San Juan comparten la siguiente; los afligidos ángeles en los extremos de los brazos de la cruz, la inmediatamente inferior, y, en último término, al simple ser humano arrodillado a los pies de Cristo, se le da apropiadamente el mínimo de tamaño. Y la figura de Cristo que pudiese absurdamente concebirse como una imagen realista, cobra una realidad espiritual profundamente conmovedora.





Pintura:

Marina a la luz de la luna

Autor:

*Albert Pinkham **Ryder***

Lámin. 28. Marina a la luz de la luna. Ryder. Museo Metropolitan de Arte, Nueva York.

El agitado mar no es propuesto como un símbolo de los peligros de la vida el mundo; menos aún el frágil navío es propuesto para sugerir el cuerpo del hombre cargando con la mercancía de su alma, protegiéndola de las peligrosas aguas del mal.

Ryder fue un gran pintor romántico cuyo arte puede ser llamado expresionista en cuadros como éste, en que las formas han sido reducidas a unas cuantas siluetas calculadas para comunicarnos el pensamiento y el sentimiento del pintor, sin depender del detalle ni de asociaciones literarias.

Compartimos la visión de la fuerza cósmica que fluye a través de la noche de Van Gogh; el elegante refinamiento de la pasión mística de El Greco; el horror ante la maldad del hombre y la convicción de la bondad humana con Rouault; con Marin. La exultación ante las energías contrastantes de la ciudad. Y con Ryder comprendemos (porque lo sentimos a través de su pintura) su sentido de la travesía del hombre por el mundo, tan pequeño en el esquema infinito, tan amenazado por los elementos; pero al mismo tiempo tan seguro, mientras mantenga su bote a flote sobre el agua, bajo las nubes, a la luz de la luna.



ABSTRACCIONISMO

En el caso de “La Madre de Whistler”, el elemento abstracto es, específicamente, el arreglo (la composición) de los diversos objetos en el área del cuadro, considerados éstos como formas que son interesantes o expresivas, precisamente como formas, independientemente de que sean, además, una cortina.

Vimos reducidas ahí las formas naturales a simples equivalentes geométricos, en términos de óvalos y cilindros. Pero, en estos dos cuadros, los elementos abstractos estaban, no obstante, medio encubiertos por el aparente carácter semifotográfico de las imágenes.

Es claro que la reacción al tema desempeña amplio papel; pero, la frescura de color en el cuadro de Renoir y la admirable vigorosa solidez de las formas que crea (ni imita), cumplen la mayor parte de la tarea.

La importancia psicológica de la forma, del color y del arreglo, considerados como tales forma, color y arreglo, independientemente de lo que ocurre que describan, se muestra en ambos cuadros, si imaginamos a la madre de Whistler en brillantes rosas, azules y amarillos y en esplendentes y ricas pinceladas, en lugar de los muchos colores y la superficie uniforme propios del cuadro que le representa.

Encontramos que los elementos abstractos predominan sobre los realistas. En la mitad inferior del cuadro, Marin, en efecto, expresó el ruido, el movimiento, la excitación de la ciudad, por medio de ángulos que se intersectan y por líneas y colores que sólo a medias se aparecen a los objetos reales implicados.

Digamos ahora de inmediato que, aunque esta argumentación suena lógica, llevada al extremo, no implica necesariamente la verdad. Es plenamente factible que el artista abstracto moderno se derrote a sí mismo cuando insiste en que las imágenes identificables carecen de importancia en la pintura, debiéndose dejar éstas a la cámara fotográfica o a los artistas que no tienen la suficiente imaginación creadora para apartarse de tal pintura fotográfica.

Pintura:

El Artista en su Estudio

Autor:

Jan Vermeer



En este cuadro de Vermeer las formas no deben ser observadas como siluetas planas, lo que sí es posible hacer en “La Madre de Whistler”. Esta pintura es una composición espacial. El pequeño mundo configurado cúbicamente se halla prodigiosamente contenido en sí mismo. No da la sensación de que los diversos objetos se hallen forzados en su sitio; por el contrario, su interrelación en el espacio es tan perfecta que, si quitáramos cualquiera de ellos, el sereno equilibrio del cuadro sería alterado.

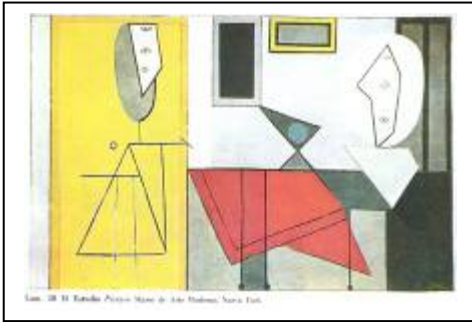
El ventanal llamaría fuertemente nuestra atención. Estaríamos tentados a seguir la mirada de la modelo hacia el imaginario mundo exterior, en vez de permanecer a gusto dentro del limitado espacio del estudio. Tendríamos igualmente la tentación de partir en dos mitades el cuadro, ya que la conexión psicológica entre el pintor y la modelo se habría debilitado. Esta conexión es como un elemento estructural que unifica la composición.



Pintura:

El Estudio

Autor:

Pablo Picasso

El Estudio, de Picasso tiene un paralelo tan estrecho con el de Vermeer que casi podría haberse pintado para demostrar como el de Vermeer puede ser traducido a términos abstractos. Ciertamente las similitudes son tan grandes como las diferencias. En el cuadro de Picasso, el pintor se encuentra de pie, hacia la izquierda, en tanto que el de Vermeer, se halla sentado a la derecha. Picasso construye la figura del pintor con unas cuantas líneas negras que juegan contra el campo luminoso de la tela frente a la que se está trabajando. La figura del pintor construida por Vermeer como una silueta oscura,

juega también en cierto modo contra el campo cremoso en el cual ha empezado a trabajar. Ambos pintores sostienen sus pinceles en un momento de pausa. El "pincel", en el cuadro de Picasso, es la breve línea diagonal en que termina "el brazo" que se proyecta horizontalmente hacia la derecha.

La "cabeza" del pintor es una larga forma oval gris a la que se sobrepone una forma blanca irregular con tres ojos dispuestos en fila vertical. Sea o no que haya sido ésta la intención del artista, podemos aventurar la idea de que el pintor se le ha dado este ojo extra como una especie de símbolo de una visión particularmente aguda y analítica desarrollada por un artista, a diferencia de la persona común que ve de un modo más ordinario.

Estos detalles tienden a aumentar la estrecha semejanza de los dos cuadros, aun tomando en cuenta la libre interpretación de los detalles en el cuadro de Picasso. Una última semejanza, la más importante, es que cada una de las composiciones se conjuga gracias a un elemento invisible, el acuerdo vibrante entre el pintor y su modelo.

Con esto obtuvo una completa libertad para manejar las formas dentro del cuadro. No requirió ni le importaron las verdaderas proporciones de los objetos ni de sus partes. Si en cuanto al dibujo o a la expresión, él quiere hacer una cabeza de tres cuartas partes del tamaño del cuerpo que la sostiene, puede hacerlo. Puede colocar dentro del área de su cuadro cada forma de modo arbitrario.

Picasso tiene su propia distorsión y no la de un sistema geométrico. El pintor abstracto argumentaría que el goce de un cuadro, como El Estudio, de Picasso, es más intenso porque es más puro que el goce que obtenemos con el de Vermeer. Disfrutamos más plenamente de la forma pura del color puro y del arreglo puro, en virtud de que estamos menos distraídos por detalles incidentales.

Mucha gente tiene la incómoda sensación de que el arte abstracto es demasiado fácil, porque el pintor no está obligado a demostrar un alto grado de habilidad. El cuadro de Vermeer, considerado sólo como artesanía, queda como una joya. Desde el punto de vista técnico y en sus detalles, es un cuadro extremadamente complicado; pero, en esta misma complicación hay un grado de seguridad que le es negado al pintor abstracto.

El cuadro de Picasso está tan simplificado, que cualquier relación defectuosa sería más notoria que en el cuadro de Vermeer.

