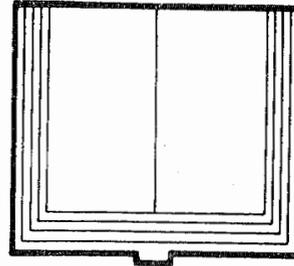




CVE
25



PREPARATORIA

abierta

SEP

Preparatoria
Abierta

SEP

Apreciación Estética Pintura
Segundo semestre

SEP

ISBN 970-18-0569-0



9 789701 805695

Apreciación Estética Pintura
Segundo semestre



Apreciación Estética Pintura

PREPARATORIA ABIERTA



El contenido académico de este texto es exclusiva responsabilidad del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey y su índice pertenece al programa correspondiente al plan de estudios del nivel medio superiores, para la materia de:

CUADERNO DE ARTE COMO APRECIAR LA PINTURA.

AUTOR John Canaday.

VERSION CASTELLANA: Alfonso Rubio y Rubio.
Giancarlo Von Nacher.
Jesús Montejano.

ADAPTO: Elsa Contreras.

La educación es una responsabilidad compartida y en consecuencia invitamos atentamente a toda persona interesada en colaborar para resolver la problemática educativa, a que remita sus comentarios, críticas y sugerencias con respecto a esta obra a la Dirección General del Bachillerato de la SEP.

Sus aportaciones serán apreciadas en todo lo que valen y permitirán perfeccionar y adecuar permanentemente estos materiales a las cambiantes condiciones de la época actual.

Título original en inglés:
Metropolitan Seminar in Art; Portfolios 1-7

La autorización para esta edición fue otorgada al Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, para la Escuela Preparatoria Abierta del C.E.M.P.A.E.; ambas instituciones hacen patente su agradecimiento al Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, al Book of the Month Club, y muy especialmente al Sr. D. John Canaday. Derechos reservados. Prohibida cualquier reproducción total o parcial.

© Metropolitan Museum of Art, 1958.

ISBN-970-18-0569-0



Índice

Índice de ilustraciones	Pág. 13
Láminas	17
Instrucciones para el alumno	21

* UNIDAD (CUADERNO) I. ¿QUE ES UNA PINTURA?	Pág.
Introducción	25
Pinturas consideradas	28
Objetivos generales	29
Módulo 1 ¿Qué es una pintura?	30
Objetivos específicos	30
Esquema resumen	30
Contenido: ¿Qué es una pintura? Tema y, no tema. Cuatro mujeres: Madame Leblanc. Madame Renoir. Mujer con Cristóbal Colón. Monna Lisa	31
Actividades complementarias	46
Reactivos de autoevaluación	46
Módulo 2 Pensamiento, sentimiento y pintura	47
Objetivos específicos	47
Esquema resumen	47
Contenido: Pensamiento, sentimiento y pintura. Misterio romántico y orden clásico	48
Actividades complementarias	51
Reactivos de autoevaluación	52

* NOTA: En este libro, UNIDAD y CUADERNO se usan indistintamente.



Módulo 3 Símbolos	53
Objetivos específicos	53
Esquema resumen	53
Contenido: Problemas especiales en cuadros especiales. El sentido de los símbolos. Buen arte, mal arte, arte mo- derno	54
Actividades complementarias	62
Reactivos de autoevaluación	62
Cuestionario de repaso	63
Paneles de verificación	65

UNIDAD (CUADERNO) II. ¿QUE ES EL REALISMO?

Introducción	69
Pinturas consideradas	70
Objetivos generales	71
Módulo 4 Realismo	72
Objetivos específicos	72
Esquema resumen	72
Contenido: El pintor y nuestro mundo. Tres violines. Rea- lismo. El Viejo Violín, de Harnett. Expresionismo: El Vio- lín Amarillo, de Dufy. Abstraccionismo: Formas Musica- les, de Braque. Qué es el realismo	73
Actividades complementarias	78
Reactivos de autoevaluación	79
Módulo 5 El realismo en la historia	80
Objetivos específicos	80
Esquema resumen	80
Contenido: El final de la Edad Media: Realismo místico. El Renacimiento: Realismo ideal. El siglo XVII: Realismo dramático. Velázquez: El ojo como un lente. El siglo XVIII: La realidad en ollas y sartenes. El siglo XIX: Realismo anecdótico. El realismo y la poesía de la vida. El realismo como un fragmento de experiencia. La prehistoria y lo que es real	81
Actividades complementarias	104
Cuestionario de repaso	105
Paneles de verificación	106

UNIDAD (CUADERNO) III. ¿QUE ES EL EXPRESIONISMO?

Introducción	109
Pinturas consideradas	110
Objetivos generales	111
Módulo 6 Expresionismo	112
Objetivos específicos	112
Esquema resumen	112
Contenido: El pintor y el mundo que crea. La Noche de Estrellas: Expresión libre y expresión estudiada. Van Gogh y nuestro tiempo. Expresionismo en un maestro de antaño. El Greco y Van Gogh. Expresionismo y afirmación moral. La ciudad: Marin. Kirchner. Una visión infantil	113
Actividades complementarias	129
Reactivos de autoevaluación	130
Módulo 7 Convencionalismo expresivo	131
Objetivos específicos	131
Esquema resumen	131
Contenido: Convencionalismo expresivo. Tres crucifioxio- nes: Rubens. El Greco. Maestro de La Leyenda de San Francisco. Expresionismo y alegoría	132
Actividades complementarias	141
Reactivos de autoevaluación	141
Cuestionario de repaso	143
Paneles de verificación	145

UNIDAD (CUADERNO) IV. ¿QUE ES EL ARTE ABSTRACTO?

Introducción	149
Pinturas consideradas	150
Objetivos generales	151
Módulo 8 Abstracción	152
Objetivos específicos	152
Esquema resumen	152
Contenido: El pintor y el mundo que no vemos. Valores abstractos en la pintura realista. Del realismo a la abstra- cción. ¿Por qué hay abstracción? Tradición y revolución. Pintura no-figurativa. Abstracción y expresión emocional. Abstracción y nuevas maneras de verla. El arte abstracto y el futuro	153
Actividades complementarias	179
Reactivos de autoevaluación	179



Cuestionario de repaso	180
Paneles de verificación	181

UNIDAD (CUADERNO) V. LA FUNCION DEL DIBUJO EN LA COMPOSICION

Introducción	185
Pinturas consideradas	186
Objetivos generales	187

Módulo 9 La composición	188
Objetivos específicos	188
Esquema resumen	188
Contenido: Los cuadros en tanto que diseños. Cuadros y muros. Un primitivo y un cultivado. La dama vestida de azul. Una miniatura persa. Dos estampas japonesas	189
Actividades complementarias	201
Reactivos de autoevaluación	201

Módulo 10 Línea y expresión	202
Objetivos específicos	202
Esquema resumen	202
Contenido: Dos princesas. La composición en la teoría y en la práctica. Ritmos lineales. Los ritmos lineales como estructuras. El arte del cartel	203
Actividades complementarias	221
Reactivos de autoevaluación	222

Cuestionario de repaso	223
Paneles de verificación	225

UNIDAD (CUADERNO) VI. LA FUNCION DE LA ESTRUCTURA EN LA COMPOSICION

Introducción	229
Pinturas consideradas	230
Objetivos generales	231

Módulo 11 La composición	232
Objetivos específicos	232
Esquema resumen	232
Contenido: Los cuadros en tanto que estructuras: La Última Cena, de Leonardo da Vinci	233
Actividades complementarias	238
Reactivos de autoevaluación	238

Módulo 12 Formas de composición	239
---------------------------------------	-----

Objetivos específicos	239
Esquema resumen	239
Contenido: Un fracaso de composición. Composiciones triangulares. Guernica, de Picasso	240
Actividades complementarias	247
Reactivos de autoevaluación	247

Módulo 13 La dimensión	248
------------------------------	-----

Objetivos específicos	248
Esquema resumen	248
Contenido: Composición en tres dimensiones. Composición en el espacio. Espacio abierto y espacio cerrado	249
Actividades complementarias	256
Reactivos de autoevaluación	256

Módulo 14 Escritura arquitectural	257
---	-----

Objetivos específicos	257
Esquema resumen	257
Contenido: Lo "arquitectónico y Cézanne". El dinamismo en la composición	258
Actividades complementarias	266
Reactivos de autoevaluación	267

Cuestionario de repaso	268
Paneles de verificación	270

UNIDAD (CUADERNO) VII. LA COMPOSICION COMO EXPRESION

Introducción	275
Pinturas consideradas	276
Objetivos generales	277

Módulo 15 Composición	278
-----------------------------	-----

Objetivos específicos	278
Esquema resumen	278
Contenido: El arreglo como expresión. La Familia Peale. La Familia Bellelli. Los Funerales de Foción. Clasicismo disfrazado	297
Actividades complementarias	297
Reactivos de autoevaluación	297



Módulo 16 Elementos ajenos	298
Objetivos específicos	298
Esquema resumen	298
Contenido: La composición como narración. La narración filosófica. Tres cuadros para estudiar	299
Actividades complementarias	308
Reactivos de autoevaluación	308
Cuestionario de repaso	309
Paneles de verificación	311
APENDICES	313
Biografías de pintores	
Guía de pronunciación de nombres	

Índice de ilustraciones

UNIDAD I

1. **Arreglo en Gris y Negro**, de Whistler
2. **Madame Leblanc**, de Ingres: detalle
3. id. id. id.
4. **Madame Renoir**, de Renoir: detalle
5. **Mujer con Crisantemas**, de Degas: detalle
6. **Monna Lisa**, de Leonardo da Vinci: detalle
7. **Paisaje Romántico**, de Durand: detalle
8. id. id. id.
9. **El Reino Pacífico**, de Edward Hicks: detalle
10. id. id. id.
11. **El Matrimonio de Giovanni Arnolfini.**, de Jan Van Eyck: detalle
12. id. id. id.
13. id. id. id.
14. **La Tormenta**, de Cot: detalle

UNIDAD II

1. **El Viejo Violín**, de Harnett: detalle
2. **San Francisco recibiendo los Estigmas**, de Jan Van Eyck
3. id. id. detalle
4. id. id. id.
5. id. id. id.
6. **Giuliano de Médici**, de Rafael: detalle
7. id. id. id.
8. **Las Meninas**, de Velázquez: detalle
9. id. id. id.
10. **Naturaleza Muerta**, de Jan Davidsz
11. **Manzanas, Peras y Tarro Blanco**, de Chardin: detalle
12. **El Duelo después de la Mascarada**, de Gérôme: detalle
13. **Miss Van Buren**, de Eakins: detalle
14. **En la Barca**, de Manet: detalle



UNIDAD III

1. **La Noche de Estrellas**, de Van Gogh: detalle
2. **Cristo en Getsemaní**, de El Greco: detalle
3. id. id. id.
4. **El Enterramiento del Conde de Orgaz**, de El Greco: detalle
5. id. id. id.
6. **Dos Desnudos**, de Rouault: detalle
7. Fotografía de un rascacielos
8. **Ciudad**: pintura infantil
9. **Huracán**: pintura infantil
10. **La Anunciación**, de Simone Martini: detalle
11. **Cristo en la Cruz**, de Rubens: detalle
12. **Cristo en la Cruz con Paisaje**, de El Greco: detalle
13. **Cruz Pintada**, del Maestro de la Leyenda de San Francisco: detalle
14. id. id. id.
15. **Alegoría**. Grabado en madera

UNIDAD IV

1. **El Artista en su Estudio**, de Vermeer: detalle
2. id. id. id.
3. **El Estudio**, de Picasso: detalle
4. **Las Hermanas Wyndham**, de Sargent: detalle
5. id. id. id.
6. **Las Señoritas de Avignón**, de Picasso: detalle
7. id. id. id.
8. **Paisaje con Granja**, de Mondrian: detalle
9. id. id. id.
10. **Arbol Azul**, de Mondrian
11. **Arbol Gris**, de Mondrian
12. **Arbol Horizontal**, de Mondrian
13. **Manzano en Flor**, de Mondrian
14. **Sumas y Restas**, de Mondrian
15. **El Incendio en las Casas del Parlamento**, de Turner: detalle
16. **El Descubrimiento de la Verdadera Cruz**, de Piero della Francesca
17. id. id.
- (detalle)
18. **El Descubrimiento de la Verdadera Cruz**, de Piero della Francesca (detalle)

UNIDAD V

1. **El Viaje de los Magos**, de Benozzo Gozzoli
2. **Dama vestida de Azul**, de Matisse: diez etapas del proceso

3. **Cristina de Dinamarca**, de Holbein: detalle
4. **Anne de Cleves**, id. id.
5. id. id. id.
6. **Cristina de Dinamarca**, id. id.
7. **Santa Catarina**, del Maestro de la Leyenda de Santa Lucía: detalle
8. **La Primavera**, de Botticelli: detalle
9. id. id. id.
10. **Las Vírgenes Prudentes y las Vírgenes Necias**, de William Blake
11. Cartel de Toulouse-Lautrec

UNIDAD VI

1. **La Última Cena**, de Leonardo da Vinci: diagrama
2. id. id. id.
3. **La Transfiguración**, de Rafael
4. **Crucifixión con Santos**, de Perugino: panel izquierdo
5. id. id. id.
6. **Guernica**, de Picasso
7. id. id. (detalle)
8. **El Martirio de S. Sebastián**, de A. Pollaiuolo: detalle
9. **Campos de Trigo**, de Jacob Van Ruisdael
10. **Virgen y Niño con Santos y Angeles.**, de Piero della Francesca: (detalle)
11. id. id.
12. **Los Jugadores de Cartas**, de Cézanne: detalle
13. id. id. id.
14. id. id. id.
15. **Martirio de San Sebastián**, de A. Pollaiuolo: detalle
16. **El Rapto de las Sabinas**, de Poussin: detalle

UNIDAD VII

1. **La Lección de Anatomía del Dr. Tulp**, de Rembrandt
2. **La Ronda de Noche**, id. (detalle)
3. **La Familia Peale**, de Charles Willson Peale: detalle
4. id. id. id.
5. **La Familia Bellelli**, de Degas: detalle
6. id. id. id.
7. id. id. id.
8. **Los Funerales de Foción**, de Poussin: detalle
9. **Ensayo en el Salón de la Ópera**, de Degas: detalle
10. id. id. id.
11. **El Discóbolo**, de Myrón
12. **San Antonio tentado por el Demonio.**, de Sassetta: detalle



13. **La Caída de Icaro**, de Bruegel el Viejo: detalle
14. **Proverbios Flamencos**, de Bruegel el Viejo: detalle
15. **La Parábola de los Ciegos**, de Bruegel el Viejo: detalle
16. id. id. id.
17. id. id. id.