El Estudio está hecho con sutilezas. No caben en él elementos accidentales o no calculados. Ciertamente se requiere de tiempo y adaptación a las nuevas ideas para ver estos pormenores en la pintura abstracta; pero, el esfuerzo vale la pena si amplía nuestra capacidad de disfrute.



Pintura:

Las Hermanas Wyndham

Autor:

John Singer Sargent

Las Hermanas Wyndham es un sorprendente alarde técnico que celebra la moda aristocrática. Sargent es uno de los pintores más desenvueltos de todos los tiempos.

Todo es en extremo apacible, sumamente costoso, y hay, incluso, un poco de engañosa condescendencia que hace pensar en que este refinamiento privilegiado nos es presentado para que lo veamos, para maravillarnos, para que los admiremos, para que lo envidiemos, pero no para que lo toquemos.

Las Hermanas Wyndham es un cuadro muy atractivo, pero carece, virtualmente, de interés abstracto. El arreglo es casual –suficientemente hábil, pero sin alcanzar un gran mérito–.

Pintura:

Las Muchachas de Avignón

Autor:

Pablo Picasso

Para los criterios pictóricos de moda en 1907, es un cuadro ciertamente horroroso. Son feas las mujeres, no hay brillantes alardes técnicos; el dibujo es tan extravagante que no podemos decir ni siquiera dónde empiezan o dónde terminan algunas de las formas. Todo el conjunto parece no sólo inepto sino tal vez absurdo.

Las Muchachas de Avignón es un cuadro enorme y representa un esfuerzo prodigioso para descubrir nuevos medios de expresión, no por el gusto de la novedad, sino para cambiar la finalidad y aumentar la intensidad del arte pictórico.

Si lo comparamos con El Estudio, pintado casi treinta años más tarde, podemos advertir que le falta seguridad y el agradable sentido de plenitud que posee este último, pero sigue siendo un cuadro de tremenda fuerza y vigor; si así no fuera, no continuaría impresionando, irritando o llamando la atención del espectador.

Hay un defecto principal en las Muchachas de Avignón, que el espectador común capta de inmediato, mismo que impide que el cuadro sea agradable en sí: nunca podemos desprendernos del hecho de que se trata de cinco figuras femeninas excepcionalmente desagradables.

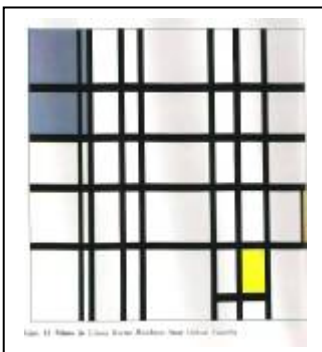


PINTURA NO-FIGURATIVA (ARTE ABSTRACTO)

Pintura:

Ritmo de Líneas Rectas

Autor:

Piet Mondrian

Es una pintura no figurativa, tan confusa y tan sin punto de referencia para la persona común.

Toda pintura, la del pasado como la del presente, está hecha de líneas y colores. Sin embargo, estas cosas, que reconoce y disfruta, existen realmente en la naturaleza como objetos sólidos.

El pintor tiene que reducirlos a la superficie plana de su lienzo. Si nos olvidamos de sus apariencias naturales, podemos liberar la línea y el color en esta superficie plana.

El arreglo, de Whistler, no es universal porque se pueden reconocer las formas como objetos individuales, y la anciana, como una anciana



individual. En el cuadro de Picasso, las formas son más universales porque son abstractas, pero las que yo pinto son completamente universales, ya que he utilizado una única forma universal: el área rectangular en dimensiones variables.

Todo valor asociado se anula, en tanto que la línea y el color son completamente libres.

Mondrian afirmó que su arte no se opone a la naturaleza, sino todo lo contrario, dado que busca un “equilibrio dinámico” al que denomina la primera ley de la naturaleza.

Pintura:

El Paisaje con Granja

Autor:

Piet Mondrian

*No hay
imagen*

Ya da un indicio de su esfuerzo por encontrar un orden, al reducir las formas o rectángulos de color, rígidos y bien definidos. Las ramas desnudas del árbol están empezando a resolverse en un diseño compacto, más interesante como esquema puro que como siluetas de ramas contra el cielo.

Pintura:

Arbol Horizontal

Autor:

Piet Mondrian

En esta abstracción podemos encontrar aún la forma general de un árbol; pero, es la idea del árbol lo que él está analizando aquí, y no su apariencia. Por supuesto que las líneas abstractas que Mondrian combina expresan un desarrollo rítmico y esencial de la idea de árbol. Mondrian trabaja todavía con la naturaleza, está tratando de expresar el “equilibrio dinámico” de la misma; y lo logra reduciendo el mundo visual a un tipo de geometría.

Mondrian desarrolló su arte no-figurativo siguiendo el mismo proceso.



Pintura:

Líneas Negras

Autor:

Wassily Kandinsky



Es un ejemplo de abstracción emocional, o de pintura emocional no objetiva, si preferimos este último término.

No pretendemos interpretar las líneas y las áreas de color como abstracciones de objetos reales; si lo intentásemos, podríamos entrever sugerencias de grandes flores, semejantes a anémonas, con estambres negros; nubes al atardecer, mariposas o insectos exóticos, según nuestra imaginación; pero todo esto destruiría la intención del pintor.

La pintura es una anagrama emocional. La idea del artista es que una pintura tiene que ser una creación independiente de cualquier factor externo que la respalde. Si fuera posible reducir las varias combinaciones de formas y colores a objetos reales o

traducir su “significado” en palabras, entonces la pintura fracasaría porque derivaría su significado, en primer lugar, de las ideas o emociones que pueden ser descritas específicamente de cualquier otra manera, y no de las formas y los colores puros.

Por supuesto, la elección de formas y colores y sus combinaciones, que el pintor elige, es determinada, presumiblemente, por algún conjunto de emociones y pensamientos que lo estimulan a pintar aquella manera particular y en aquel momento.



Pintura:

El Incendio de las Casas del Parlamento

Autor:

Joseph Mallord William Turner



El Incendio de las Casas del Parlamento será siempre un cuadro que representa una gran conflagración; pero, lo es, en cuanto Turner ha convertido el gran holocausto en un estupendo ensayo de pintura pura, donde los candentes amarillos y anaranjados, los negros púrpura y los tenues grises, no sólo expresan el fuego, el agua, el humo, el aire y las piedras, sino que pueden proporcionarnos deleite estético por sí mismos, como amarillos, anaranjados, azules y grises, en formas que varían, desde las sólidas y agudamente definidas, hasta las extendidas y esfumadas.

Pintura:

El Descubrimiento de la Verdadera Cruz

Autor:

Piero Della Francesca

Nuestra ilustración muestra a la emperatriz Elena dirigiendo la excavación de tres cruces, la de Cristo y la de los dos ladrones, en la colina del Gólgota, fuera de Jerusalén.

Lo que falta de explicar son las formas creadas por las figuras individuales. Cada una de ellas posee la solidez, la dignidad, la quietud de un gran objeto natural o la belleza abstracta de una soberbia obra arquitectónica. Algunos de los personajes, con lo pliegues verticales de sus vestidos, dan más la idea de columnas acanaladas que de seres humanos, las figuras no muestran agitación, ni admiración, ni movimiento. Parecen participar apenas de estos hechos sorprendentes.

Aleja su narración del plano de la experiencia mundana y la recubre de solemnidad, grandeza y reverencia. Sus personajes no son, principalmente, seres humanos, sino, en primer lugar, formas puras; son abstractos.

Esta inmovilidad y reserva abstracta explica porqué el arte de Piero parecía rígido, frío y limitado no hace todavía muchos años, cuando se daba importancia, ante todo, al sentimiento y al drama emocional en la pintura religiosa.



Pintura:

Rocas: Bosque de Fontainebleau

Autor:

Paul Cézanne



Cézanne creó una estupenda abstracción de formas geométricas, en vez de la pulida reproducción de un bosque predilecto familiar.