Láminas

1. **Arreglo en Gris y Negro**, de Whistler
2. **Madame Leblanc**, de Ingres
3. **Madame Renoir**, de Renoir
4. **En la Pradera**, de Renoir
5. **Mujer con Crisantemas**, de Degas
6. **Monna Lisa**, de Leonardo da Vinci
7. **Paisaje Imaginario**, de Durand
8. **Monte de Santa Victoria**, de Cézanne
9. **El Reino Apacible**, de Edward Hicks
10. **El Matrimonio de Giovanni Arnolfini**, de Jan Van Eyck
11. **La Tormenta**, de Cot
12. **La Tempestad**, de Kokoschka
13. **El Viejo Violín**, de Harnett
14. **El Violín Amarillo**, de Dufy
15. **Formas Musicales**, de Braque
16. **San Francisco recibiendo los Estigmas**, de Jan Van Eyck
17. **Giuliano de Medici**, de Rafael
18. **Prometeo Encadenado**, de Rubens
19. **Las Meninas**, de Velázquez
20. **Naturaleza Muerta**, de Chardin
21. **El Duelo después de la Mascarada**, de Gérôme
22. **Miss Van Buren**, de Eakins
23. **En la Barca**, de Manet
24. **Dos Bisontes**, fragmento de las pinturas rupestres de las Cuevas de Lascaux
25. **La Noche de Estrellas**, de Van Gogh
26. **Cristo en Getsemani**, de El Greco
27. **El Enterramiento del Conde de Orgaz**, de El Greco
28. **Dos Desnudos**, de Rouault
29. **El Edificio Singer**, de Marin
30. **Dos Damas en la Calle**, de Kirchner
31. **La Anunciación**, de Simone Martini
32. **Cabeza de la Virgen de la Anunciación**, de Simone Martini



33. **Cristo en la Cruz**, de Rubens
34. **Cristo en la Cruz con Paisaje**, de El Greco
35. **Cruz Pintada**, del Maestro de la Leyenda de San Francisco
36. **Marina a la Luz de la Luna**, de Ryder
37. **El Artista en su Estudio**, de Vermeer
38. **El Estudio**, de Picasso
39. **Las Hermanas Wyndham**, de Sargent
40. **Las Muchachas de Avignon**, de Picasso
41. **Ritmo de Líneas Rectas**, de Mondrian
42. **Paisaje con Casa de Campo**, de Mondrian
43. **Arbol Horizontal**, de Mondrian
44. **Líneas Negras**, de Kandinsky
45. **El Incendio de las Casas del Parlamento**, de Turner
46. **El Descubrimiento de la Verdadera Cruz**, de Piero della Francesca
47. **Rocas: Bosque de Fontainebleau**, de Cézanne
48. **la Orana Maria**, de Gauguin
49. Detalle de **El Viaje de los Magos**, de Benozzo Gozzoli
50. Retrato de **Esther Tuttle**, de Joseph H. Davis
51. **La Dama Vestida de Azul**, de Matisse
52. **Bahram Gur en el Pabellón Turquesa**, de Shaikh-zada de Ghurasan (?)
53. **La Danzante con Abanico y Vara**, de Kiyonobu I
54. **Actor Danzante**, de Koyotada
55. **Cristina de Dinamarca**, de Holbein el Joven
56. **Anne de Cleves**, de Holbein el Joven
57. **Santa Catarina**, del Maestro de la leyenda de Santa Lucía
58. **La Primavera**, de Botticelli
59. Fragmento: cabeza de una de las Tres Gracias de **La Primavera**, de Botticelli
60. **Aristide Bruant en su Cabaret**, de Toulouse-Lautrec
61. **La Última Cena**, de Leon. da Vinci
62. **La Transfiguración**, de Rafael
63. **El Rapto de las Sabinas**, de Poussin
64. **La Crucifixión con Santos**, de Perugino
65. **El Martirio de San Sebastián**, de Pollaiuolo
66. **Campos de Trigo**, de Jacob van Ruisdael
67. **La Virgen y el Niño con Angeles y Santos**, de Piero della Francesca
68. **Virgen de la Misericordia**, de Piero della Francesca
69. **Los Jugadores de Cartas**, de Cézanne
70. **Los Músicos**, de Caravaggio
71. **La Balsa de la Medusa**, de Géricault
72. **El Rapto de Rebeca**, de Delacroix
73. **La Ronda de Noche**, de Rembrandt
74. **La Familia Peale**, de Charles Wilson Peale
75. **La Familia Bellelli**, de Degas
76. **Los Funerales de Foción**, de Poussin
77. **Ensayo en el Salón de la Opera**, de Degas
78. **San Antonio tentado por el Demonio**, de Sassetta
79. **La Caída de Icaro**, de Bruegel el Viejo
80. **Proverbios Flamencos**, de Bruegel el Viejo

81. **La Parábola de los Ciegos**, de Bruegel el Viejo
82. **La Adoración de los Pastores**, de Mantegna
83. **Vista de Toledo**, de El Greco
84. **Domingo por la Tarde en la Isla de la Grande Jatte**, de Seurat



Instrucciones para el alumno

El presente texto ha sido elaborado tomando en cuenta los diferentes aspectos que caracterizan a los alumnos de Sistemas Abiertos de Enseñanza.

El texto ha sido estructurado de tal forma que le facilite al máximo su estudio. Cuenta con varias unidades, cada una de las cuales contiene:

- 1) **OBJETIVOS GENERALES:** que le informan acerca de lo que se pretende lograr con el estudio de dicha unidad.
- 2) **UNA INTRODUCCION:** independientemente de la que aparece dedicada al texto.
- 3) **UN GLOSARIO:** que le indica el significado de los términos técnicos empleados en el desarrollo de la unidad.
- 4) **NOTACION:** en los textos referentes a las ciencias naturales y formales, tales como la Matemática, se encontrarán explicaciones relacionadas con la simbología empleada (fórmulas, tablas, símbolos, etc.).
- 5) **GUIA DE PRONUNCIACION:** en los textos de arte, se le da una guía para pronunciar correctamente los nombres de los artistas.

Para el estudio del curso la unidad se ha dividido en partes llamadas módulos. Cada texto consta siempre de 16 módulos. De esta manera, estimamos que es posible aprobar las asignaturas del plan de estudios de un semestre, en las 18 semanas. El módulo de cada asignatura está programado para que lo estudie en un tiempo promedio de 3 a 4 1/2 horas por semana.

Sin embargo, se le recomienda que le dedique a cada módulo, el tiempo que usted considere necesario, de acuerdo a sus posibilidades.

El módulo cuenta con:

- 1) **OBJETIVOS ESPECIFICOS:** que desglosan el objetivo general de la unidad.
- 2) **ESQUEMA RESUMEN:** donde se le presenta el contenido de cada módulo, en forma sinóptica.
- 3) **CONTENIDO:** se refiere al desarrollo del tema o de los temas.
- 4) **ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS:** le servirán de refuerzo en el aprendizaje de una unidad o un módulo específico.
- 5) **REACTIVOS DE AUTOEVALUACION:** al final de cada módulo, se le dan una serie de preguntas de autocomprobación, para que pueda verificar por sí mismo, en qué grado ha logrado los objetivos (propuestos al principio del módulo). Las respuestas correctas las encontrará al final de cada unidad o, en otros casos, al final del libro.

En la parte final del libro podrá encontrar, cuando lo estime necesario, apéndices que le ayudarán a la ampliación y profundización de algún tema.

Además, se le da en las unidades o al final del texto, una bibliografía con la que puede complementar sus estudios o ampliar su horizonte cultural, de acuerdo a sus inquietudes.



ADVERTENCIA:

Le recomendamos la lectura cuidadosa y la comprensión de los objetivos específicos al empezar cada módulo, para que tenga presente lo que se espera de Ud., con el trabajo que realice con cada uno de ellos.

Unidad I
¿Qué es una pintura?



Introducción

El Museo Metropolitano presenta en esta unidad la primera lección de un curso sistemático de estudio del arte. El plan del curso es original. Es un programa de educación artística y de autoeducación, cuidadosamente pensado y desarrollado por el Museo, especialmente para ayudar al no iniciado a obtener una comprensión satisfactoria de las pinturas que llaman su atención en los museos o en cualquiera otra parte donde pudiese mirarlas.

El mundo del arte no es un lugar de misterios, a pesar de ser un territorio relativamente extraño para algunos de nosotros. Una persona con suficiente curiosidad puede encontrar eventualmente el camino hacia él sin la guía que aquí se le ofrece. Sin embargo, con estos seminarios, esperamos allanar su camino y acelerar su paso.

Nadie es completamente inocente en materia de arte. El hombre de la calle sabe lo que le gusta —así lo repite con insistencia—, aunque nunca es capaz de decir por qué. ¿Cómo puede aprender a traducir sus impresiones en términos justos? ¿Hay elementos comunes a ejemplos tan diversos como una pintura primitiva rupestre, una obra maestra del Renacimiento y una tela de algún impresionista francés —elementos básicos que puedan aclararse y que le sirvan de guías auxiliares en cualquier campo del arte por donde pudiese vagar?

Si podemos contestar satisfactoriamente estas preguntas, habremos logrado mucho. Habremos, en efecto, aliviado en alguna medida la abrumación que pesa sobre el visitante de una galería quien tal vez no sabe lo que verdaderamente le gusta o no entiende por qué han de gustarle supuestamente muchas de las pinturas que cuelgan en las paredes de los museos. Los visitantes que tienen conocimiento y disfrute de lo que ven en los museos de arte no se abrumán fácilmente.

Podemos, por supuesto, alcanzar un legítimo goce de una pintura sin saber nada acerca del arte. Pero, la aceptación pasiva de este placer frente a una obra de arte de primera categoría, ni con mucho nos hará imaginar las satisfacciones con que premia un acceso activo y enterado. Estos seminarios tienen por objeto ser una guía práctica para tal acceso. No hay aquí intención de dictar opiniones acerca de lo que uno supuestamente ha de gustar. Por el contrario, la finalidad es proporcionar una información que capacite al lector para desarrollar y vigorizar sus propias opiniones.

No hay fórmulas mágicas aplicables para lograr determinar el grado de valor de una pintura. No hay, en absoluto, con respecto a cualquier ejemplo dado, unanimidad de opinión de los entendidos o de los más conocedores expertos. No hay dos personas que opinen de la misma manera. Y así debe ser. Lo que vemos y disfrutamos en una pintura pertenece, en fin de cuentas, a la experiencia personal más estricta. Puesto que lo que comprendemos mejor son los factores que más poderosamente influyen sobre nuestro juicio, haremos, en nuestra apreciación, hincapié en este elemento personal primario.



Hay, sin embargo, ciertos factores que sobrepasan la mera preferencia personal y que influyen necesariamente en toda opinión lúcida de una pintura; éstos pueden ser objetivamente expuestos —inclusive, reducidos a una especie de fórmula. No es posible, por ejemplo, reaccionar plenamente ante una pintura sin entender los medios que el artista usó para comunicarse con nosotros; es menos posible aún que captar la belleza de Shakespeare sin adquirir previamente su vocabulario. Sólo cuando los "medios de expresión" de una pintura son entendidos con claridad podemos comenzar a interpretarla en los términos de la intención del artista. Las páginas que siguen a esta introducción considerarán en detalle estos factores fundamentales y en una secuencia ordenada.

Podemos preguntarnos seriamente si en los últimos milenios ha habido una mejoría considerable en la capacidad del hombre para expresarse a sí mismo artísticamente. Ha habido, por supuesto, muchísimos cambios en el estilo y en los procedimientos de tales expresiones. ¿Dónde está el valiente que pueda sostener, ya no probar, que un dibujo de Picasso o de Matisse revela más persuasiva y expresivamente el espíritu humano que los dibujos prehistóricos de las cuevas de Lascaux o de Altamira?

El arte del pintor es, en definitiva, una revelación de verdad, cuya medida de valor es la capacidad del artista para establecerla. La verdad del pintor, como la expresada por cualquier otro medio, tiene sus grados y sus azares. Como ocurre con algunas composiciones musicales, poemas o novelas, las obras de algunos pintores se elevaron por un tiempo en la estimación pública y estallaron luego como cohetes fallidos. Otras, en cambio, ignoradas o desdeñadas en una época, han alcanzado luego un nivel de esplendor duradero. Nuestros abuelos, por ejemplo, no se percataron de El Greco. Los abuelos de ellos celebraron a algunos pintores de los que jamás volveremos a oír.

La pintura, sin embargo, como las demás artes, parece ser objeto de una especie de selección natural en el tiempo. Alguien ha señalado que arte es todo lo que ha sido considerado como arte durante mucho tiempo por la mayor parte de los que se supone que conocen. A pesar de los asombrosos redescubrimientos ocasionales de artistas desdeñados y del ocasional desplome, de algunas reputaciones, hay en quienes "se supone que conocen" mucho mayor acuerdo común en esto, del que probablemente encontramos, por ejemplo, en el campo de la filosofía o de la historia.

Estos seminarios explicarán lo explicable y dejarán al lector en posición de alcanzar las conclusiones finales en sus términos propios. Estará en una posición más firme que la que tuvo su abuelo. Las modernas técnicas del fotograbado en color, como las utilizadas para producir las láminas de este cuaderno, hacen posible que principiantes, lo mismo que estudiantes, se formen una idea válida de obras de arte dispersas por todo el mundo, obras fuera del alcance de todos, excepto del más empeñoso y acaudalado viajero de hace una o dos generaciones. Este adelanto, relativamente nuevo, es uno de aquellos lujos de nuestro tiempo que, como la televisión y el avión, ya se han hecho comunes.

Lo que sigue no es, pues, ni una historia del arte ni una explicación de obras maestras aisladas. Por otra parte, amplias secciones de pintu-

ras significativas de todos los tiempos serán reproducidas y consideradas en forma cruzada, relacionándolas con diversos principios de crítica. Entre más avancemos, más veremos que el disfrute de la pintura es una experiencia acumulativa. Nunca se pierde nada. El descubrimiento se facilita y se enriquece cada vez más, de pintura a pintura. El lector encontrará que el impulso dado por estos seminarios proseguirá mucho más allá de los límites de nuestro curso. Parafraseando al autor, en cada pintura, disfrutada a través de una clara comprensión, se incrementará nuestro goce y entendimiento de cualquiera otra pintura.

MARSHALL B. DAVIDSON
Editor de Publicaciones
Museo Metropolitano de Arte



Pinturas consideradas

Arreglo en Gris y Negro, de **James Whistler**
Madame Leblanc, de **Ingres**
Madame Renoir, de **Renoir**
En la Pradera, de **Renoir**
Mujer con Crisantemas, de **Degas**
Monna Lisa, de **Leonardo da Vinci**
Paisaje Imaginario, de **Durand**
Monte de Santa Victoria, de **Cézanne**
El Reino Apacible, de **Edward Hicks**
El Matrimonio de Giovanni Arnolfini y Giovanna Cenami, de **Jan Van Eyck**
La Tormenta, de **Pierre August Cot**
La Tempestad, de **Kokoschka**

Objetivos generales

Al terminar de estudiar esta unidad, el alumno:

1. Con sus propias palabras podrá definir "Pintura" por lo menos de tres formas diferentes.
2. Establecerá, ejemplificando, un mínimo de 4 elementos correspondientes a los conceptos: clásico y romántico.
3. Ante una pintura de tipo simbólico descifrá los símbolos que contenga.



Módulo 1

¿Qué es una pintura?

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al concluir el estudio de este módulo, el alumno:

0. Podrá dar por lo menos tres definiciones de pintura, desde la más simple hasta la más compleja.
1. Reconocerá el tema de una obra pictórica independientemente del sujeto representado.
2. Describirá elementos de la personalidad de un autor estudiado, y de la filosofía de su tiempo, practicando el análisis de sus pinturas.
3. Reconocerá datos básicos de las vidas de los autores estudiados: Whistler, Renoir, Degas, Ingres y Leonardo da Vinci.