Pintura:

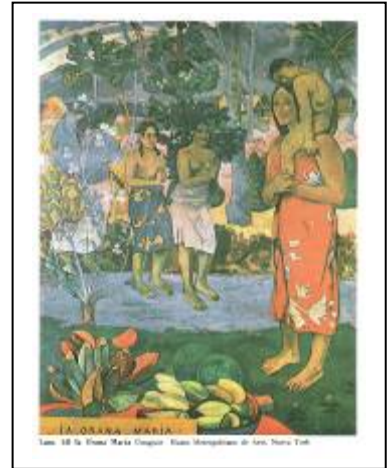
La Orana María

Autor:

Paul Gauguin

El cuadro no encaja en ninguno de los grupos definidos por nosotros, pero explota, de algún modo, la distorsión para comunicar su calidad emotiva, que es un principio expresionista; no es abstracto, salvo que cualquier composición, estudiada atentamente, posee un interés abstracto.

La manera en que Gauguin trata el tema, La Virgen y el Niño, al ambiente, el color y su composición, hacen brotar una indefinida atmósfera de misterio poético.



LA COMPOSICIÓN

La composición se clasifica en dos amplios órdenes con sus posibles grados de interferencia. Por una parte, las composiciones bidimensionales (o sea de dos dimensiones) que nos permiten reconocer la superficie que le es propia al lienzo en que se pinta, y en las que el artista se halla constreñido al arreglo de líneas y de superficies planas. Por otra, las composiciones tridimensionales (de tres dimensiones), las que, por así decirlo, eliminan el lienzo como si el cuadro se ahondara en el espacio.

En la obra de Picasso, enteramente plana, nuestros ojos recorrían de inmediato la superficie de un espacio cúbico creado por el artista para situar dentro de él las formas sólidas.

En ciertas épocas, sin embargo, se procuró que la pintura evidenciara su naturaleza plana, como en el caso de un tapiz, a fin de que ninguna ilusoria profundidad lograra afectar las proporciones de la estancia o pudiera dar la sensación incómoda de que el pesado techo se hubiera quedado en el aire.

Pintura:

El Viaje de los Magos

Autor:

Benozzo Gozzoli

Sin embargo, Gozzoli prefirió aceptar la pared con la finalidad que le es propia, esto es, en tanto que elemento sólido para el soporte del edificio. Considerándose él mismo, antes que todo, un decorador, pintó EL Viaje de los Magos de un modo plano, sin preocuparse de rasgos expresivos y tratándolo más bien con la riqueza ornamental propia de un tapiz decorativo. Se supone que algunos objetos de su composición se encuentran detrás de otros, pero sin producir en el cuadro una sensación de profundidad. Nuestra mirada sube y baja sobre la superficie del muro sin adentrarse en él.

Los dibujos de rocas y árboles más bien interesan por su forma plana y decorativa; no significan precisamente

formas sólidas.

La composición de dos dimensiones admite lo mismo la disposición más elemental para pintar que la más cultivada. El menos experimentado de nosotros, provisto de una hoja de papel, un lápiz y algo de copiar, dibujaría su tema en el centro más bien que en una esquina; esto se debe a que de un modo instintivo nos damos cuenta de que el dibujo requiere un razonable sitio dentro del área plana en que se coloca.



Pintura:

Esther Tuttle

Autor:

Joseph H. Davis

Es una pintura "primitiva", primitiva en el nuevo sentido que se le ha dado a esta palabra en el terreno del arte para indicar que se trata de una obra realizada por un artista autodidacta, instintivamente creador y no de un artista que trabaja con base en una adquisición previa de teorías, conocimientos y experiencia técnica.

El tapete que aparece en el cuadro ha sido dibujado con inocente perspectiva; da la impresión de una franja adherida a la pared más bien que de una alfombra sobre el piso.

La línea que ondula en el extremo inferior del delantal es uno de los detalles que menos llaman la atención, y sin embargo, es uno de los rasgos más efectivos dentro del arreglo total del dibujo, dado que su movimiento suave alivia la rigidez inferior de la figura sin restarle interés en la parte superior en la que el rostro, dibujado de perfil con hábil delicadeza, mantiene su específico valor dentro de la expresión vigorosa del cuadro.

Es posible que en esta obra sólo hayan sido aplicadas conscientemente unas cuantas reglas teóricas, o muy probablemente ninguna. Sin embargo, cada fragmento participa adecuadamente de la composición total, cada detalle es importante para el efecto de conjunto, y este efecto total es bueno, demasiado bueno como para que pudiéramos considerarlo como un mero acierto casual. Su diseño se constituye en una obra de arte.

Si la pintura primitiva de auténtico valor nos atrae ello se debe a que la sensibilidad creadora, innata en el artista, nos habla de un modo directo y puro.



Pintura:

La Dama Vestida de Azul

Autor:

Henry Matisse

La frescura y la aparente simplicidad de la Dama Vestida de Azul nos hace pensar en una creación espontánea, fácilmente lograda.

Las diversas etapas por las que pasó la obra. La Dama de Azul empezó siendo un cuadro casi realista, y como a través de varias transformaciones llegó a ser la obra que precisamente ahora vemos después de enérgicos reajustes sobre su forma y colorido. En última instancia, lo que ahora estamos señalando es que el pintor inexperto de Esther Tuttle y el muy culto autor de la Dama Vestida de Azul, partiendo de extremos tan opuestos como la inocencia y el refinamiento, trabajaron en forma especialmente paralela. En ambas pinturas, la modelo, el vestido y los accesorios únicamente constituyen la materia prima. El modo de pintar planiforme, ornamental y expresivo, se manifiesta en cada uno de estos cuadros de manera propia y distinta. Cedemos

fácilmente ante el poder expresivo de Esther Tuttle debido a que ningún trabajo nos cuesta simpatizar con el esfuerzo realizado por un pintor autodidacta para sobreponerse en desventajas técnicas.

Poniendo mayor atención surgen otras semejanzas. En tanto que el pintor primitivo, incapaz de resolver el problema de la perspectiva ha trabajado necesariamente en dos dimensiones.

Matisse ha desechado, con toda intención, los principios de la perspectiva, aprovechando el modo de pintar planiforme.

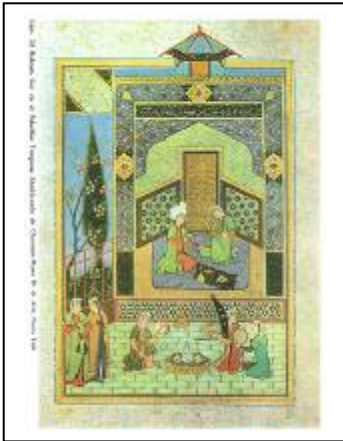
La mano que sostiene el collar sorprende por su gran tamaño sin que de inmediato sea fácil aceptar su exageración, de la misma manera que no es fácil aceptar la exagerada pequeñez de las manos y los pies de Esther Tuttle. Pero si se tapa esta mano, se presentará un vacío. Concebida como mano resulta grotesca; pero no es una mano. Es un elemento en una composición de líneas, forma y color. Su extraordinario tamaño y su ostensible posición en el centro del cuadro hacen que sea el más importante elemento de su estabilidad en esta composición de curvas tan diversas.



Pintura:

Bahram Gur en el Pabellón Turquesa

Autor:

Shaikh-Zada de Khurasan

Diversas conexiones entre la Dama Vestida de Azul y la miniatura persa Bahram Gur en el Pabellón Turquesa pueden apreciarse de inmediato. En ambas obras hay el mismo énfasis sobre la silueta más bien que sobre la ilusión de las formas sólidas y de los volúmenes requeridas por los artistas occidentales; el mismo uso del color sin graduar y el mismo aplanamiento de la forma o, para decirlo con mayor precisión, la misma negación de la perspectiva, de modo que el piso embaldosado, parado como si fuera un muro, muestra su delineación sin distorsiones.

El estilo de la miniatura persa, que la presenta la Dama Vestida de Azul en los aspectos que indicábamos, pues en la obra de Matisse se nota un aire de improvisación, mientras que en la miniatura persa, así como en el cuadro primitivo americano, se delata la precisión que procuraban sus respectivos autores.