ESQUEMA RESUMEN

UNA PINTURA ES

1. Color aplicado en una superficie.
2. La personalidad de un hombre manifestada a través de esta forma artística.
3. La filosofía de un tiempo dado, que influye en los artistas.
4. Composición creativa que usa color, línea y forma, en armonía, para transmitir un tema de acuerdo a la personalidad de un autor y a la filosofía de su tiempo.

¿QUE ES UNA PINTURA?

- 1 Una 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 lo concerniente a un hombre o a un solo espacio de tiempo.
- 2 La mayor parte de la gente, sin embargo, ve una pintura ante todo como si fuera una fotografía. Una fotografía de algo —una hermosa mujer, un paisaje, una marina, la vista de una ciudad, un tazón con frutas, una pradera con vacas. Fuera del tema del cuadro, el común de la gente ve muy poco. Miran una pintura y ven un hombre, un perro, un vaso con flores, a la Virgen, un campo de batalla, un chiquillo robando galletas, nada más.
- 3 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 (el chiquillo robando galletas) o bello (el vaso con flores) o elevado (la Virgen) o simplemente informativo.
- 4 En este modo de ver las cosas, hay algo, pero no mucho, qué decir. Prescindiendo por el momento del arte abstracto, debe admitirse que toda pintura principia ciertamente por el tema. Pero el tema ha de ser sólo el punto de partida.
- 5 Tómese, por ejemplo, el cuadro universal aunque incorrectamente conocido como la **Madre de Whistler** (Lámina 1). Se acomoda muy bien a las pautas de que hemos hablado. "Parece real" al grado de sugerir una fotografía de foco difuso (Figura 1). Y su tema despierta de inmediato la doble reverencia que sentimos por la maternidad y por la ancianidad. Estas asociaciones nos conmueven más fuertemente aún porque este retrato de una madre en su vejez fue pintado por su propio hijo, añadiendo la devoción filial a la ya impresionante suma de humana virtud ligada con el tema. Con tan admirables conexiones, la **Madre de Whistler**, aun en el caso de haber sido un mal cuadro, hubiese podido obtener el favor popular. Si ocurre que es un cuadro de calidad excelente no es en cuanto vivo retrato de una anciana pintado por su hijo.
- 6 El título correcto de este cuadro, el único que Whistler le dio y en el que insistió siempre, es, sin embargo: **Composición en Gris y Negro** y su verdadero tema es un estado de ánimo, una tónica espiritual compuesta de nobleza, dignidad, reflexión y resignación. Tal estado de ánimo puede estar sugerido por el tema, pero está realizado por las formas y colores que Whistler decide

Definición
más
simple

El sujeto

El tema



Figura 1

usar y por la relación que establece entre ellos. Esto es lo que se llama **composición** y es el factor individual más importante en el carácter expresivo de una pintura.

7 Ahora bien, es obvio que ese apacible y tierno estado de ánimo que Whistler tuvo en mente no podía ser transmitido al contemplador a través de brillantes colores y formas rasgadas en una compleja y agitada relación de los unos con los otros. Por lo tanto, el artista reduce el fondo a unos cuantos rectángulos cuidadosamente espaciados, de tonos neutros y suaves, y, contra este fondo, la figura de la anciana está reducida a casi una silueta tan geométrica y justa como tranquila. La cabeza, las manos y la distribución irregular de los puntos de luz sobre la cortina sirven de acentos sobresalientes, más luminosos en el tono y más animados en la forma, en un esquema que de otra manera podría haber sido monótono y melancólico.

8 Decíamos hace un momento que aun en el caso de que éste hubiese sido un mal cuadro podría haber sido popular. Jamás, sin embargo, hubiera podido llegar a ser tan ampliamente conocido y apreciado como lo es ahora, porque, no obstante que una persona ordinaria nunca llegue a poner en duda que su goce proviene de la materia temática de la **Madre de Whistler**, está siendo conmovida, aunque no lo perciba, por la composición expresiva del **Arreglo en Gris y Negro**.

9 Nuestra reacción a un cuadro es afectada por la composición, ya sea que pensemos o no en términos de composición. Si la composición es afortunada, respondemos en la forma en que el artista nos lo propone sin preguntarnos a nosotros mismos el porqué. Pero, una vez que tenemos conocimiento de la composición como un elemento de la pintura, tenemos el placer adicional de descubrir cómo procura el artista suscitar la respuesta que busca. Estas dos fruiciones son perfectamente compatibles. De modo semejante, en el teatro, podemos ser conmovidos por una gran obra, mientras, simultáneamente, al lado de nuestra plena participación emocional admiramos la maestría del actor.

10 La estructura de una composición puede hacerse evidente al enmarcar áreas diversas con trozos de papel. De este modo, verdaderos cuadros pequeños pueden ser aislados dentro de los cuadros, pero jamás pueden decir los fragmentos la misma cosa que la totalidad de una buena composición, y no porque esté eliminada una parte del material temático, sino porque ha sido perturbada la relación de las formas y de los colores. Si todo, menos la figura central, fuera cubierto en el **Arreglo en Gris y Negro**, tendríamos todavía un cuadro de una anciana sentada en una silla. Nada que cuente parte de una historia o que añada algo a lo que sabemos de esta mujer en particular se habría eliminado. Pero la tónica

Composición



espiritual del cuadro se habría ido. De hecho, este cuadro está mutilado en incontables reproducciones marcos, donde, por la conveniencia de colocarlo en un marco o en una página, se ha cortado a lo largo de sus filos.

TEMA Y NO TEMA

Valores temáticos

11 Dado que Whistler insistió en llamar al cuadro **Arreglo en Gris y Negro** y dado nuestro argumento de que la composición lleva consigo la expresión de la tónica espiritual, podemos preguntarnos si esta pintura resultaría afectada si omitiésemos el tema en forma total. No sería difícil colocar sobre la silla una capa oscura y dos objetos claros de cualquier clase, reproduciendo de esa manera las siluetas perdidas al omitir la figura de la anciana. ¿Se habría perdido algo?

12 Hace unos cuantos años ésta hubiese sido una proposición risible, pero actualmente la pregunta se ha vuelto seria. La escuela abstracta de los pintores contemporáneos arguye que el material temático es algo que sólo estorba. Oscurece el resultado, que es la expresión cabal por los medios del color, la textura, la línea, y la forma que existe por sí misma y no representa nada más. La pintura abstracta, que puede llegar a ser abstracta al grado de reducir el "cuadro" a unos cuantos simples rectángulos de color y a unas cuantas simples líneas negras sabiamente dispuestas sobre el lienzo, es la liberación final por parte del artista de aquellos valores emocionales asociados que Whistler procuró anular cuando puso a su cuadro el nombre que le dio. Si el pintor abstracto gana más de lo que pierde, es una cuestión que deberá ser discutida en una unidad posterior. Mientras tanto, supondremos que el **tema** de una pintura es importante porque es fuente de significación. Pero, lo que debemos retener es que el verdadero significado puede estar alejado a gran distancia del tema aparente. En una palabra, la pintura es interpretación, no imitación; una pintura es maestra en la medida en que amplía y enriquece nuestra experiencia, en la medida en que enriquece nuestro mundo interior —no en la medida en que refleja la apariencia del mundo que nos rodea.

CUATRO MUJERES: MADAME LEBLANC

Pintura y personalidad

13 Esta obra de Whistler, el retrato de su madre, es particularmente clara para demostrar la afirmación de que una pintura es un arreglo expresivo de formas y de co-

lores. Pero hemos afirmado también que una pintura es "una proyección de la personalidad del hombre que la pintó y una manifestación de la filosofía de la época que la produjo". Estas afirmaciones pueden ser hechas también, aunque menos explícitamente, con respecto al **Arreglo en Gris y Negro**. En su lugar vamos a ilustrarlas mediante la comparación de cuatro cuadros diversos, todos retratos de jóvenes mujeres, todos ellos obras de arte, todos ellos cuadros maestros, aunque ninguno por el mismo motivo.

14 **Madame Leblanc**, de Ingres (Lámina 2), se entiende más fácilmente que los otros porque su intención es menos profunda. Tiene, en forma superlativa, lo que la mayoría de nosotros quiere en un retrato de mujer —gracia atractiva, técnica impecable y una guapa modelo. Nada nos dice de Madame Leblanc sino que pertenece a una próspera clase media superior y está dotada de una agradable combinación de rasgos distinguidos.

15 Dado que es obra del más eminente retratista de su tiempo, podemos suponer que el parecido de **Madame Leblanc** cumple el requisito de veracidad y halago combinados que el fotógrafo actual logra por el retoque. Las facciones de **Madame Leblanc** fueron probablemente menos regulares que las que muestra aquí (Figura 2), su cuello menos elegante y menos bellamente afilados sus dedos (Figura 3). Sin duda alguna, Ingres magnificó sus cualidades y minimizó sus defectos. La dama está más embellecida aún por la presencia del mantón exquisitamente pintado, por las joyas y por las sugerencias de la elegante decoración interior, dado que en una pintura todos los elementos participan de las cualidades de cada uno de los otros.

16 **Madame Leblanc** es un retrato encantador en todo. Quizás puede igualmente sugerirnos el modo de vida de una cierta clase social en un cierto período en Francia, si estamos previamente familiarizados con tal época, pero difícilmente se sostiene como **interpretación**, como esfuerzo por presentar algo más que una efigie hechicera; porque no intenta explorar la personalidad de la modelo.

17 Esta es, por supuesto, una intención legítima aunque limitada. 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,



Figura 2



gracia y refinamiento, disciplinados por un dibujo exquisito y gobernado por un artista con genio para la creación de una hermosa línea —tal es la fórmula de un cuadro de Ingres. Un mayor estudio podría revelar complicaciones y matices, pero, en lo esencial, es este un cuadro que podemos aceptar atendiendo a sus valores más ostensibles. Es todo lo que parece ser —ni más ni menos. En cuanto a la composición, la pintura es una suave disposición de formas, cuyos contornos han sido diseñados como deleites lineales, y aun cuando tal cosa puede atribuirse en gran parte a que esta efigie particular es encantadora, no es precisamente una interpretación del tema, ya que Ingres aplicó de hecho la misma fórmula a todos los temas que pintó.

MADAME Renoir

18 Sin embargo, no toda pintura, ni siquiera todo retrato de mujer, quiere ser o decir lo mismo. **Madame Leblanc** debió estar feliz con su retrato. Ciertamente se habría sentido ofendida de haber sido pintada como Renoir pintó a su esposa (Lámina 3).

19 Al contrario del de **Madame Leblanc**, este retrato, por debajo de la simplicidad de su tema aparente, encierra significaciones más hondas. Esta simplicidad es extrema. Una mujer joven, carirredonda y robusta, en blusa y sombrero, posa frente a nosotros, sonriente, descansando sus manos en su regazo. Eso es todo. No hay fondo de paisaje, ni de habitación, ni siquiera de cortinajes. La imagen entera está para nosotros ahí, de golpe, sin elaboración ni distracciones. Su atractivo es inmediato. Es luminosa, fresca, feliz.

20 No obstante que cierto número de cuadros de mujeres jóvenes son alegres, frescos y luminosos, no están en los museos. ¿Qué es lo que hace a éste solo ser tan importante que su valor, expresado materialmente, alcance las decenas de miles de dólares? ¿Qué es lo que tiene éste y de qué carecen las alegres, frescas y luminosas portadas de las revistas? ¿Qué es lo que hace a Renoir un gran pintor?

21 Renoir era un gran técnico, pero también lo fueron cientos de otros pintores de su generación que podían hacer todo lo que querían con una brocha, menos pintar cuadros maestros. Tenía un gran talento, pero no era un genio. Su vida, como secuencia de acontecimientos, no encierra nada extraordinario. Desde muy joven luchó pa-

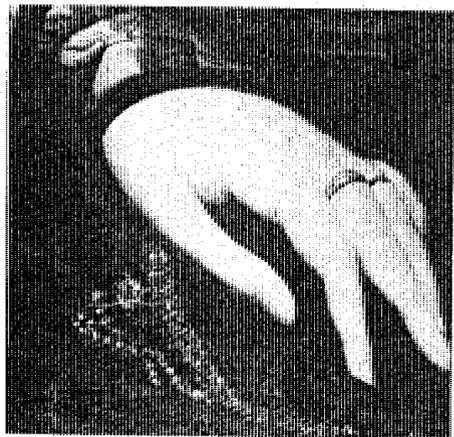


Figura 3

ra verse a sí mismo aceptado al fin como un artista importante, pero también lo hicieron muchos de sus contemporáneos cuyos nombres han sido olvidados y cuyos cuadros parecen actualmente tan obtusos y pretensiosos, que han sido relegados en grandes cantidades en los sótanos de los museos.

22 La cuestión es tan simple como esto: 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 comprenderla y compartirla. Otros hombres afortunados han sostenido la misma fe gozosa. Ningún otro pintor la ha combinado con el don especial de Renoir de expresarla tan abundantemente para el resto de nosotros. Otros pintores son grandes por razones totalmente diferentes. Esta grandeza particular es propia de Renoir.

23 Su arte brota de una firmísima 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. Su arte es directo, simple y profundo porque refleja una filosofía personal que es directa, simple y profunda. Para Renoir la vida es como un milagro en el que tomar simplemente parte da sentido a la existencia.

24 Su cuadro **En la Pradera** (Lámina 4) —volveremos dentro de un momento al retrato de su esposa— 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 por el cuadro —todo florece y respira en la perfección de un día de primavera. Nada es desusual ni en las muchachas ni en la pradera donde ellas descansan. Los temas de Renoir nunca son raros. Pinta con la convicción de que los más altos valores en la vida son, verdaderamente, también los más simples.

25 Para Renoir estos valores se materializan y concentran en la mujer —pero no en la mujer como incitadora, ni aun como ser individual y ciertamente tampoco como ente de recovecos psicológicos y caprichos dignos de explorarse. No es ninguna de estas cosas, porque es algo más; es la fuente de todo entusiasmo y vida en el mundo. Niños, flores y frutas son compañeros naturales en esta concepción. Los hombres de Renoir, cuando aparecen, aparecen en todo caso como galanteadores, no con la fuerza agresiva del macho conquistador, sino como gentiles adoradores del principio femenino. Es esta concepción de la mujer como símbolo básico universal la que señala la diferencia entre la importancia de una pintura de Renoir y la trivialidad de una simple y llamativa portada de revista, no importa cuán diestramente pueda estar ejecutada ni con cuánto éxito llene su limitada función.



Figura 4

26 Volviendo ahora al retrato de **Madame Renoir**, el cuadro tiene un segundo y más profundo significado bajo su significación aparente. Viene a ser la imagen de una diosa terrestre, al mismo tiempo que sigue siendo la delicada copia de una muchacha excepcional con sombrero de paja y un par de rosas prendido en él. En otras palabras, el mensaje del cuadro es universal en términos de lo particular, una fórmula para la interpretación del mundo que, en una variante u otra, ha sido efectiva durante más de dos mil años y permanece tan vigorosa como siempre.

¿Cómo procede Renoir en la creación de este símbolo universal?