Bahram Gur en el Pabellón Turquesa, donde los árboles y las plantas son más bien invenciones que imitaciones de la naturaleza. En ambos cuadros, las formas “desisten de la distancia”, en estratos que van desde la base hasta la parte superior del cuadro, en vez de yacer, una detrás de otra, en ilusión de distancia tridimensional.

Es por esta misma razón que Esther Tuttle comparte otra semejanza con la miniatura persa: Davis agregó al pie de su obra un texto de identificación con un estilo de escritura figurativa que intencionalmente logró la plena armonía del cuadro. Con un mayor refinamiento, tal como debía esperarse, pero también con el mismo sentimiento a favor de la unidad decorativa, el artista persa incorporó a su miniatura un escrito que a nuestros ojos resulta ornamental, puesto que no nos es familiar.

Pintura:

La Danzante con Abanico y Vara

Autor:

Torii Kiyonobu I

Los artistas japoneses y chinos perfeccionaron el valor expresivo de una composición bidimensional en la que el tema y la abstracción se vivifican mutuamente sin contradecirse. El movimiento sinuoso y sin embargo, consisten en las líneas y formas de *La Danzante con Abanico y Vara* son una expresión magnífica de la danza en sus fluctuantes momentos previamente estudiados. Cada línea es importante, lo mismo si la vemos independientemente que si la consideramos parte de la totalidad. Los grandes arcos se combaten hacia un punto en el que de inmediato se transforman en líneas casi rectas; una serie de rasgos como los que rodean la cintura, a primera vista dan la impresión de un apretado nudo que, al mirarlo con atención, se desenreda en un sistema perfectamente claro de elementos.

Si se hace la prueba de voltear la ilustración hacia abajo, cubriendo el rostro, el dibujo cesa de representar la figura de una danzante para convertirse en una composición puramente abstracta. Es un cambio total, pues la ondulación ahora sube hacia un clímax de formas pesadas. Volviéndola a su correcta posición, estas formas pesadas bajan sosegadamente hacia el límite inferior del cuadro y de ahí giran subiendo a través de otras más ligeras rumbo a la grácil cabeza.





Pintura:

Actor Danzante

Autor:

Torii Kiyotada



No es precisamente la mueca en el rostro, ni las insignias de las espadas que substituyen al abanico y la vara de la mujer danzante lo que ahora nos dice que estamos ante una danza enteramente diferente. Es la línea la que nos revela, un línea aguda e irregular que se interrumpe por otras líneas, así como las formas que se determinan caprichosamente, como a dentelladas, en vez de sinuosas y ondulantes. El todo de la figura también presenta esta misma delimitación a tarascadas. Aunque la palabra armonía sugiere siempre suavidad y gracia la verdad es que en el Actor Danzante hay algo así como una armonía de conflictos, aunque resulte paradójico.



LÍNEA Y EXPRESIÓN

Pintura:

Cristina de Dinamarca

Autor:

Hans Holbein "El Joven"



Pueda también pertenecer a la clase de pintura bidimensional. También resulta ser el más elaborado en cuanto a la composición y, en relación con ésta, el único en aprovecharla como un medio para expresar la personalidad de un ser individual.

El retrato que pintó Holbein es, fundamentalmente, una composición de tres áreas luminosas que rompen la oscuridad del fondo: primeramente la del rostro rectangular del papel prendido al muro; en seguida ala del óvalo del rostro que emerge de la arandela en el cuello, y, por último, la del esplendor de los puños, expandido en las manos y en el guante que retiene. Estas tres zonas lumínicas constituyen una maravillosa disyunción.

No ha sido un accidente el hecho de que el rostro y el rectángulo de papel se mantengan dentro de una horizontalidad que les es común a uno y otro lados de la línea media del cuadro, mientras el rostro y las manos participan de una relación de verticalidad. Se trata de alienaciones que, haciendo eco al sentido vertical y horizontal de los bordes del cuadro,

anclan firmemente las tres áreas flotantes dentro del espacio pictórico, y por lo tanto, pudieran ser el clímax del cuadro.

Pero tal como ha sido pintado, el suave giro del cuerpo y la delicada desviación desde el centro nos mueve, es cierto, de modo muy sutil, pero definitivo, para quedar atrapados en la contemplación de la mirada. Este descentramiento del cuadro hubiese producido un desagradable efecto de desequilibrio si no fuera por el sorprendente rectángulo de papel blanco que atrae nuestra atención hacia la derecha, devolviéndole su estabilidad a la composición. El resultado es de equilibrio, pero de un equilibrio más lleno de vida que el que hubiera resultado si la figura, tan estática y reservada, hubiera sido ubicada con plena frontalidad y en el centro del cuadro.

Pintura:

Anne de Cleves

Autor:

Hans Holbein "El Joven"

Anne parece en posición de plena frontalidad, centrada en el cuadro mediante un dibujo tan estrictamente simétrico que raya en la monotonía. La dulce, estirada y cándida apariencia de una pequeña sin imaginación, nos afronta tranquila, con aire de gentil obediencia. Las manos se traban en sumiso y firme acogimiento, mientras que las de Cristina se entreabren seductoramente.

Anne de Cleves es una composición tan acertada como la que Holbein ideó para interpretar la cautivadora y sutil personalidad de Cristina; ello se debe al asunto mismo del tema que corresponde al de una mujer no precisamente extraordinaria que acepta dócilmente vestir el atavío propio de su alta posición social.

Hemos analizado el retrato de Cristina como una composición hecha en dos dimensiones porque, a pesar del tratamiento realista de los tonos, así fue concebida. Ciertamente, esta modelación de tonos es muy suave. No obstante que en el cuadro existen, hasta cierto punto, manifestaciones de espacio profundo, es muy fácil

que nosotros seamos los que inventemos una ilusión de profundidad plena, lo cual es algo enteramente distinto a lo que realmente hay; en el caso del retrato de Anne de Cleves, cuyo vestido obligó al pintor a detenerse considerablemente en los detalles, él impuso a su vez sobre el detalle su propia fórmula expresiva: la de reducir las formas a un límite exterior simple y bien definido, a la vez que ornamental y representativo.





Pintura:

Santa Catarina

Autor:

*El Maestro de la Leyenda de Santa Lucía
(Anónimo)*

Santa Catarina, pintada por el Maestro de la Leyenda de Santa Lucía, el problema de la composición se invierte. Mientras que Holbein restringe los detalles dentro de ciertas áreas. El maestro medieval se revela a través de la prolijidad de detalles sobre la entera superficie de su tela.

Como Cristina de Dinamarca, Santa Catarina es una noble dama ricamente engalanada. Pero a diferencia de Cristina, Santa Catarina apenas logra constituir, por sí misma, una personalidad única. Ella no nos comunica más que la gentil dulzura típica de todo el acervo de las santas virginales. En cierto sentido, ella le sirve solamente al pintor como maniquí para la exposición de ricas telas.

Cristina de Dinamarca remueve nuestra imaginación; Santa Catarina nos lleva a una aventura de puro deleite visual. Cada objeto se halla tan cuidadosamente colocado como si fuera el más importante de la composición: hojas, floraciones, cabellos de oro, elaborada corona, libro, curiosas y pequeñas manos, brocado, armiño, espada, pared, suelo, plantas, lago, minúsculos cisnes, muro de la ciudad, torre de la iglesia, edificios, todos y cada uno de ellos pintados como si el éxito del cuadro dependiera de

cada cosa en particular.

Este esquema se basa en el óvalo alargado que forma la figura de la santa. Ya hemos visto cómo una prolongada línea, la del límite de la gruesa bastilla en la falda, enfatiza este óvalo.

Nada precisamente sistemático hay en esta religazón de la multitud de detalles. La composición es una invención libre que se extiende a lo largo de un esquema general en el que gobiernan las líneas que se hallan dentro de la figura de la santa o aquellas otras que les hacen eco. Sin embargo, hay nexos menos ostensibles que también se hallan organizando el cuadro. Si ponemos atención a la inclinación del libro, encontramos el mismo ángulo que se repite, no pocas veces, en distintos lugares. El fondo, elaborado con una serie de franjas horizontales, constituye el entramado o armazón que soporta las complicaciones de una ornamentación tan detallada como la de un tapiz.