27 Primero, tomando su tema, tal como existía en la naturaleza, sólo como un punto de partida, y modificándolo para sugerir la cualidad eterna que la mujer representa para él. Los artistas de todas las épocas; cuando buscan una significación por debajo de las superficies transitorias de las cosas, empiezan a pensar en términos de diseño geométrico. La naturaleza fundamental de un símbolo está en cierta forma en armonía con la finalidad de una simple forma geométrica. Procúrese ahora ver el retrato de **Madame Renoir** no como un retrato de muchacha sino como una estructura de fuertes y sólidos volúmenes:

28 Estos volúmenes, estas formas, son mucho más simples que 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 (Figura 4). No es accidental que repita en el ala del sombrero su primer óvalo en dirección opuesta. 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 un poco irregular. El cuello es un cilindro, y esta misma forma vigorosa es repetida, aunque no tan obvia ni totalmente, en los brazos.

29 Si un tal análisis suena artificioso es porque el efecto total de una obra de arte es más que la suma de los medios técnicos utilizados para realizarla. La cuestión es que Renoir reduce su tema a masas amplias, sólidas y simples porque tales formas sugieren valores eternos.

30 El peligro que corre Renoir al modificar la imagen en esta dirección es que podía volverla pesada e inerte. En consecuencia, pone la figura ligeramente fuera de balance (a nuestra derecha). Para destacar y acentuar la estabilidad de las formas principales, y como un 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 ovales. Finalmente, deja en entera libertad a las rizadas irregula-



Figura 5

ridades de los huidizos mechones de la cabellera. Las formas triangulares de las solapas y de la línea del cuello de la blusa sirven como contraste a las redondeadas formas dominantes. Entre más estudiamos el cuadro bajo estos aspectos, más vemos que en esta composición, engañosamente simple, todo obedece a una planeación y que cambiar en ella cualquier cosa —hacer, por ejemplo, el botón más grande o más pequeño, cambiar su posición o hacerlo parte de una hilera de botones— sacaría este detalle de su más armoniosa relación con los restantes elementos del cuadro.

31 La imagen combina un sentido de vida llena de animación con su estabilidad. Mucho de esta vida proviene del rico esplendor del pigmento. El cuadro se vería ruinosamente transformado si se volviese a pintar con la casi fría precisión apropiada para **Madame Leblanc** o con la suavidad de un Whistler. Es difícil decir por qué la pintura de Renoir tiene tanta vitalidad. Es una cuestión de "toque" —esa desesperación del crítico analítico, ese fracaso del falsificador, esa primogenitura del pintor natural, y para el observador esa fuente directa de comunicación con el artista.

32 En cuanto al lugar y al tiempo que refleja, el cuadro es francés de todo a todo. La veneración mística o casi mística a la mujer es un factor constante en el arte francés, expresado en formas que van de las estatuas medievales de la Virgen a los retratos alegóricos de las cortesanas del siglo XVIII. Asimismo, en el corazón de la vida francesa hay amor y respeto a las cosas simples. Renoir está en línea directa con ambas tradiciones a la vez, pero las expresa en términos de su propio siglo. El siglo XIX no puso su fe en los misterios medievales ni en los refinamientos del siglo XVIII. Su verdadera fe estaba en lo común. Así la de Renoir. Pero él levanta lo común al reino de lo ideal y realiza la hazaña adicional de hacerlo sin pérdida de la intimidad.

MUJER CON CRISANTEMAS

33 Al considerar el cuadro de Renoir como si hubiese logrado una especie de perfección, como ciertamente lo hizo, parecería que no hemos dejado nada para realizar a los otros retratos femeninos. Sin embargo, es gloria del arte de la pintura ofrecer no una perfección única sino una pluralidad de perfecciones. Vamos a comparar el cuadro de Renoir con uno de su amigo y estricto contemporáneo, Edgar Degas, cuya **Mujer con Crisantemas** (Lámina 5), fue pintado a pocos kilómetros y a pocos años del Renoir.

34 Podemos imaginar lo que Renoir habría hecho con el tema. Mujer y flores se habrían fundido en un esplendoroso símbolo de generosa dicha. Pero, tal interpreta-



Degas
y
la duda

ción era imposible para Degas, éste era tan escéptico de la bondad de la vida como Renoir afirmador de ella. 35 El arte de Degas 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 él capta sin la menor duda. Se absorbe en la visión de la gente —principalmente de las mujeres— entregada a sus quehaceres cotidianos. Puede ser descrito como un apasionado espectador. Su sensibilidad acoge a los seres humanos como fenómenos psicológicos más que como masas de protoplasma (así debieron parecerle las mujeres de Renoir).

Como Renoir, Degas es un francés del siglo XIX, fascinado por la mujer y por lo común. Pero es un tipo de hombre distinto de Renoir, y va a reflejar estos temas de un modo contrario.

36 **Mujer con Crisantemas** es una brillante composición excéntrica, por lo general, en los retratos, el retratado ocupa el centro de la tela. Degas lo aleja a una de las orillas. Normalmente, el retratado mira directamente al observador o ve algún objeto dentro del marco, o, a lo sumo, mira soñadoramente al espacio. Esta mujer mira hacia fuera algo lejano que le es aparentemente familiar, pero que resulta imposible de identificar, atormentadora, inidentificable para nosotros (Figura 5). El retrato común dispone sus más brillantes colores y sus contrastes más vigorosos de modo de asegurar al retratado su legítimo clímax de interés. Pero, 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. Violando todas las reglas usuales de la composición de retratos, Degas logra un espléndido cuadro, superior a todo lo que, siguiéndolas, logra la mayoría de los pintores. 37 ¿Por qué compone de esta manera excéntrica? Porque ahí donde Renoir compuso para crear una expresión de estabilidad eterna, ahí nos obliga Degas a sentir que hemos tropezado casualmente con la mujer de las crisantemas. Ahí donde Renoir es embriagado por la vida en su totalidad, Degas es fascinado por sus fragmentos. Compuso la mayoría de sus cuadros, como éste, como si fuesen fragmentos de composiciones más amplias. Sin embargo, paradójicamente, este efecto casual está gobernado meticulosamente. Degas nunca cae en la trampa de la novedad por la novedad. Sus composiciones son siempre tan sólidas como originales, tan satisfactorias como estimulantes.

38 Hemos visto a Renoir renunciando a todo fondo en el retrato de su esposa para reforzar la universalidad de

la imagen. Un fondo específico tiende a definir tiempo y espacio, reduciendo así la intemporalidad e inespacialidad propia de todo símbolo universal. Es natural que Degas, interesado en la vida como espectáculo transitorio, defina claramente el lugar y el momento. En **Mujer con Crisantemas** podemos deducir elementos tan específicos como el nivel social y la situación económica del personaje de modo tan preciso como lo hicimos en **Madame Leblanc**. Pero sabemos también que la **Mujer con Crisantemas** es una persona capaz de pensar y actuar en determinados sentidos y en ciertas circunstancias.

39 Sin embargo, después de todo, sigue siendo enigmática, como seguramente quiso Degas que lo fuera. Medio se esconde y medio sonríe, lo que puede ser un medio burlarse. Por su elusividad femenina es como aquella otra mujer que nos es conocida en el más famoso retrato del mundo, pintada cerca de cuatro siglos atrás: la **Mujer con Crisantemas** es la **Monna Lisa** del siglo XIX.

Figura 6



Vida
en
fragmentos



MONNA LISA

40 **Monna Lisa**, de Leonardo da Vinci, (Lámina 6), como el Renoir y el Degas que acabamos de ver, es sólo secundariamente una representación de la mujer que posa, cuya identidad ha sido objeto de innumerables especulaciones. Pero la verdadera modelo, si es que hubo alguna, carece de importancia. **Monna Lisa** es una personalidad creada por Leonardo da Vinci.

Lo propio
del
renacimiento

41 Es un cuadro extraño. Y mucho de este carácter extraño ha sido obra del tiempo. Las cejas están rasuradas, y la frente, muy levantada hacia atrás, rasurada o depilada conforme a la moda de la época. El vestido, teatralmente rico para nosotros, puede estar hecho también a la moda. Pero estas son las consideraciones menores. El obstáculo grave con que tropieza cualquiera para entender la **Monna Lisa** es que ha sido demasiado famosa durante demasiado tiempo. Tantas leyendas familiares y tantas conjeturas se han acumulado en torno a ella, que es imposible verla con una mirada fresca. Jamás la vemos por vez primera; siempre ha estado de vuelta. Ya no es un cuadro, es una institución.

Mitos en
torno
a la
Monna Lisa

42 La leyenda más irritante respecto a la **Monna Lisa** es la de que los ojos "te siguen alrededor del cuarto" por algún modo secreto de pintar sólo conocido por Leonardo y único en este cuadro. Los ojos de cualquier retrato en que el personaje vea directamente al espectador parecen seguirlo, no importa la ineptitud con que haya sido pintado. Hay, luego, la superstición de que los labios, si se miran fijamente por tiempo suficiente, "comienzan a sonreír". Cualquier objeto mirado con fijeza y en grado extremo parece cambiar en una u otra forma, especialmente si uno lo espera. Asimismo, y por desgracia, la **Monna Lisa** es llamada con frecuencia la pintura más grande del mundo. Ninguna pintura puede ser la más grande del mundo, porque no hay una pauta única de perfección. Si tal patrón pudiese existir, sería difícil ver cómo una pintura tan ambigua como la **Monna Lisa** pudiese representarlo.

43 Tales dificultades explican por qué los esfuerzos para interpretar la pintura llegan a degenerar en divagaciones literarias como notoriamente la de Walter Pater, que se ha convertido en el ejemplo típico de lo que no es la crítica de arte:

Es más vieja que las rocas entre las cuales posa; como el vampiro, ha muerto muchas veces y aprendido los secretos de las tumbas; ha sido buceadora en los mares profundos y lleva consigo la carga de sus pasados días; traficó extrañas telas con los mercaderes de Oriente, y, como Leda, fue la madre de Helena de Troya, y como Santa Ana,

la madre de María; todo esto le es propio como también el sonido de las liras y las flautas, y sólo vive en la delicadeza con que se modelaron sus cambiantes líneas y se matizaron sus párpados y sus manos.

44 Sea de ello lo que fuere, nuestro problema es las semejanzas y diferencias, a cuatro siglos de distancia, entre la **Monna Lisa** y la **Mujer con Crisantemas**, como ejemplos del modo como los cuadros reflejan el tiempo y el lugar de su creación.

45 El cuadro de Degas hubiese sido inconcebible para un hombre del Renacimiento italiano: Hubiese sido una herejía intelectual sugerir a Leonardo que una pintura como la **Mujer con Crisantemas**, que enfatiza deliberadamente lo transitorio, lo casual, lo cotidiano, pudiese ser realmente tan efectiva para sugerir el carácter enigmático de la mujer como la **Monna Lisa** con su idealización. El hombre del Renacimiento perseguía un ideal y este ideal era el orden. Leonardo, como Degas, sentía la fascinación del mundo, pero, hombre del Renacimiento, se negaba a aceptar sus accidentes, sus imperfecciones, su confusión, su discordia. **Monna Lisa** está purificada de toda alusión a lo temporal, a lo azaroso, a lo ordinario. El cuadro tiene tanto reposo que, a su lado, la **Mujer con Crisantemas** parece vivir, y hay en él tal carencia de preocupación por el momento que, comparativamente, el cuadro de Degas se nos hace un comentario de la evanescencia de la vida.

46 Por extraño que parezca, es posible hacer honestamente algunos paralelos directos entre el retrato de **Madame Renoir** y el de **Monna Lisa**. Lo que hemos dicho acerca del óvalo de la cabeza en el cuadro de Renoir, los cilindros del cuello y de los brazos y la masa del resto de la figura, es aplicable también a las formas en la **Monna Lisa**. Pero, en lugar de la imagen vigorosa del cuadro de Renoir, tenemos en el de Leonardo una imagen sutil, casi socarrona y mórbida. Correspondientemente, las formas en el cuadro de Renoir nos dan el frente, son rectas, en tanto que en la **Monna Lisa** se desvían y giran. Leonardo presenta el rostro de **Monna Lisa** desde un ángulo, gira el cuerpo hacia otro, desvía los brazos todavía hacia un tercero para que las blandas, curiosas manos retornen a la misma posición frontal del rostro. (Figura 6).

47 Si Leonardo quiso hacer a **Monna Lisa** símbolo de misterios intemporales, el paisaje del fondo juega un papel importantísimo en esta expresión. Esto parece contradecir en verdad lo que dijimos justamente en relación con el cuadro de Renoir y el de Degas en el sentido de que los fondos reducen la universalidad al definir tiempo y lugar. Pero, Leonardo inventó un paisaje mitad fantás-

Comparación
de Degas
con
Leonardo

Cuatro pintores



Cuatro
personalidades

tico y mitad lógico, en que tanto el tiempo como el lugar son misteriosos. La cabeza de **Monna Lisa** se armoniza con el fondo, comparte sus cualidades, como, cabalmente, **Madame Leblanc** comparte la elegancia a la moda de los distintos accesorios del retrato.

48 Madame Leblanc, Madame Renoir, La Mujer con Crisantemas y Monna Lisa. Ingres pudo haber hecho a cualquiera de estas mujeres en una efigie cautivadora; Renoir, a cualesquiera de ellas, como una diosa terrestre; Degas, a cualesquiera de ellas, con una individualidad total dentro de un mundo fragmentado; Leonardo, a cualesquiera de ellas, como un enigma idealizado. El tema de un cuadro es sólo un punto de partida para todo lo que el pintor tiene que decir.

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

- Leer la biografía de Renoir.
- Analizar los elementos de su personalidad que se reflejan en su obra, haciendo de ésta un canto a la vida.
- En reunión de grupo, discutir los elementos encontrados en las vidas de los diferentes autores y su reflejo en las pinturas.

Los objetivos 0 son los más altos de cada módulo.

REACTIVOS DE AUTOEVALUACION

0. Anote tres definiciones de pintura sin consultar el libro ni el esquema.
1. Diga cuál es el tema de la pintura: **La Última Cena**, de Leonardo da Vinci.
2. Anote tres elementos psicológicos propios de Ingres que se puedan inferir de la observación de Madame Leblanc. Haga lo mismo con otros autores de su elección.
3. Relacione las dos columnas, anotando en los paréntesis el número que enlace correctamente el autor con su vida.

1.— Edgar Degas	<input type="checkbox"/>	Fue el exponente de la tradición académica en Francia.
2.— Leonardo da Vinci	<input type="checkbox"/>	Sus descubrimientos e inventos anticiparon algunos de los más importantes de los siglos siguientes.
3.— Pierre Auguste Renoir	<input type="checkbox"/>	Dibujaba para revelar la verdad oculta en un rostro o una figura.
4.— James Whistler	<input type="checkbox"/>	Amó apasionadamente la vida y lo reflejó en su arte.
5.— Jean Ingres	<input type="checkbox"/>	

Consulte el panel de verificación al final de la unidad.

Módulo 2

Pensamiento, sentimiento y pintura

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al concluir el estudio de este módulo, el alumno:

0. Explicará el concepto de lo clásico y lo romántico, dando cuando menos 3 características de cada uno.
1. Recordará elementos clásicos y románticos, propuestos en el libro.
2. Explicará con sus propias palabras cada una de las pinturas estudiadas. (Para ser evaluado por el asesor).
3. Propondrá dos ejemplos, como mínimo, de pintura clásica o romántica dando el nombre de las obras y los autores. (Para ser evaluado por el asesor).

ESQUEMA RESUMEN

CLASICO
VS.
ROMANTICO

orden
emoción controlada
estática

libertad expresiva
imaginación
exotismo



PENSAMIENTO, SENTIMIENTO Y PINTURA

La inspiración

49 Una vez superada la barrera del puro tema, nuestro goce de la pintura está limitado únicamente por nuestra capacidad de responder emocional e intelectualmente a la infinita variedad de expresiones del espíritu humano que se nos ofrece en el arte de todos los tiempos y lugares. Este goce se inclina a veces del lado del pensamiento, a veces del lado del sentimiento, y el artista trabaja bajo este mismo doble estímulo.

50 Hay una popular y absurda concepción del artista "inspirado" que trabaja en una especie de hipnótico delirio. Sus creaciones brotan de algún misterioso depósito de la emoción sin el menor esfuerzo de su parte, aunque, a veces, bajo una considerable agitación física, seguida de un dramático agotamiento. Esto simplemente no ocurre. O si ocurre, lo que brota es informe y caótico, y, consecuentemente, "no arte".

51 En el polo opuesto, están los pocos pintores que han procurado eliminar todo factor emocional e intuitivo en un esfuerzo para trabajar por cálculo puro y aun por fórmulas matemáticas. Esto es absurdo también, dado que aun la pintura más intelectualizada debe vincularse de algún modo con el mundo del sentimiento, exactamente como la pintura de mayor carga emocional debe requerir en algún grado la disciplina intelectual.

52 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 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. Consideraremos dos pinturas con temas semejantes, una tratada románticamente y la otra en forma clásica. Cualquiera de las dos es deformada si pretendemos constreñirla a la categoría de la otra. Cosa importante de retener es que limitáramos nuestro disfrute de la pintura si no concediésemos algún margen de tolerancia a las dos maneras de ver, independientemente de lo que en forma natural nos atraiga primero de ellas. La pintura romántica es difusa y exagerada según el criterio de la disciplina clásica. El clasicismo resulta frío si le pedimos la emoción romántica.

53 **Paisaje Imaginario** (Lámina 7), pintura romántica de Durand, tiene un atractivo general más rápido que **Monte de Santa Victoria** (Lámina 8), de Cézanne, debido a que la mayoría de la gente tiene una visión romántica del paisaje, especialmente en Inglaterra y los Estados Unidos de América, donde los poetas ingleses condicionaron la visión del paisaje a su propia manera de verlo. Asimismo, el **Paisaje Imaginario** está pintado en un estilo tradicional, bueno, sólido, que hace sentirse seguro al

Lo clásico y el orden

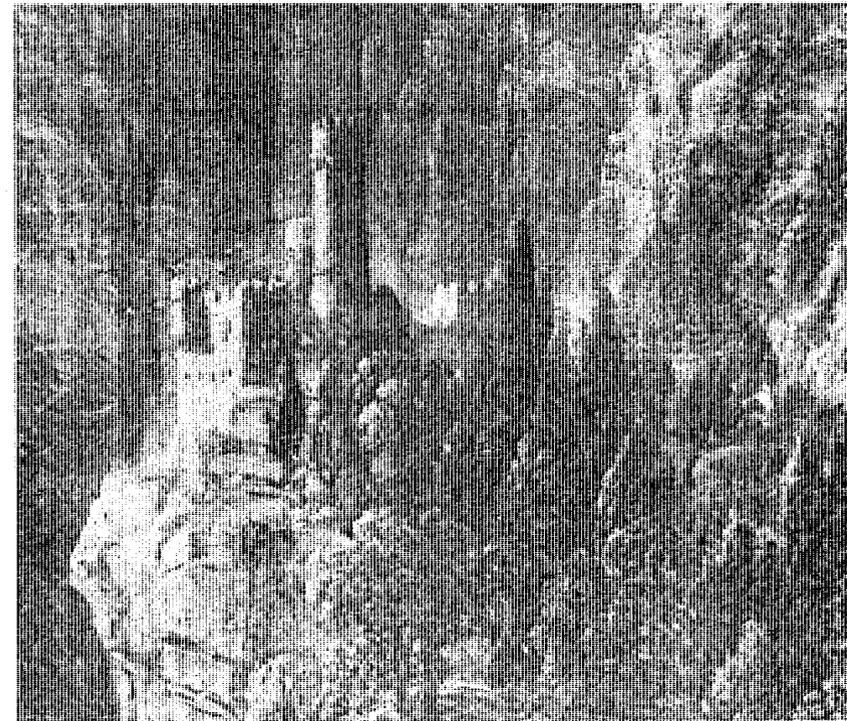
observador profano. Para el más conocedor este estilo está ya fuera de moda, y hará caso omiso de Durand quedándose con Cézanne. Esto es un error. Ambas pinturas son logros excelentes de intenciones diferentes.

54 Durand pintó en los Estados Unidos de América a mediados del siglo XIX, cuando más popular era la glorificación romántica de la naturaleza. Los pintores de su escuela estaban enamorados de los panoramas grandiosos que se perdían en el espacio infinito, de los primeros términos umbrosos, de los valles sembrados de peñascos emergiendo en luces dramáticas. La imponente majestuosidad de árboles, nubes y montañas se combinaba con detalles tan familiares como rebaños pastando, hombres a caballo, personas entregadas a sus humildes quehaceres. Edificios ruinosos sobre las cimas rocosas o casitas al abrigo de las cañadas, sugerían la intromisión del hombre en la inmensidad de la naturaleza, pero éste quedaba empujado o, incluso, espectral en la magnitud de su escenario (Figura 7).

55 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

Lo romántico y el artifice

Figura 7





sumario de todos los artificios que él y sus colegas emplearon para dar a la naturaleza un aire de misteriosa grandeza. Sus imaginarias montañas retroceden en cadenas de cumbres; un río se extiende en la distancia para perderse en el crepúsculo que, suspendido en el espacio, ilumina totalmente el complejo espectáculo con su luz colorida. Detalle por detalle, el cuadro es explícito (Figura 8), pero no se preocupa tanto de captar una ilusión de la naturaleza cuanto de intensificar las sensaciones de temor reverencial que experimentaríamos si pudiésemos enfrentarnos al propio paisaje.

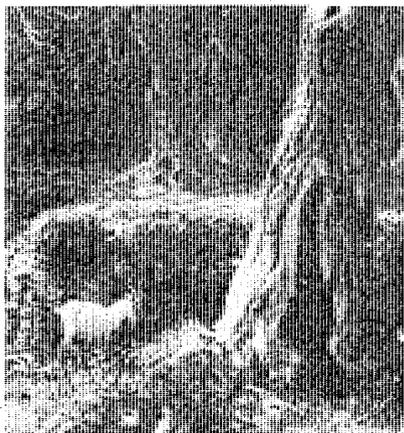


Figura 8

56 El paisaje romántico no era nada nuevo. Difícilmente hay en el cuadro de Durand un recurso que no hubiese estado ya gastado por el uso de la pintura europea. Pero Durand los utiliza con todo el entusiasmo de un descubridor. La reaparición en los Estados Unidos, hacia la mitad del siglo XIX, de toda una escuela de paisajistas románticos (el **Paisaje Imaginario** fue pintado en 1850) es explicada, al menos parcialmente, por el sentimiento del pasmo de América, como el de las increíbles extensiones del Oeste y del Noroeste que comenzaban a descubrirse. Actualmente este pasmo está moderado por las facilidades de viaje y de estrecha familiarización a través de la fotografía, y, especialmente, a través del cinematógrafo. Podemos estar sumamente agradecidos de tener pinturas que nos recuerdan el sentido del misterio, de la grandeza y de ese carácter selvático que se han perdido tanto durante los últimos cien años.

MISTERIO ROMANTICO Y ORDEN CLASICO

57 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 asustado ante el prospecto de ponerlas en orden. El misterio romántico de la naturaleza no le interesa; sólo está interesado en revelar su claridad y su lógica subyacentes.

58 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 y la imaginación. No vagamos lejos ni nos escapamos del cuadro de Cézanne; permanecemos dentro de sus preci-

sas 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, en la medida que lo exploramos, seducidos detalle por detalle. Cézanne pretende que su paisaje sea completo. Durand, que él 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. La naturaleza carece en sí misma de significación; sólo adquiere significado por la interpretación que de ella hacemos. Durand busca abrir su paisaje a las capacidades infinitas de la imaginación. Cézanne busca contraer el suyo a la comprensión de la inteligencia. Por medio de los dos cuadros podemos responder a las dos maneras de ver.

59 Hemos de admitir a tal respecto que el arte de Cézanne es difícil para el principiante. Fue un revolucionario en cuanto concierne a la técnica, y su cualidad de orden puede no ser aparente a primera vista. Ni llegará jamás a ser aparente si se mira como un esfuerzo para imitar el aspecto de la naturaleza. Intencionalmente hay una expresión mínima de profundidad. El espacio está tratado en superficie, y el cuadro en general es sumamente abstracto —esto es, las formas en él tienden a perder su identidad como objetos reales y existen en razón de la misma forma. También esto es lo opuesto a Durand, en cuya obra cada forma es reconocible al detalle y está rodeada de una multitud de asociaciones.

60 Si se es capaz de sentir que Durand mira la naturaleza como una manifestación de fuerzas misteriosas en tanto que Cézanne la ve como expresión del orden esencial del que debe depender el mundo por su significado, se habrá entendido entonces el contraste básico entre los dos cuadros y las dos maneras de ver, la romántica y la clásica

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

Hacer un ensayo escrito, de máximo 20 renglones máximo, en que se relacionen elementos clásicos de las obras de Cézanne con su personalidad; para ser evaluado por el asesor.



REACTIVOS DE AUTOEVALUACION

0. Anote sobre las líneas de la izquierda, una C si la proposición que se le ofrece corresponde al concepto "clásico", y una R si se refiere al concepto "romántico", de acuerdo a lo estudiado en los párrafos: del 55 al 60.

- _____ Se caracteriza por conceder más libertad imaginativa al pintor.
- _____ Uno de sus principales elementos es el orden.
- _____ La emoción se mantiene bajo control absoluto.
- _____ Pretende encerrar todo un mundo en un espacio limitado.
- _____ Su espacio, como su fantasía, es ilimitado.
- _____ Hay predominio del sentimiento sobre la razón
- _____ Predomina la razón sobre el sentimiento.
- _____ Tiende al exotismo.
- _____ Favorece la fantasía.
- _____ Da impresión de estática.

Consulte el panel de verificación al final de la unidad.

Módulo 3

Símbolos

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al concluir el estudio de este módulo, el alumno:

0. Reconocerá un mínimo de 5 símbolos ante una pintura conocida.
1. Observará detenidamente las figuras de las pinturas que se le proponen.
2. Seleccionará, anotando sus nombres, aquellas figuras que tengan un contenido simbólico que vaya más allá de lo representado por el objeto.

ESQUEMA RESUMEN

IMAGEN
SIMBOLICA
Y NO
SIMBOLICA

- IMAGEN.— Es la representación de un objeto determinado, con todas sus características.
- SIMBOLO.— Es la representación convencional de un objeto, cuya significación, tácitamente aceptada en un momento histórico dado, trascienda la individualidad del objeto para representar un contenido ideológico o conceptual afín a la naturaleza del propio objeto.



PROBLEMAS ESPECIALES EN CUADROS ESPECIALES

61 Hasta aquí, hemos estado hablando como si ciertos principios generales, una vez entendidos, pudiesen hacer entendible toda pintura. Afortunadamente, esto es más verdadero que falso; pero, algunos cuadros llevan disfrazado su mensaje y han de ser comprendidos individualmente.

62 El disfraz en **El Reino Pacífico**, de Edward Hicks (Lámina 9), no es impedimento para nadie que tenga una positiva familiaridad con la historia colonial norteamericana y con el Antiguo Testamento. Una congregación de animales y niños ilustra, en el primer plano, tres versículos del Capítulo XI de Isaías (Figura 9):

"Habitará el lobo juntamente con el cordero; y el leopardo estará echado con el cabrito; y el buey y el leonzuelo y la oveja andarán juntos, y un niño será su pastor.

La vaca y el oso irán a los mismos pastos y sus crías estarán echadas en un mismo sitio; y el león comerá paja como el buey.

Y el niño que aún mama jugará en el agujero de un áspid; y el recién destetado meterá su mano en la madriguera de un basilisco".

63 El buen predicador cuáquero americano que pintó **El Reino Pacífico** siguió estos versículos a la letra. Como otros pintores autodidactas, cultiva una técnica meticulosa. A diferencia de la mayoría de ellos, es un diseñador inventivo. Es un artista. Si no siempre nos atrae tan eficazmente como anhela poder hacerlo, nunca nos defrauda como creador de ejemplos. La falta de las habilidades convencionales acentúa la habilidad artística innata del hombre y explica la rareza impresionante de su obra.

64 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 (Figura 10). 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.

Figura 9



65 Sería absurdo pretender que **El Reino Pacífico** alcanza una gran altura expresiva. Tiene más encanto que fuerza; es más un cuadro piadoso que un cuadro profundo; más que emocionarnos, nos toca. Pero sí amplía nuestra experiencia, como suele hacerlo la pintura, según hemos dicho, al adentrarnos en un mundo de fe apacible que no es menos verdadero por ser tan pequeño y estar tan lejano todavía.

EL SENTIDO DE LOS SIMBOLOS

66 Si ignorásemos sus referencias históricas y bíblicas, **El Reino Pacífico** sería sólo una curiosa representación de animales, niños y hombres que en forma poco plausible se comportan unos con otros dentro del marco de un paisaje. De la misma manera, prácticamente todo el mundo equivoca el significado del doble retrato de Giovanni Arnolfini y de su esposa, Giovanna Cenami, de Jan Van Eyck (Lámina 10). Probablemente ni una por millar, entre las decenas de miles de personas que se paran en la National Gallery de Londres frente al sitio en que cuelga, sospecha que sus detalles son algo más que fascinantes curiosidades.

67 Y, sin embargo, es uno de los cuadros más preciosos del mundo. Ambos esposos, solemnemente, bellamente ataviados, tienen tan convincente personalidad que, una vez conocidos, persisten en nuestra memoria como personas reales. Recordamos su aire de condescendencia y gravedad, no obstante lo raro de haber sido retratados así, de pie, en una recámara y rodeados de cosas ordinarias: un pequeño perro (Figura 11), frutas esparcidas en la mesa y en el umbral de la ventana y un par de zuecos tirados en el piso. Resulta insólito que en el candil haya sólo una vela e insólito también que esté encendida a la luz del día y que el artista haya inscrito su nombre tan ostensiblemente en el muro de atrás (Figura 12). Esto último es más sorprendente dado que en la época en que fue pintado el cuadro, hace más de quinientos años, no era usual que un pintor firmase su obra.