RITMOS LINEALES

Pintura:

La Primavera

Autor:

Sandro Botticelli

Es una sucesión inagotable de invenciones lineales. El tema es una alegoría que ha tenido diversas interpretaciones.

El tema es encantador, y las interpretaciones alegóricas son interesantes; pero trátase de tema o de alegoría, cada una de estas figuras agrupadas podría valer por sí misma, al margen de cualquiera significación, como un arabesco lineal y abstracto.

Pro supuesto que los entrelazamientos llenos de fluidez, así como los ropajes movidos, constituyen temas que se presentan mejor para el tratamiento lineal. Sin

embargo, se trata de tocados que son pura invención. El área que se halla dentro de estos contornos está modelada, aun cuando lo que se cuenta es la línea que determina la forma y no la que modela.

Las líneas también son estructurales. Una serie de líneas que cuelgan como guirnaldas, corren de una figura a otra atravesando la composición. A una de ellas la podemos seguir del hombro de Céfiro, descendiendo por su brazo y curvándose por el codo de la figura central del grupo para ascender una vez más por el brazo y el cuello de la Estación, siguiendo después por el tronco del árbol que está detrás y continuándose en el arco de la fronda que circunda a Venus, conduciéndose así hasta la figura central del cuadro.



En la construcción del cuadro interviene también una línea central de apuntalamiento, como la que sostiene una carpa, la cual alcanza una altura conveniente en la cabeza de Venus. De nuevo, la línea es más notable hacia la derecha de la composición que hacia la izquierda. La diagonal de la figura central del grupo de la derecha se continúa en el follaje y en las ramas que se orientan hacia la figura de Cupido.

EL ARTE DEL CARTEL

Algunos carteles ofrecen un verdadero placer estético, y por esta razón constituyen uno de los más efectivos medios para la propaganda comercial.

Una restricción semejante se le impone al artista de carteles. Salvo algunas excepciones. La regla general es que un buen diseño de cartel tendrá que ser de dos dimensiones, dado que la imagen pictórica tendrá que ser combinada con algún signo que será necesariamente plano.

Ningún cartel podrá llegar a ser tan complicado como lo es cualquiera de los cuadros que hemos examinado, simple y sencillamente porque la finalidad del cartel es transmitir algo, al primer golpe de vista. No está concebido para que lo valoremos constantemente en la medida de un mayor conocimiento, dado que ahora tiene un sentido que perderá mañana.

Pintura:
Aristide Bruant en su Cabaret

Autor:
Toulouse Lautrec

Dado que el hombre de la calle no tiene tiempo para apreciar sutilezas de dibujo como aquellas de las estampas japonesas, Toulouse-Lautrec va más allá y reduce el modelo mínimo de formas, aprovechando certeramente las áreas vigorosas del color plano y destacándolas con unas cuantas líneas. De sus carteles se decía "tomaban posesión de las calles", lo cual es ciertamente un índice de su efectividad como propaganda.

En Aristide Bruant vemos que la línea, la forma y el color, fueron utilizados con mayor pureza decorativa que en cualquiera de las otras ilustraciones de esta unidad.



LA COMPOSICIÓN

Pintura:
La Última Cena

Autor:
Leonardo da Vinci



Lám. 61 La Última Cena. Leisner. Retratado de Santa María de las Gracias, Milán

Se trata de un gran cuadro que presenta un tema religioso; pero esto no quiere decir, precisamente, que La Última Cena sea una obra religiosa, su intención es la de captar, con toda reverencia, el momento en que Cristo dice a sus discípulos: "Alguno de ustedes me traicionará", como momento de un drama humano sin paralelo a la historia. Fue la atmósfera psicológica



de este instante lo que fascinó a Leonardo y cada elemento de su composición está orientado a expresarla.

La expresión de la atmósfera total de este momento en que los tres estado psicológicos se contrastan dentro de un todo unificado, es lograda a través de la composición. Cada elemento está estudiado en sí mismo y, sin embargo, adquiere su cabal significado únicamente en relación con el resto del cuadro.

Permítasenos insistir en que la composición de La Última Cena es todavía algo más que aquello que mantiene la unidad de un cuadro de grandes proporciones. Es, en sí misma, un factor expresivo. En realidad, las características faciales y las expresiones que Leonardo ejecutó cuidadosamente se hallan ahora borradas que resultan indescifrables.

Las líneas de la perspectiva dentro de la pintura, confluyendo en un solo punto, son una continuación de las líneas de la arquitectura real del mismo salón en que se encuentra el cuadro; pero es todavía más importante el que estas líneas de perspectiva sean un oculto medio compositivo. Un diagrama muestra que, al ser prolongadas, estas líneas convergen en la cabeza de Cristo o, si se prefiere, ellas irradian desde su cabeza como actíneos de luz. Estas líneas se unen a través del arco formado por el perfil superior de la ventana con frontón que se ve por encima de la cabeza de Cristo.

Si decimos que este círculo invisible, cuyo centro está en la cabeza de Cristo, es como un halo, con ello no queremos significar que Leonardo haya pensado en un símbolo. Más bien, precisamente omitió los halos que se acostumbraba poner en las pinturas de La Última Cena, para poner así el énfasis sobre el drama humano y no sobre el misterio divino del tema.

Nuestro segundo diagrama nos muestra que la figura de Cristo, tal como aparece ante la mesa, presenta una forma triangular y se halla integrada plenamente con las líneas de la arquitectura. No podría haber una forma más apropiada: el triángulo, llevado a su armoniosa expresión consecuentemente lógica, es casi equilátero.

Este es uno de los diversos recursos que no sólo atraen nuestra atención hacia la figura de Cristo, sino que lo aíslan psicológicamente en este momento particular de su vida. Así, unificada con las formas estáticas de la arquitectura, la figura de Cristo se halla investida con la divina calma que contrasta con la agitación humana de los discípulos.

Los discípulos están formados de tres en tres, en cuatro grupos. Los dos grupos que se hallan a uno y otro lado de Cristo imitan el triángulo central sin repetirlo exactamente. Los grupos en los extremos de la mesa también repiten el triángulo pero repercutiendo más débilmente, tal como se indica en nuestro segundo diagrama.

Esto es parte de un esquema para construir el cuadro en una corriente de conmoción que se mueve hacia el centro, donde alcanza su mayor intensidad, y ahí se rompe contra la serenidad de la figura central, como olas contra una roca. Es así como Cristo se contrapone una vez más, con noble aceptación, a la menor fortaleza de la agitación que le rodea.

En la mayor parte de las pinturas sobre la Última Cena, Juan, el discípulo predilecto, aparece inclinado o apoyándose en Cristo, que lo conforta; pero Leonardo abandonó esta concepción para aislar a Cristo en este momento en que se inician la aflicción, la convicción y el cumplimiento que deberá soportar solo.

Por ejemplo, la situación de la cabeza de Cristo contra la luz de la ventana constituye el contraste más fuerte de la luz y sombra en el cuadro. Los entrepaños de la pared, disminuyendo en perspectiva, son una serie de franjas verticales cada vez más estrechas a medida que se acercan al centro, similarmente al modo en que la acción de las figuras se hace más rápida conforme se desplaza aproximándose a Cristo.

Piénsese, entonces, lo mucho que se implica en un factor tan mínimo como el de la inclinación de la cabeza; gracias a éste se evita la rigidez y se rompe la monotonía. También la cabeza de Cristo ladeada hacia la derecha da lugar a un vacío de carácter narrativo sobre Judas que de otra manera no hubiera sido balanceado, puesto que no hay ningún otro incidente, de tanta importancia, al otro lado del cuadro.



Pintura:

El Rapto de las Sabinas

Autor:

Nicolas Poussin

La composición está construida sobre un triple sistema. Primero, hay el vigoroso movimiento diagonal hacia arriba, de derecha a izquierda, expresado por el guerrero desnudo a la derecha del primer término del cuadro, que es una prolongación lineal de la figura del anciano que se le aferra. Esto se repite, en la distancia media, por un caballo blanco que se encabrita y, en el centro del primer término, por la espalda de la anciana acucillada; en segundo lugar, este agitado movimiento encuentra su balanceo con otro en dirección opuesta; algunos de los elementos de este movimiento que asciende de izquierda a derecha son los pliegues, hacia arriba, del vestido rojo; los brazos levantados de las mujeres que luchan contra

sus raptos; dos espadas en el fondo; las figuras que huyen saliendo del cuadro, al fondo de la derecha, y en fin, muchos otros.

Su captor es parte de un tercer sistema, el cual es una repetición estabilizadora de horizontales y verticales que son más notables en las líneas de la arquitectura. También la figura vestida de rojo permanece vertical; hay vigorosas líneas horizontales en las nubes, y verticales y horizontales en diversos brazos, piernas y ropajes, y en pequeños detalles por dondequiera.

Pintura:

La Crucifixión con Santos

Autor:

Pietro Perugino

Es un caso de aplicación pura de la fórmula triangular. La fórmula para la composición triangular, repetida docenas de veces en Crucifixiones, Natividades, Vírgenes con santos, así como en muchos otros temas parecidos, requiere de un triángulo central en el punto focal de la pintura en su cúspide, y de un triángulo invertido, secundario y más débil, que se le opone. En su Crucifixión con Santos, Perugino utiliza tal fórmula con especial encanto. Hay en este caso, además, el interés de unificar tres paneles que se hallan separados. San Jerónimo, en el panel de la izquierda, forma un lado del triángulo con la "línea" de su mirada que dirige hacia arriba, directamente hacia la cabeza de Cristo. Esta línea exista tan vigorosa como si fuera realmente visible, al igual que las líneas de puntos que en las tiras cómicas dirigen la mirada desde el ojo de algún personaje hasta el objeto que está viendo. No solamente forma un lado del triángulo, sino que unifica el panel de la izquierda con el del centro atravesando el marco que los separa. En el panel de la derecha Magdalena crea una línea semejante.

El triángulo opuesto está determinando primordialmente por el paisaje a uno y otro lados de la cruz. También él repercute en los pliegues de los ropajes de cada figura así como el báculo de San Jerónimo.

Virtualmente, cada elemento del cuadro se relaciona con el triángulo principal, así como con el triángulo secundario, o con las verticales de la cruz, las torres y los delicados árboles que se alzan tan quieta y serenamente.





LA DIMENSION

Pintura:

Martirio de San Sebastián

Autor:

Antonio Pollaiuolo



Los arcos y las flechas de los ejecutores definen el esquema como líneas direccionales. Las flechas de los dos hombres que se hallan de pie en el primer plano señalan hacia la cúspide del triángulo, en tanto que sus arcos, en ángulos rectos con las flechas, forman parte del esquema opuesto.

Sin embargo, en esta composición tenemos una variación importante de la fórmula: aquí la composición requiere ser vista en profundidad, en tres dimensiones, para una mayor efectividad. Los ejecutores forman un anillo alrededor de la estaca, y lo vemos como tal. De este modo, en vez de una composición triangular plana, tenemos lo que más bien podemos describir como una figura o forma cónica o composición piramidal.

Pollaiuolo nos dirige hacia esta profundidad mediante una serie de transiciones entre los planos primero, medio y último. Una pequeña planicie con hombres y caballos, nos conduce hacia el río y las montañas llevándonos hacia el horizonte y la profundidad sin límites del cielo.

Ahora podemos preguntarnos por qué los pintores pusieron tanto interés en el espacio de tres dimensiones, siendo que las posibilidades de expresión en dos dimensiones son tan grandes; se podría argumentar que un pintor, al trabajar sobre una superficie de dos dimensiones, respetándola como tal, deja el diseño de tres dimensiones a los escultores, los arquitectos y a los escenógrafos.

Una contestación precisa a estas cuestiones, requeriría un volumen de explicaciones filosóficas e históricas. Sin embargo, es preciso examinar este punto: el espíritu científico de occidente, que ha insistido en conocer el mundo a través de investigar sus realidades tangibles, nació en el Renacimiento Italiano. Los artistas, de acuerdo con su época, no se conformaron ya con símbolos pictóricos sino que buscaron pintar el mundo en imágenes que se aproximaran lo más posible a lo real en un sentido tangible. Para este fin estudiaron anatomía, inventaron la perspectiva y exploraron las leyes del movimiento, la luz y el color.

Hemos dicho que en el Martirio de San Sebastián, Pollaiuolo fue incapaz de llevar a cabo una transición totalmente satisfactoria desde el primer término hasta la distancia media. Se conformó con situar la acción del primer término sobre una especie de promontorio ambiguo que cierra el fondo –en la forma no satisfactoria ni claramente comprensible– y lo rompe en dos.

Pintura:

Campos de Trigo

Autor:

Jacob Isaackz Van Ruisdael

La transición del primer plano al infinito es diáfana e ininterrumpida. En la medida en que entramos al paisaje y nos profundizamos en él todo se nos vuelve espacio –adelante, atrás, a cada lado e infinitamente encima de nosotros. El espacio es el elemento dramatizante y unificador en esta armoniosa composición.

Como para confirmar la libertad que sentimos de entrar y explotar todo este espacio, un hombre camina hacia dos figuras en la distancia media, una mujer llevando a un niño de la mano.

Nada hay particularmente desusual en los campos y cosas que integran este paisaje, ni que pretenda serlo. Es más bien un fragmento de una región campestre, más familiar para la gente para quien fue pintado que para nosotros, ya que el tiempo ha dado color local un toque raro y extraño. El espacio, el lugar que estos objetos ocupan, la profundidad infinita hacia y más allá del horizonte, la extensión infinita ascendente del cielo, tal es el tema del artista.





Campos de Trigo, de Ruisdael, pertenece al mismo grupo de Paisaje Imaginario, de Durand. Es, por supuesto, una escena más apacible y más realista, pero, como el cuadro de Durand, sugiere que el espacio es infinito, ilimitado, extendiéndose, a cada lado, más allá de los límites del cuadro

ESPACIO ABIERTO Y ESPACIO CERRADO

Pintura:

La Virgen de la Misericordia

Autor:

Piero della Francesca



La Virgen de la Misericordia nos presenta la figura de María geometrizada en una forma que se aproxima a una columna acanalada que remata en una cabeza y un cuello de carácter más geométrico aún. Extiende sus brazos para amparar bajo la capa a las figuras que se agrupan a sus pies.

Vista de dos dimensiones es una figura imponente; su aire de contemplación y gravedad es característico de todo el arte de Piero. Pero vista como composición tridimensional su solemnidad se acrecienta. La capa forma entonces un medio círculo; miramos en su interior como si fuera un nicho que se halla por detrás de la figura columnar. Vistos en dos dimensiones. Los devotos a uno y otro lado, únicamente son hileras de figuras, pero en tres dimensiones ellos forman dos medios círculos dentro de la profundidad del cuadro, curvándose desde nosotros para seguir dentro del nicho que semeja el ropaje.

Hay por consiguiente una contradicción entre el arreglo tridimensional de las figuras y el fondo plano, contradicción que

pudo haber sido remediada por un fondo que tuviera pintadas algunas formas que armonizaran con las formas espaciales del primer plano. Con un tal fondo, tanto la forma columnar como la que semeja un nicho, hubieran tenido algo así como un eco que las vigorizaría en vez de nulificarlas.

Pintura:

La Virgen y el Niño con Angeles

Autor:

Piero della Francesca

Es por completo tridimensional en cuanto a su composición, de tal manera que si lo analizamos como arreglo de formas y líneas en una superficie, resulta una composición sin gran importancia, tendiendo a dividir el cuadro en dos parte, con su mitad superior ocupada por un fondo arquitectónico de cierta belleza, pero no en alto grado.

Tenemos que recordar que los vacíos, el espacio mismo son tan importantes como las formas en volumen.

Las diferentes formas, en tanto que volúmenes positivos o negativos, se combinan para dar una impresión de majestuosa tranquilidad.