68 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



Figura 10



de un documento. Y el cuadro es, en efecto, un documento —un certificado de matrimonio. Estos dos personajes, serios y elegantes, solemnizaron primero su propio matrimonio en completa soledad, tal como lo permitía el derecho canónico en aquel tiempo. Después, el cuadro fue encomendado para reafirmar y recordar el suceso, y las cosas triviales, lejos de ser triviales, son referencias simbólicas a la naturaleza sacramental de la escena frente a nosotros.

69 Los zuecos tirados (Figura 13) se refieren al mandamiento bíblico "Saca tus sandalias de tus pies, porque el lugar en que estás es sagrado". Este mismo símbolo es usado en otros cuadros, especialmente Crucifixiones, para establecer la naturaleza sagrada o sacramental del lugar —en este caso, la cámara nupcial. 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 a tomar un juramento, y donde la vela es también una especie de símbolo del ojo omnividente de Dios.

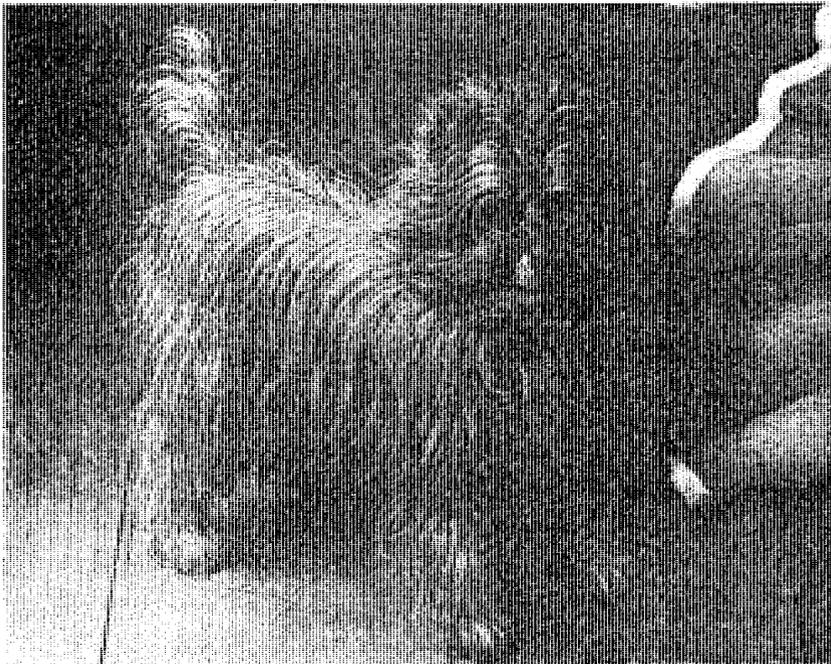


Figura 11

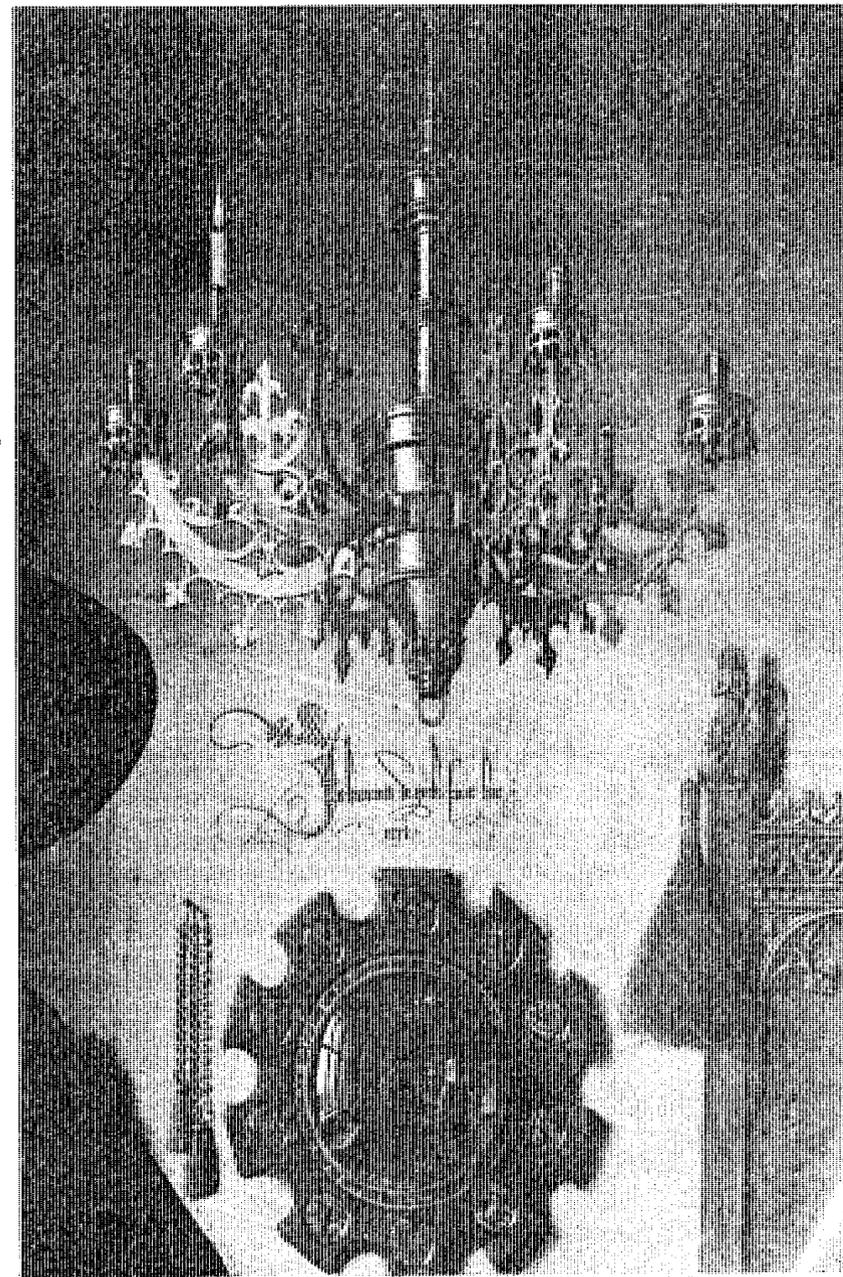


Figura 12



70 El espejo sobre la pared simboliza la pureza. La figura labrada sobre la silla, junto al lecho, es Santa Margarita, la santa patrona del parto. Todos estos símbolos fueron del dominio común, ahora semiolvidados, pero familiares hace quinientos años, y su combinación en una única pintura es demasiado consistente para ser una mera coincidencia. Su redescubrimiento en relación a los personajes de este doble retrato lo tornaron, de uno de los más intrigantes cuadros que se hayan pintado, en uno de los cuadros más admirables del mundo.

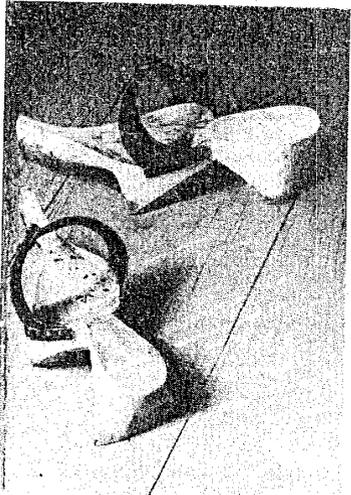


Figura 13

BUEN ARTE, MAL ARTE Y ARTE MODERNO

71 Ninguna exposición general sobre pintura podría concluir sin alguna consideración del arte moderno, lo que plantea el problema del cambio de dirección de las ideas en cuanto a lo que es buen arte y mal arte.

72 Enfrentaremos dos pinturas como combatientes representativos en la batalla campal entre modernismo y pintura académica tradicional que con cierta moderación se ha entablado siempre, pero con gran violencia en los últimos cien años. En tanto la batalla continúa, escogeremos nosotros una área en donde el polvo se ha disipado.

73 **La Tormenta**, de Pierre Cot (Lámina 11), pintada en 1880, representativa de los perdedores, fue, en algún tiempo, un cuadro sumamente popular; ha caído ahora, sin embargo, en el polo opuesto de la estimación crítica. Un cuadro similar enviado al jurado de cualquiera de las grandes exposiciones actuales sería el hazmerreír de la galería. **La Tempestad** (Lámina 12), de Kokoschka, tiene una historia opuesta. 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 cuadros como el de Cot. Actualmente, a nadie puede parecer demasiado radical el cuadro de Kokoschka, y aun el no iniciado, el hombre ordinario, dudaría antes de condenarlo, aunque pudiese no ser capaz de declararse en favor de él con entera simpatía. Será éste el que consideraremos primero.

74 No hay una verdadera "tempestad" visible. Lo que vemos es una pareja de amantes envueltos en formas que parecen nubes aborascadas, olas o una visión de pesadilla. El color, dominado por túrgidos azules y ver-

des, sugiere (pero no representa) un cielo tormentoso hendido aquí y allá, a todo lo largo de su extensión, por



Figura 14

la luz. Estos colores arremolinados rodean las figuras de un hombre despierto y de una mujer dormida que se en-



trelazan no sólo entre sí sino también con los jirones envolventes de color. No son hermosas. Sus cuerpos están torcidos, deformados y descoloridos. Se hallan, sin embargo, serenos en medio de la violencia circundante. Sea o no que el pintor haya pensado su tema exactamente en estos términos, el cuadro expresa que el amor humano es el milagro sostenedor de la bondad en medio de la confusión y violencia de la vida. Las figuras son "feas" porque han de ser participes de la vida; están consumidas por ella. No han podido escapar de la vida y han encontrado un refugio dentro de ella.

75 El tema es conmovedor, pero puede convertirse fácilmente en sensiblero. Kokoschka lo expresa con un vigor que se vería debilitado si sus amantes fuesen criaturas encantadoras, inmunes a las penalidades, infortunios y dificultades normales de la existencia.

76 Tal idílica e irreal inmunidad es sugerida por los apuestos amantes que huyen de la tormenta en la pintura de Cot. Como los de Kokoschka, están acosados por los elementos. Ambos pintores expresan la unidad de los amantes al anudarlos juntos con líneas entrelazantes y una forma amplia y envolvente (en el cuadro de Cot, el ropaje hinchado por el viento). Ambos sugieren la relación entre el hombre protector y la mujer más frágil. Pero, bajo estas similitudes, las diferencias son extremas.

77 Una importante es que en tanto que el cuadro de Cot es específico y detallista, al grado de convertirse en una ilustración del apuro de una pareja particular de amantes, el cuadro de Kokoschka es general y abstracto. Más lleno de emoción, el Kokoschka es una imagen universal, tal como llegó a serlo el retrato de Madame Renoir cuando dejamos de mirarlo como el retrato de una mujer particular.

78 Comparado con la fuerza del cuadro de Kokoschka, el de Cot parece actualmente una buena muestra del hacer cuadros concerniente a valores de segundo orden. Es muestra de una obra sorprendentemente artificiosa, pero bajo este alarde de técnica no se encuentra nada más. A pesar de todos los signos, como el inflado paño y las actitudes de los cuerpos que indican externamente la supuesta carrera de las figuras, no hay expresión de huida. Los amantes se hallan congelados para siempre sobre las puntas de los pies (Figura 14), persistiendo en sugerir modelos que posan en el estudio. Las figuras de Kokoschka están integradas al resto del cuadro, en tanto que las de Cot posan frente a un telón de fotografía. Nuestra atención es reclamada de manera constante por su lindura, no por su carácter de seres humanos, y nos sentimos invitados a admirar la ejecución de detalles incidentales como el cuerno en el cinturón del muchacho, el transparente vestido de la muchacha y la

complejidad innecesaria de pliegues y rizos, en vez de entregarnos una razón de su estar ahí. Nada nos dicen estos detalles, excepto la destreza del pintor para representarlos. Se nos ofrece una colección de sostenes escenográficos en lugar de un mensaje.

79 Es fascinante observar cualquier demostración de una habilidad perfecta, razón por la cual es posible que los alambristas se ganen la vida; pero, a menos que la habilidad esté dirigida a una finalidad expresiva o productiva, es sólo motivo de diversión. **La Tormenta**, de Cot, nos divierte; **La Tempestad**, de Kokoschka, profundiza nuestra percepción. El cuadro de Cot nos atrae contándonos una historieta. Es una anécdota. Pero el de Kokoschka es la expresión de una idea cargada de emoción.

80 Puesto que nada favorable hemos dicho acerca de **La Tormenta**, ¿por qué la incluimos aquí? ¿Sólo como chivo expiatorio? En tal caso, ¿por qué se le ha dado sitio en la sala de uno de los más grandes museos del mundo?

Por una razón, 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, y la mayor parte del gusto crítico también, durante medio siglo. Hemos dicho que la pintura nos revela lo que los hombres han pensado, sentido y creído. Si esto es importante, ¿no sería un error ignorar un cuadro que atrajo tan fuertemente a tanta gente durante tanto tiempo? Los museos pueden erigirse a sí mismos en árbitros del gusto, pero llenan también la función de historias visuales del pensamiento y del sentimiento. Si no excluimos a importantes malhechores e incompetentes de nuestros libros de historia, es justamente porque no aprobamos lo que ellos hicieron.

81 Podríamos preguntarnos también por qué una pintura tan fácil de ridiculizar resulta tan difícil de desechar. En este momento parece imposible que pueda todavía volver a darse un serio interés en una pintura académica del siglo XIX como **La Tormenta**; pero, si esto llegase a suceder, nada habría ocurrido que no les hubiese pasado de modo parecido a artistas tan importantes como El Greco y Botticelli. Ahora mismo hay un renacimiento entusiasta del interés por todo un grupo de pintores del siglo XVI que hace pocos años eran mirados con condescendencia.

82 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. Pero, es muy largo el curso del tiempo. Y, por lo pronto, aun las "malas" pinturas son interesantes como contraparte de las que llamamos "buenas".

¿Qué es una pintura?



83 No hay una respuesta única a tal pregunta; pero, sea lo que fuere además de esto, una pintura es una experiencia para la persona que la mira y quiere mirar. Estamos ahora listos para explorar algunas de las áreas sugeridas en esta introducción. Nuestra siguiente unidad se refiere al realismo —el mundo que nos rodea, tal como ha sido reflejado, en formas muy diferentes, por pintores de siglos diversos, según el modo como ellos lo han visto a la luz de su época.

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

e Señalar los símbolos mitológicos que encuentre en *La Primavera*, de Botticelli, para ser intercambiados y discutidos en grupo con el asesor.

REACTIVOS DE AUTOEVALUACION

a) Anote el sentido simbólico de las siguientes imágenes de objetos representados en las *Bodas Arnolfini* (Lámina 10).

1. Las figuras descalzas de los protagonistas. _____

2. La fruta en la ventana. _____

3. La vela encendida en el candil del techo. _____

4. El perro. _____

5. El espejo con las figuras. _____

6. La figura labrada sobre la cama. _____

b) Conteste usted:

En la pintura 75 —*La Familia Peale*—, aparece un perro, y en las *Bodas Arnolfini*, otro, que es una imagen simbólica. Diga usted si el perro de *La Familia Peale* es también un símbolo.

7. SI _____ NO _____

8. Por qué: _____

9. Luego, símbolo es: _____

Consulte el panel de verificación al final de la unidad.

Cuestionario de repaso

84 **NOTA IMPORTANTE:** El único propósito del siguiente cuestionario es ayudarlo a comprender y a fijar los puntos más importantes que han sido tratados en esta unidad. Le recomendamos que al contestar las preguntas (teniendo al frente las reproducciones en color respectivas), anote las respuestas con sus propias palabras, sin acudir al texto. Después, localizando las páginas que se indican al pie de cada pregunta, podrá comparar y esclarecer sus respuestas con lo que dice el autor.

85 La persona común jamás duda de que su goce del cuadro de Whistler, **Arreglo en Gris y Negro**, proviene de la atractiva apariencia del retrato de la madre del artista y de las asociaciones sentimentales con la vejez, con la maternidad, con la piedad filial y otras ideas semejantes. El **verdadero** tema es algo distinto. ¿Qué es, cómo se logra y cómo se llama?

(Páginas 31 y 33)

86 La pintura es, entre otras cosas, "una proyección de la personalidad del artista que la pintó y una expresión de la filosofía de la época que la produjo". ¿Qué es lo que revela **Madame Leblanc**, de Ingres? ¿Hay o no en este retrato una "interpretación" de la dama representada? ¿Es un comentario sobre su época?

(Páginas 34 y 35)

87 ¿En virtud de qué cualidad **Madame Renoir** es una gran pintura? ¿Qué es lo que tiene este cuadro y no tiene, en cambio, una portada luminosa, fresca y alegre de revista? ¿Qué nos dice, junto con **En la Pradera**, acerca de la filosofía personal de Renoir, acerca de la actitud de éste hacia la mujer y por qué puede considerarse tan típicamente francés? ¿Que medios usó Renoir en "esta engañosamente simple composición" para crear el efecto que se proponía?

(Páginas 37 y 39)

88 Mientras Renoir es arrebatado por la vida en su totalidad, Degas es fascinado por sus fragmentos. ¿Qué actitud fundamental ante la vida y el mundo expresa deliberadamente Degas en su cuadro **Mujer con Crisantemas**? ¿Cómo lo consigue y cómo viola todas las "reglas convencionales de la composición de retratos"?

(Página 42)

89 Al pintar su **Monna Lisa**, Leonardo da Vinci estaba "expresando el carácter enigmático de la mujer". Compare el modo como lo hace con el de Degas en su **Mujer con Crisantemas**. ¿En qué coinciden? ¿Por qué la pintura de Degas hubiese sido inconcebible para un hombre del Renacimiento Italiano?

(Página 45)



90 "El tema de un cuadro es solamente un punto de partida para lo que el pintor tiene que decir". ¿Cómo ejemplifican esta afirmación las cuatro mujeres pintadas respectivamente: por Ingres, Renoir, Degas y Leonardo?

(Página 46)

91 **El Paisaje Imaginario**, de Durand y el **Monte de Santa Victoria**, de Cézanne, ¿cómo manifiestan, específicamente, la "diferencia básica" entre los puntos de vista "romántico" y clásico"?

(Páginas 50 y 51)

92 Sería absurdo pretender que **El Reino Pacífico** alcanza grandes alturas expresivas... Pero sí amplía nuestra experiencia. ¿De qué modo logra este efecto el cuadro, a pesar de que carece del pulimento académico?

(Página 55)

93 Algunos cuadros tienen disfrazado, su mensaje. ¿Qué descubrimientos en el retrato de Giovanni Arnolfini y su mujer, de Van Eyck, hicieron que este cuadro, de ser uno de los más enigmáticos jamás pintados se volviese una de las pinturas más impresionantes del mundo?

(Páginas 55,56 y 58)

94 **La Tormenta**, de Pierre Cot, que gozó en un tiempo de enorme popularidad, ha caído a lo más bajo de la estimación crítica. **La Tempestad**, de Oscar Kokoschka ha corrido la suerte contraria. ¿Por qué la primera es considerada insípida e inferior por los críticos modernos y la otra como una obra de arte llena de vigor? ¿Hay algo en **La Tormenta** que merezca nuestra atención?

(Páginas 60 y 61)

Paneles de verificación

MODULO 1

Objetivo 0.

Consulte los párrafos: 1-2-13-17-32-47 y compare su respuesta. (Vea esquema)

Objetivo 1.

Consulte los párrafos 430-431.

Objetivo 2.

Consulte los párrafos del 13 al 17 y el 592.

Objetivo 3.

(5)
(2)
(1)
(3)

Si ha contestado usted correctamente todas las preguntas pase al Módulo No. 2. Si no es así, vuelva a estudiar el Módulo 1 y solicite actividades complementarias de su asesor.

MODULO 2

Objetivo 0.

Clave.—

R Para considerar que ha cumplido usted con el objetivo más
C alto de esta unidad, deberá de tener un mínimo de 6
C aciertos. De no ser así, estúdiela nuevamente y haga ac-
C tividades de refuerzo sugeridas por su asesor.

R
R
C
R
R
C



MODULO 3

a) Consultar párrafos 66 a 70.
Para ser verificado con el grupo y asesor.

b) X no
Porque es la imagen de un objeto: perro, y no la representación de un concepto que trascienda las características de un objeto perro, como es el caso del perro representado en las **Bodas Arnolfini**, que sí representa algo diferente: la finalidad.

Para seguir con la siguiente unidad, deberá usted haber contestado acertadamente 7 puntos, como mínimo, de los 10 propuestos. Para lograr la excelencia, tendrá que responder 10 de los 10, bien.

Unidad II

¿Qué es el realismo?



Introducción

95 Esta, y las dos unidades siguientes, pueden ser consideradas como una unidad, en cuanto tratan los elementos visual, emocional e intelectual —lo que se ve, lo que se siente, lo que se piensa— en la pintura. Obviamente estos elementos no pueden ser separados con facilidad; pero, en la medida de lo posible, serán analizados y revisados como distintos en ésta y las dos unidades siguientes.

96 A través de los siglos, un sinnúmero de artistas han pintado el mundo tal como lo veían. ¿Por qué, entonces, cada pintor realista difiere de otro y no reproduce fotográficamente de manera idéntica lo que éste ve? La respuesta es que el "realismo", por cuyo medio el pintor "se aproxima" a la apariencia real de los objetos, no es una mera imitación del objeto sino una 'interpretación' de éste. Lo que más "real" parece ser a una época o a un artista no es lo más "real" para otra.

97 Hemos de ver en esta unidad que cuando los pintores de un siglo nos han dado su versión de la apariencia del mundo, no sólo nos comunican cómo se muestra el objeto, sino también nos revelan **cómo fue considerado por ellos y los hombres de su época.**

98 Los cuadros que discutiremos aquí sirven para describir ampliamente, a través de diferentes formas de "realismo", los cambios importantes que han tenido lugar en la pintura a lo largo de los siglos. La discusión nos aclarará también el hecho de que el aspecto de un cuadro está determinado sólo en parte por la apariencia de los objetos que el artista representa —que las diferencias importantes entre el objeto y la pintura son explicadas no sólo por el artista individualmente considerado sino por las circunstancias históricas que el hombre vive.



Pinturas consideradas

99

El Viejo Violín, de **Harnett**
El Violín Amarillo, de **Dufy**
Formas Musicales, de **Braque**
San Francisco recibiendo los Estigmas, de **Jan Van Eyck**
Giuliano de Médici, de **Rafael**
Prometeo Encadenado, de **Rubens**
Las Meninas, de **Velázquez**
Naturaleza Muerta, de **Chardin**
El Duelo Después de la Mascarada, de **Gérôme**
Miss Van Buren, de **Eakins**
En la Barca, de **Manet**
Dos Bisontes, fragmento de las pinturas rupestres de las Cuevas de Lascaux.

Objetivos generales

Al terminar de estudiar esta unidad, el alumno:

1. Definirá qué es el realismo, especificando qué tipo de estímulo predomina, si lo intelectual, lo visual o lo emocional.
2. Anotará por lo menos una característica diferencial del realismo en las siguientes épocas.

Edad Media

Renacimiento

Siglo XVII

Epoca impresionista

Edad de las cavernas



Módulo 4

Realismo

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al concluir el estudio de este módulo, el alumno:

0. Relacionará las formas diversas de expresión pictórica: realismo, expresionismo y arte abstracto, con el elemento intelectual, o sentimental, predominante en el autor.
1. Explicará por qué **El Viejo Violín**, de Harnett, es una expresión pictórica en la que predomina el estímulo visual, objetivo.
2. Dará tres elementos, mínimo, que relacionen emoción y pintura en **El Violín Amarillo** de Dufy.
3. Explicará por qué se considera que el cuadro de Braque es predominantemente intelectual.

ESQUEMA RESUMEN

- Visión Objetiva-Realismo
- Visión Subjetiva-Expresionismo
- Visión Intelectiva-Abstraccionismo

REALISMO

INTRODUCCION

El Pintor y Nuestro Mundo

100 Toda pintura constituye una triple experiencia —visual, emocional e intelectual—. Ya que es prácticamente imposible mirar algo sin reaccionar de alguna manera a ello, una cierta respuesta emocional es inevitable. El carácter y grado de esta respuesta depende tanto del material que el pintor nos ofrece como de nuestra disposición y capacidad de respuesta. Sin embargo, cuando se trata del goce intelectual de la pintura, nuestra reacción es menos instantánea y más una cuestión de saber. Por ello, es aquí donde el común de las personas comienza por declarar enfáticamente su ignorancia en torno a lo que es el arte.

101 Esta enfática declaración es una defensa natural en un tiempo en que el arte se muestra tan propenso al "snobismo" intelectual. El principiante se ampara desde luego en la convicción de que toda intelectualización respecto a la pintura es "snobismo". La fórmula invariable de su aseveración es el familiar "yo no sé nada de arte, pero sí sé lo que me gusta". Lo mismo, traducido a una jerga más formal, puede ser dicho de esta manera: "la comprensión intelectual de la pintura no es requisito previo para la respuesta emocional". Dicha de un modo o de otro, la proposición sólo es verdadera a medias; aparte de otras muchas consideraciones, es un hecho que la apreciación intelectual de la pintura es un placer que no implica necesariamente el "snobismo".

102 Esta y nuestras dos unidades siguientes se refieren a los elementos visual, emocional e intelectual en la pintura —lo que se ve, lo que se siente y lo que se piensa; y, aunque es obvio que cuando vemos una pintura lo que miramos, lo que sentimos y lo que pensamos está "tan ligado entre sí que no puede" fácilmente separarse, en la medida en que tales separaciones pueden hacerse, vamos a considerar en tres unidades individuales, intituladas **Realismo**, **Expresionismo** y **Abstracción**, el goce visual, el emocional y el intelectual de la pintura.

TRES VIOLINES

103 Sería bueno, para comenzar, tomar las tres primeras ilustraciones de esta unidad y colocarlas, una al lado de otra, para compararlas entre sí. **El Viejo Violín**, de Harnett, es una pintura realista; **El Violín Amarillo**, de Dufy, es expresionista, y **Formas Musicales**, de Braque, es abstracta. Hay un paralelismo tan estricto en sus temas que es de esperar, por ello, el poder mostrar lo diverso de las concepciones.



104 El Viejo Violín, de Harnett, es el tipo de pintura realista que el principiante entusiasta, pero sin ilustración, encuentra sin problemas. Sabe que Harnett debe ser bueno porque, después de todo, museos y coleccionistas codician su obra; y, al mismo tiempo, es posible disfrutar a Harnett sin tener que maravillarse de cuanto a su arte se refiere. Sus cuadros tienen la garantía de ser buenos y son disfrutables a primera vista. En una palabra, su obra no es cuestionable.

105 Sin embargo, ante la pintura expresionista de Dufy, **El Violín Amarillo**, nuestro supuesto principiante puede sentirse un poco inseguro. Es probable que encuentre la pintura suficientemente atractiva en su estilo y que la vea como si no hubiese costado mucho trabajo hacerla; a pesar de todo, no le ofrece complicaciones mayores. Puede decir lo que supuestamente quieren representar las imágenes, aunque carezcan de un diseño esmerado.

106 Con la abstracción de Braque le ocurre totalmente algo distinto. Le parece confusa, sin objeto, absurda y aun sin acabado.

No obstante, si tomamos en cuenta lo que el artista se propuso, los cuadros más próximos entre sí, los que pueden disfrutarse sobre casi idénticas bases, son los que al principiante le parecen más diferentes. **El Viejo Violín**, muy realista, y **Formas Musicales**, sumamente abstracto, pertenecen a la misma familia.

REALISMO

EL VIEJO VIOLIN, DE HARNETT

107 En el cuadro original de **El Viejo Violín**, los objetos reunidos son casi del tamaño natural, lo que hace mayor la ilusión de realidad. Pero, aun en nuestra más pequeña reproducción, nos parece factible desprender el violín del clavo en que cuelga. Podemos leer las notas de la partitura y la dirección en el sobre de la carta (Figura 1). El anillo de metal pende en forma tan natural, que sentimos la tentación de levantarlo; las manchas y rajaduras de la vetusta puerta no parecen simplemente pintadas, sino verdaderos defectos en la superficie del cuadro; el remache que falta en la bisagra superior semeja un agujero real. La diferencia entre la superficie de la bisagra inferior y la porción que anteriormente estaba cubierta por el herraje es tan plausible, que parece resultado efectivamente de las diferencias en aspecto, coloración y oxidación, y no de la hábil imitación de Harnett. El cuadro entero sorprende y fascina por su ilusionismo. Es el tipo de pintura que a la gente se le antoja tocar por el modo tan convincente con que cada elemento expresa una textura diversa. Resulta difícil creer que la textura sea —como en verdad lo es— uniformemente lisa en la

superficie entera del cuadro.

108 Si sólo esto fuera el contenido de **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 en 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.

109 Los extensos herrajes de las bisagras están colocados en ejes horizontales tan rigurosos como los verticales. Repiten las líneas de la base y de la parte superior del lienzo, pero, la bisagra de abajo está a una distancia un poco mayor del borde del cuadro en comparación con la de arriba. Esto se debe a que las bisagras delimitan una especie de marco secundario que abarca los demás objetos, como los bordes de cartón que se usan alrededor de algunos cuadros. Un buen fabricante de marcos hace la línea inferior más ancha que la superior y las de los lados, ya que aquella tiende a verse más angosta cuando las cuatro líneas son uniformes.

110 Harnett aplica este principio junto con varios otros no perceptibles a primera vista. De memoria, probablemente diríamos que el violín cuelga en el centro del cuadro. No es así. Cuelga justamente a un lado, aunque es el centro focal de un agradable y preciso balance de objetos diversos. La partitura y el sobre están en un giro de casi 45° respecto a las verticales y horizontales y en ángulos casi idénticos uno del otro. Si estuviesen exactamente a 45° o si su forma no tuviese esa modalidad de las orillas dobladas y arrugadas, el efecto sería desagradablemente rígido en combinación con las horizontales y verticales tan estrictas. Tal como está, las curvas ligeras y los dobles sirven como transiciones a las elegantes y enfáticas curvas conjugadas en absoluto contraste con las líneas rectas —las curvas de la caja del violín, las curvas de las aberturas en forma de S, el círculo del anillo de metal. Imaginemos que cambiamos de lugar algu-

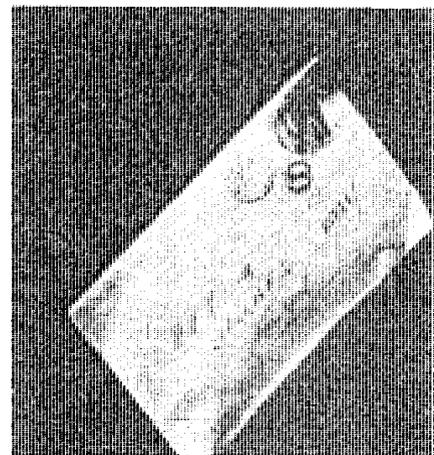


Figura 1



no de estos elementos; imaginemos, por ejemplo, que eliminamos el trocito de papel impreso cerca del violín o que lo ponemos exactamente en el lado opuesto del anillo de metal para tener un equilibrio más obvio. Veremos entonces lo cuidadoso y arbitrariamente que ha sido colocado cada uno de los objetos.