El nicho del fondo se integra perfectamente a este plano curvo; desde su último término. La forma de una concha se encorva hacia nosotros. Un huevo (posiblemente símbolo de la resurrección) suspendido desde la extremidad de la concha constituye el volumen central una serie de volúmenes espaciales que lo rodean. Desde el punto de vista de la composición, La Virgen y el Niño es todo un ejercicio de geometría de volúmenes: tan es así que ninguna sorpresa nos de saber que Piero della Francesca se hallaba interesado en las matemáticas mientras pintó esta obra.

Si decimos que una pintura como ésta tiene la cualidad de lo arquitectónico, no nos estamos refiriendo a los elementos reales de la arquitectura como el nicho y los arcos que han sido incluidos en esta composición. Lo que queremos decir es que el esquema está concebido y arreglado en términos de estructura. En este caso, la creación de volúmenes espaciales que corresponden primariamente a una concepción de arquitectura real, depende en una gran medida de la





arquitectura pintada en el cuadro, pero la misma actitud arquitectónica está presente en los volúmenes creados por el anillo de figuras, el huevo y las figuras de la Virgen y el Niño.

Pintura:

Los Jugadores de Cartas

Autor:

Paul Cézanne



Por sí mismos *Los Jugadores de Cartas* se prestan para una comparación con la arquitectura. Y aún así, existe una significativamente cualidad humana en esta pintura. La idea de Cézanne era que la dignidad fundamental de la vida humana, el orden esencial que da significación a la vida, podía ser mejor expresado mediante formas geométricas de gran solidez y simplicidad, arregladas dentro de un espacio organizado. En sus pinturas estas formas son a veces seres humanos, a veces montañas, a veces simples frutos, vasos y recipientes dispuestos sobre una mesa.

Los Jugadores de Cartas no es primordialmente un cuadro que presente a cuatro hombres honestos de un nivel sin pretensiones. Antes que nada es una estructura de formas sólidas con volúmenes espaciales. Pero es erróneo decir que el tema no tenga ninguna importancia tal como argumentan muchos pintores contemporáneos que tratan de eliminar el tema totalmente guiándose por formas puras, tal como lo hemos visto al examinar el arte abstracto.

Las figuras, en *Los Jugadores de Cartas*, si las comparamos con las abstracciones contemporáneas, nos parecen realistas; pero para el hombre común de hace sesenta años eran espantosamente crudas. El gusto popular reclamaba imágenes casi fotográficas, bonitas y melosas.

Pintura:

Los Músicos

Autor:

Michelangelo Merisi da Caravaggio

Confrontando con *Los Jugadores de Cartas*, de Cézanne, ofrece una variación de composición espacial lograda desde un punto de partida similar. Ambos cuadros se componen de un grupo principal de tres figuras estrechamente relacionadas, y de una cuarta figura secundaria en el fondo. La pintura de Cézanne es poderosa, la de Caravaggio es elegante. La de Cézanne se relaciona con los valores elementales de la vida humana, mientras que la de Caravaggio con los de la cultura. En su efecto último, el cuadro de Cézanne es simple, en tanto que el de Caravaggio es complicado.

Sin embargo, ambas pinturas están concebidas como volúmenes dentro de un cubo de espacio. Las formas de Caravaggio se entrelazan hacia adentro y hacia fuera, hacia atrás y hacia delante, conduciéndonos hacia los recovecos y expulsándonos de ellos.

Por otra parte, el cuadro de Cézanne no nos conduce desde una forma a otra sino que nos presenta, de una sola vez, el total de su estructura.





Pintura:

La Balsa de la Medusa

Autor:

Jean Louis Andre Theodore Géricault

Muestra a los sobrevivientes de un naufragio, en medio del mar tormentoso, se aglomeran sobre la balsa, al lado de los que agonizan y de los que han muerto. El cuadro se abalanza hacia arriba desde el lado izquierdo inferior hasta el superior de la derecha, donde la figura de un joven, encima de un grupo que lucha por mantenerlo en alto, hace señales tratando de que los descubra un barco que se halla a distancia.

Es evidente que estamos una vez más frente a una composición que está construida por medio de un triángulo en cuya cúspide una figura representa el clímax del cuadro.

Este triángulo descentrado deja que el mayor peso temático se cargue hacia uno de los lados del cuadro, Géricault restablece su equilibrio creando un segundo triángulo que se inclina en la dirección diagonal opuesta. El mástil de la balsa y las dos sogas que lo soportan determinan este triángulo opuesto. Presenta éste una forma vigorosa, pero dado que las cosas inanimadas de por sí interesan menos que las figuras humanas, el triángulo que corresponde al apiñamiento de naufragos continúa llamando nuestra atención contra la vigorosa acción opuesta. Sin embargo, para hacerlo más efectivo, el artista ha debilitado el triángulo opuesto y al mismo tiempo ha fortalecido el principal mediante un simple recurso: interrumpe la línea más fuerte del triángulo opuesto cortando la línea de la sogas contra el cielo mediante un brazo que apunta hacia la cúspide del triángulo principal.

Pintura:

El Rapto de Rebeca

Autor:

Eugene Delacroix

Es una expresión más plena de composición romántica. Los remolinos penetran desde el primer plano hasta el fondo, desde las arrebatadas formas del caballo, los raptos y la víctima, hasta la perturbación en torno a la fortaleza incendiada, de un modo tal que las figuras principales no solamente se mueven contra la profundidad sino que también se integra a ella.

El color explota en fragmentos sobre las formas turbulentas. Este color fragmentado se halla en directa oposición con las áreas de color decisivamente confiando de *El Rapto de las Sabinas*. Las figuras no parecen moverse como lo hacen en el cuadro de Delacroix. Su pasión, su terror, su ira, no son emotivos para el observador, no están emocionalizados, sino objetivados. No participamos en el Rapto de las Sabinas como lo hacemos en el rapto de Rebeca.



Pintura:

La Ronda de Noche

Autor:

Rembrandt Harmensz Van Ryn

En un retrato de grupo, cada uno de los integrantes debe tener asegurada su parte de interés y preeminencia. Obviamente, esta condición limita al pintor en su libertad para arreglar su material pictórico, puesto que de ordinario puede libremente reunir el número, pequeño o grande, de figuras que quiera, disponerlas a voluntad y fijar sobre cualquiera de ellas el clímax focal que desee.

El problema de Rembrandt en "La Ronda de Noche", retrato de un grupo numeroso, era catalogar las fisonomías de los miembros individuales de una organización. Obligado a incluir unas veinte figuras,



Rembrandt escoge el recurso de incorporarlas en la expresión de un momento dramático en que la compañía responde a la orden de marchar dada por el capitán.

En “La Ronda de Noche” le parece más razonable subordinar tales identidades a la actividad del momento. De hecho, esto era una necesidad tan enorme y complicada pintura. Y por lo tanto “La Ronda de Noche”, que es ante todo una interpretación de la luz y del movimiento en el espacio, se fragmentaría si, dentro del cuadro, una variedad de factores psicológicos llamasen nuestra atención.

Las figuras tienen asignados en el cuadro distintos grados de preeminencia. El hecho de que algunos de los miembros no hayan aparecido fue una de las cosas que dieron pábulo a la leyenda de que Rembrandt terminó el cuadro, éste fue rechazado por la compañía.

Como solución a un problema “La Ronda de Noche” es una brillante consolidación de un número determinado de figuras en un retrato de grupo, y, bajo las condiciones de esta asignación particular, parece haber satisfecho a los clientes que lo encargaron.

Pintura:

La Familia Peale

Autor:

Charles Willson Peale

Un vistazo a La Familia Peale basta para mostrar que las diez personas en él están felizmente unidas como grupo. Están gratamente dispuestas y comparten la vivísima luz sin competir por ella.

En cuanto a la composición. Los individuos están dispuestos en dos grupos, seis figuras reunidas en el lado izquierdo y tres en el derecho, o cuatro, si se incluye a la nodriza.

Si todas las figuras se hubiesen aglomerado, se habrían visto amontonadas y monótonas. De ahí, la división en dos grupos. Esta es, sin embargo, una familia, una familia armoniosamente unida y, así, es forzoso que nos demos cuenta de la unidad de los dos grupos. Y nos damos cuenta: las dos mitades están unidas por una leve superposición y por la fruta esparcida a lo largo de la mesa, un detalle trivial, pero muy importante para la unión de las dos mitades. La unión, inclusive es más fuerte por el hecho que St. George (extremo izquierdo), que bosqueja a su madre sosteniendo a uno de sus nietos (extremo derecho), hecha una ojeada hacia ella mientras dibuja.

Dentro de esta composición firmemente trabada, cada una de las figuras está gratamente diversificada, y esta individualización se nos hace consciente; pero, no podemos detenernos por mucho tiempo en una de ellas sin ser atraídos por alguna otra.



Pintura:

La Familia Bellelli

Autor:

Edgar Degas



Las circunstancias de las relaciones individuales en toda su profundidad psicológica fascinaron a otro pintor, un joven francés que hacia 1860 pintó un grupo familiar, cuando aún no cumplía los treinta años.

La Familia Bellelli como retrato de grupo psicológicamente más extraordinario que se haya pintado nunca. No sólo el temperamento de cada uno de los cuatro miembros se nos presenta individualizado, sino, más que esto, se nos revela la relación entre ellos.

Resulta claro entonces que Degas se propuso expresar el conjunto específico de circunstancias con la ayuda de los medios de composición apropiados. Cuando conocemos las circunstancias, el cuadro cobra un interés periférico; pero, es un gran cuadro porque es expresivo,

conozcamos o no aquellas circunstancias. Extrae su vida de sí mismo, más allá de las razones que inspiraron su creación. Si la identidad de la familia del pintor nos fuesen desconocidos, cualquier significación que La Familia Bellelli hubiese de perder sería superficial.



La grandeza del cuadro reside en su habilidad para incitarnos a pensar superando las consideraciones limitadas a las circunstancias no desusuales de una sola familia. Y esto ocurre así, porque Degas cristalizó su material en forma de orden perfecto, libre de toda confusión, incidentes, caprichos y distracciones.

La composición de La Familia Peale podría ser adaptada a cualquier número de retratos de grupo, lo que no podría hacerse con La Familia Bellelli. En nuestra primera unidad, discutimos el extraordinario retrato llamado Mujer con Crisantemos, en el que, al describir una personalidad determinada, Degas usó procedimientos que van contra la tradición de un modo que aterró a los artistas convencionales.

Pintura:

Los Funerales de Foción

Autor:

Nicolas Poussin

La obra maestra de Poussin, pintada en el siglo XVII, es un arreglo de formas arquitectónicas y de formas naturales propias del paisaje, completamente imaginarias, bellamente dispuestas en el espacio, tachonadas aquí y allá de pequeñas efigies humanas sin gran interés ni individualidad en sí mismas. Por su parte, El Ensayo, de Degas, es un arreglo de seres humanos, extraídos de la vida y acusadamente individualizados, en un interior identificable en la Opera de París.

El cuadro de Poussin, por su tema, un tema que implica la grandeza y el poder. Degas elige un tema actual y ordinario, que no involucra a nadie más importante que a unas cuantas ejecutantes de segunda fila de ballet, a su maestro de ensayo y al violinista que proporciona la música de práctica.

Los Funerales de Foción, de Poussin, está diseñado bajo el mismo principio. La satisfacción que nos proporciona está basada en el sentido del orden en un mundo limitado. Pero, el cielo está concebido más como un telón de fondo de un escenario que como una continuación del espacio de la naturaleza. Y, aunque no tenemos paredes a los lados del cuadro, no sentimos la tentación de vagar más allá del marco.

En realidad, no vagamos. Somos conducidos. El contorno de una colina, el ángulo de un muro, el emplazamiento de un árbol, la dirección en que se mueve una carreta –todos estos elementos nos conducen a explorar este microcosmos, este pequeño mundo, completo en sí mismo. Jamás se nos permite escapar de la reducida habitación de Vermeer. Sin embargo, los objetos están tan armónicamente ordenados, que no nos sentimos aprisionados.



Por ejemplo, hay el recurso de “la repetición del plano del cuadro”. El plano del cuadro es simplemente el plano definido por el marco o la superficie de una tela. Puede ser comparado al telón de un escenario. Cuando el telón se levanta, el “plano” donde el telón colgaba aún existe psicológicamente. En un foro, este plano se repetirá –digamos– por un mueble que dé frente directamente al auditorio, o sea, que no se vea en ángulo. Del mismo modo, se repetiría por cualquier actor que nos enfrentase de manera directa.

Una segunda serie de planos en ángulo al plano del cuadro está sugerida por el lado liso del muro de la derecha. Entramos al cuadro por la esquina inferior izquierda y nos movemos a lo largo de él; sin embargo, no podemos salirnos del marco, porque nos lo impiden el espigado árbol y este plano del muro de la derecha, que giran hacia el centro para desviar el curso de nuestro movimiento al interior del cuadro.

Un juego de planos que se corresponden, pero más débilmente, cumple la misma función en la otra dirección. La rigidez de todas estas formas se alivia por las curvas de los riachuelos, veredas o áreas semejanteras, que serpentean en vueltas y revueltas, avanzando y retrocediendo.



Pintura:

El Ensayo en el Salón de la Opera

Autor:

Edgar Degas

Lámin. 77 Ensayo en el Salón de la Opera. Edgar Degas. Museo de Louvre, París

En EL Ensayo, las figuras están clásicamente estáticas y clásicamente balanceadas; pero, al mismo tiempo, están entregadas de un modo tan convincente a una actividad cuyo presupuesto es la danza en acción. Así, pues, el cuadro esta lleno de vida, está en cierto modo, lleno de actividad. Pero, es totalmente natural que en él cada figura esté enteramente quieta, y Degas es libre de usar a cada una de cómo objeto en la disposición clásica estática, como si fueran los muros, los edificios, los arbustos y árboles usados por Poussin.

Degas ha cambiado asimismo su espacio a un ángulo excéntrico. Para aumentar el efecto de informalidad en un arreglo

formal, abandona paradójicamente la idea del plano pictórico. Pero, su espacio pictórico está todavía muy precisamente definido. La silla en el primer plano, que parece estar tan casualmente colocada, repite el ángulo de las paredes, convirtiéndose así en un factor muy importante para la definición en el primer plano del volumen de espacio que las paredes definen al fondo.

Al aislar físicamente a la bailarina del maestro de ballet, psicológicamente los está uniendo. La tensión de interés que vibra entre ellos se debilitaría con cualquier interferencia en el espacio.

Según todas las reglas , El Ensayo, de Degas, está sobrebalanceado a la derecha del cuadro, donde una masa pesada de figuras ocupa el extremo de una especie de balancín compositivo del cual el otro extremo debe estar ocupado por la figura sola de la bailarina. No obstante, ambos lados están en lo que se llama un "balance psíquico".

La curiosa actitud de sus piernas y de sus pies, opuestas a las actitudes más ordinarias y as las poses de los distintos miembros del grupo del lado opuesto, también a sitúa aparte. Y, por último, el "balancín" está en el ángulo del espacio que definen la silla y las paredes, de modo que el extremo que ocupa la bailarina está en la dirección más cercana a nosotros. De este modo, no sólo esta ella en una situación más notoria, sino que, en razón de la perspectiva, debe estar dibujada en un tamaño mayor que el de las figuras que tiene delante.

El cuadro de Degas está en todo, tan claro y hermosamente balanceado como el cuadro de Poussin. Ambos pintores se plantean a sí mismos el problema del perfecto balance de objetos estáticos en un espacio delimitado. De los dos, el cuadro de Poussin tiene mayor majestad en sus implicaciones; pero, el cuadro de Degas es más cálido. Poussin rechaza lo ordinario, y Degas lo acepta. Pero ambos procuran la significación a través del orden.

El cuadro de Degas tiene una conexión más estrecha con su material temático: pero, entre más conocemos el cuadro, más proviene nuestra satisfacción de la disposición de los objetos que de nuestro interés en quienes o en los que son.