111 He aquí la cuestión. Este cuadro naturalista depende, en último término, de elementos no-naturales. Como obra de imitación, éste o cualquier otro cuadro realista es sólo una aproximación al objeto que imita. Como obra de arte, es un objeto independiente en sí mismo.

112 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. (Y Harnett hizo muchos de tales arreglos contrastantes). Por lo tanto, aunque jamás podríamos decir que **El Viejo Violín** es una pintura expresionista, tiene elementos expresivos.

EXPRESIONISMO

EL VIOLIN AMARILLO, DE DUFY

113 La idea rectora del expresionismo es la de que la apariencia real de los objetos puede ser distorsionada en cualquier forma y no importa hasta qué extremo, con tal que el artista sienta que confiere mejor al observador su propia reacción emocional a un tema. Generalmente, el expresionismo es asociado con temas morbosos, violentos o patéticos (**La Tempestad**, de Kokoschka, en la Unidad I, es una pintura expresionista); pero no es así necesariamente. 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, su 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. En cuanto a que haya sido "muy fácil de hacer", ciertamente lo fue para Dufy, de la misma manera que para un buen pianista es fácil ejecutar sin esfuerzo una atrevida serie de escalas y de trinos.

ABSTRACCIONISMO

LAS FORMAS MUSICALES, DE BRAQUE

114 En 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. **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.

115 Por debajo de sus diferencias, la abstracción de Braque y la colección de objetos de Harnett, pintados de manera realista, tienen notables semejanzas. Ambos arreglos están gobernados por un sistema de rígidas líneas rectas que, en ambos, se compensan por líneas curvas contrastantes. El área que encierra las primeras cinco letras de la palabra "Journal" en el cuadro de Braque tiene una colocación; una inclinación y una forma muy semejante a la del sobre en el cuadro de Harnett. Aunque es esto una coincidencia, se produjo por necesidades de composición comunes a los dos cuadros. Además, hay en el cuadro de Braque formas circulares que cumplen el mismo propósito de composición que el anillo de hierro en el cuadro de Harnett. Finalmente, hay todavía en ambos esquemas un manifiesto interés por las texturas. Harnett las simula. Las que Braque utiliza son reales, físicas. Deja granulosas las líneas de carboncillo para acusar las texturas de la tela, y para dar variedad al área azul, espesa el color en algunas zonas o lo raspa ligeramente en otras. En las dos áreas café tostado, el color, aún húmedo, ha sido rasguñado con algún instrumento a modo de rastrillo, creando una textura rígida parecida a las venas de la madera, pero sin intención de imitarla. Sugieran lo que sugieran, estas texturas valen por sí mismas y no como aditamentos de los objetos representados, cosa que ocurre con todas las texturas en el cuadro de Harnett. Como digresión, podríamos mencionar que también Harnett, en sus primeros cuadros, dio textura a su pasta, de suerte que, por ejemplo, una cabeza de fósforo podría ser construida en relieve sobre la superficie del lienzo.

116 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 (y otros más), 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. Es parte de la his-



toría del cubismo que veremos en un cuaderno posterior. Entretanto, estos tres violines nos servirán para recordar que, aunque el tema de este cuaderno es el realismo, toda pintura, sea realista, expresionista o abstracta, implica la creación y el arreglo de formas y colores, de acuerdo con el modo de ver, de sentir y de pensar del pintor acerca del mundo.

¿ QUE ES EL REALISMO ?

117 Ahora bien, el término "realismo" tiene tal amplitud en el campo del arte, que debemos definir el modo como lo utilizaremos aquí. Para nosotros será realista cualquier pintura en la que se logra una cabal y justa aproximación al aspecto que presentan las cosas. El pintor realista puede modificar considerablemente las apariencias naturales, pero se detendrá en el punto preciso en que la modificación se convierte en distorsión.

118 Según esta definición, la mayor parte de la pintura es realista (con excepción del arte moderno). Sin embargo, el mundo real de una época no es el mundo real de otra. El mundo que rodea al artista cambia no sólo superficialmente, como es obvio, en la diversidad de construcciones, vestimentas y cosas semejantes, sino en lo más fundamental, ya que al cambiar los tiempos, los hombres ven el mundo, y lo piensan, de manera distinta, y, por ello, lo pintan de modo diferente, aun cuando empiecen por imitar el aspecto de las cosas. Vamos a examinar ocho cuadros, dados a lo largo de un período que cubre quinientos años, y uno cuya antigüedad alcanza los quince o los treinta mil, que nos harán tener una idea de los diversos modos en que los hombres han interpretado el mundo a su alrededor y de la correspondiente variedad de modos en que los artistas lo han reflejado dentro de nuestra definición de realismo.

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

• Dar el nombre de tres obras que puedan clasificarse como:

Visuales

Emocionales

Intelectuales

REACTIVOS DE AUTOEVALUACION

1. Anote los elementos visuales que aparecen en El Viejo Violín, de Harnett, lámina 13, y el equilibrio que guardan entre sí.
2. Dé tres elementos del Violín Amarillo, de Dufy (14), que tengan un significado emocional.
3. Señale tres elementos del cuadro de Braque: Formas Musicales (15), que respondan a la "idea de"
4. Relacione las dos columnas que se le proponen en seguida según el elemento que usted considera que predominó al ser creadas:

A — Intelectual	(b)	La Tempestad, de Oscar Kokoschka (Lám. 12)
	(c)	En la Barca, de Manet (Lám. 23)
B — Emocional	(d)	El Estudio, de Pablo Picasso (Lám. 38)
	(e)	Rocas: Bosque de Fontainebleau, Cézanne — (Lám. 47)
		...La Isla de la Grande Jatte-Seurat — (1-84)
C — Visual	(f)	Dos Damas en la Calle, de Kirchner (Lám. 30)



Módulo 5

El realismo en la historia

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al concluir el estudio de este módulo, el alumno:

0. Explicará las diversas formas realistas de captar la visión del mundo exterior, en el curso de la historia.
1. Anotará un mínimo de tres elementos que caractericen el realismo medieval.
2. Expondrá dos elementos diferenciales entre el realismo medieval y el renacentista.
3. Escribirá un mínimo de dos elementos característicos del realismo barroco.
4. Explicará los elementos realistas de la pintura impresionista.

ESQUEMA RESUMEN PARA SER COMPLETADO POR EL ALUMNO

- Realismo-Elementos comunes en diversas épocas:
- Elementos distintivos en diversas épocas:

EL REALISMO EN LA HISTORIA

EL FINAL DE LA EDAD MEDIA

Realismo Místico

119 Frecuentemente, la función del arte se define como la creación del orden fuera del caos de la experiencia humana. Esto sugiere que el artista crea simplificando el material que el mundo le ofrece. Cuando los antiguos griegos crearon la forma ideal del dios helénico, cuya belleza expresaba para ellos la armonía ideal que intuían bajo los accidentes y complicaciones de la vida, su punto de partida fue la simplificación de las formas naturales mediante la eliminación de estos mismos accidentes y complicaciones.

120 Sin embargo, entre más nos adentramos en el mundo del arte, más nos damos cuenta de que no existe una manera única de lograr una expresión de orden y de armonía. El **San Francisco recibiendo los Estigmas** (Lámina 16), 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.

121 El mundo medieval fue rico, violento, caótico, complicado, tumultuoso, de mucho colorido y totalmente contradictorio. Fue una época de crueldades extremas, de plagas terribles, de espantosa pobreza y sufrimiento humano, de torturas, mutilaciones y matanzas. Fue asimismo una época de exquisito refinamiento en el vivir, de mística fe religiosa. Fue una época de opulencia, de cinismo y de piedad; de plebeyez y elegancia. Floreció el libertinaje como también el culto a la castidad. Si la vemos retrospectivamente, esta época parece haber sido todo —menos aburrida.

122 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.

123 Para el hombre 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. Esta concepción del universo se refleja directamente en la pintura medieval y explica por qué el milagro de los estigmas puede



ser representado con un detallismo tan rígidamente realista sin contradecir su carácter milagroso. La pintura original de la que es reproducción nuestra lámina de color **San Francisco recibiendo los Estigmas** es sólo siete pulgadas más alta que nuestra copia; no obstante lo pequeño de esta área, su complejidad es enorme. Más extraordinaria resulta aún otra versión del cuadro con una altura de menos de cinco pulgadas, de la que probablemente la más grande fue una adaptación. Se halla reproducida aquí casi en su tamaño exacto (Figura 2). En esta minúscula versión, el mundo está representado con todos sus elementos; se comprime en unos cuantos centímetros cuadrados sin que dé la impresión de aglomeración o desorganización. Hay árboles, flores, rocas, piedras y peñascos; un río, un manantial con su cauce rocoso y su agua cristalina; colinas, nubes y pájaros; una ciudad con hombres a pie y a caballo en torno a sus puertas. Hay otras ciudades en la distancia; caminos y senderos, y una pequeña embarcación llena de personas. Líquenes pequeños crecen en minúsculas laderas y es tal su pequeñez que, aun amplificadas, resultan invisibles. Por las coli-

Figura 2



nas, se ven leñadores con sus respectivas cargas. Un detalle en el ángulo superior izquierdo, amplificado cuatro veces, nos muestra a un hombre y a un niño y, en la cima de un árbol, un cuervo u otro pájaro parecido, con otras aves volando a su alrededor (Figura 3).

124 Sin embargo, por más sorprendente que sea, una ejecución microscópica no tiene en sí misma ningún mérito estético. Después de todo, pulgas vestidas pueden ser compradas por unos cuantos centavos en una tienda de curiosidades, y el Padre Nuestro grabado en la cabeza de un alfiler es una muestra habitual en las exposiciones de artesanía. Es seguro que este pequeño cuadro con sus detalles extremadamente minúsculos fue pintado con el auxilio de una poderosa lente; como proeza, tal ejecución es fascinante en sí misma, pero en este sentido tal obra de arte jamás podría haber sido algo más que un sorprendente ejemplo de virtuosismo pictórico. Lo verdaderamente significativo es que el pintor combinó la infinidad de detalles del mundo en un cuadro cuyo efecto total es de unidad y no de confusión, un mundo en que rocas, hierba, follaje, vestimenta, cabello y carnaciones conservan su individualidad y aun comparten un carácter general de suavidad en el fluir incesante de la luz que baña el universo. La cabeza del santo puede ser cubierta con una moneda pequeña; no obstante, si se aumenta seis veces (Figura 4) se ve que cada pelillo de la mejilla, de la barba y del labio superior ha sido pintado individualmente y que en la frente, destacándose contra el cielo, representados por pinceladas aisladas, tan seguros y ciertos como si se hubieran pintado a escala natural, hay cabellos o mechones que brotan del cráneo con la misma energía y vitalidad que da a todo el cuadro un extraordinario sentido de vida. Nuevamente, lo verdaderamente notable es este sentido de vida y no los medios técnicos increíbles con que fue realizado.

125 No importa que la cabeza del santo sea del tamaño de una moneda o de un plato, lo cierto es que constituye la directa y consistente presentación de una persona que existe con una realidad plenamente convincente. ¿Care-

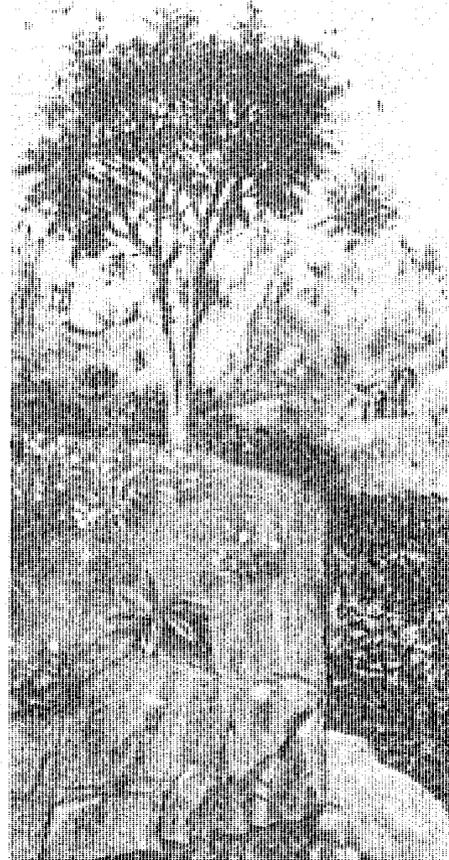


Figura 3



Figura 4

ce entonces de sentido la minúscula escala del cuadro? No sabemos, en realidad, si hubo una razón práctica. En todo caso, la verdad es que aquí el ojo abarca de inmediato la totalidad de un mundo. La precisión de los diminutos detalles realistas intensifica nuestra reacción a los diversos objetos, al conferirles una mágica concentración. Esto, sin embargo, también podría aplicarse a una versión más grande; pero, en ésta, la escala microscópica puede ser motivo de distracción por seguir fascinándonos con su maravillosa técnica. El punto importante es que este filósofo medieval vio el mundo como un lugar en el que cada detalle cobra un significado espiritual porque tiene su sitio en la armonía universal. Detalle por detalle, el cuadro es un conjunto de cosas comunes y corrientes pintadas casi literalmente —incluso, algunos críticos lo han juzgado más bien como un cuadro seco.

126 Sin embargo, visto en su totalidad, su efecto no es lo ordinario, sino lo milagroso. Si algún elemento no encaja en el cuadro, es paradójicamente, lo inusitado de la aparición de la Cruz. Ante la distinguida complejidad de la ciudad, ante la vivacidad de los grupos de hombres y caballos, ante el esquema de los bordes rocosos y el brillo del agua con su pequeña embarcación, tiene que ser extraña la Cruz, elemento obviamente milagroso (Figura 5). Su presencia nos es indispensable para completar la impresión de espiritualidad reverente ya conferida a través de los medios contradictorios del realismo extremo. Una época hecha de contradicciones logró en esta pintura su culminación.

EL RENACIMIENTO

REALISMO IDEAL

127 Cuando hacia los finales de la Edad Media, "la Edad de la Fe", fue pintado el cuadro que acabamos de ver, Italia se había abierto ya a un periodo que más bien puede ser descrito como una "Edad de Búsqueda", el Renacimiento. El hecho de que una cosa existiese no daba ya seguridad alguna de que tal cosa tuviese preparado su propio casillero dentro de un sistema cerrado. 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.

128 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

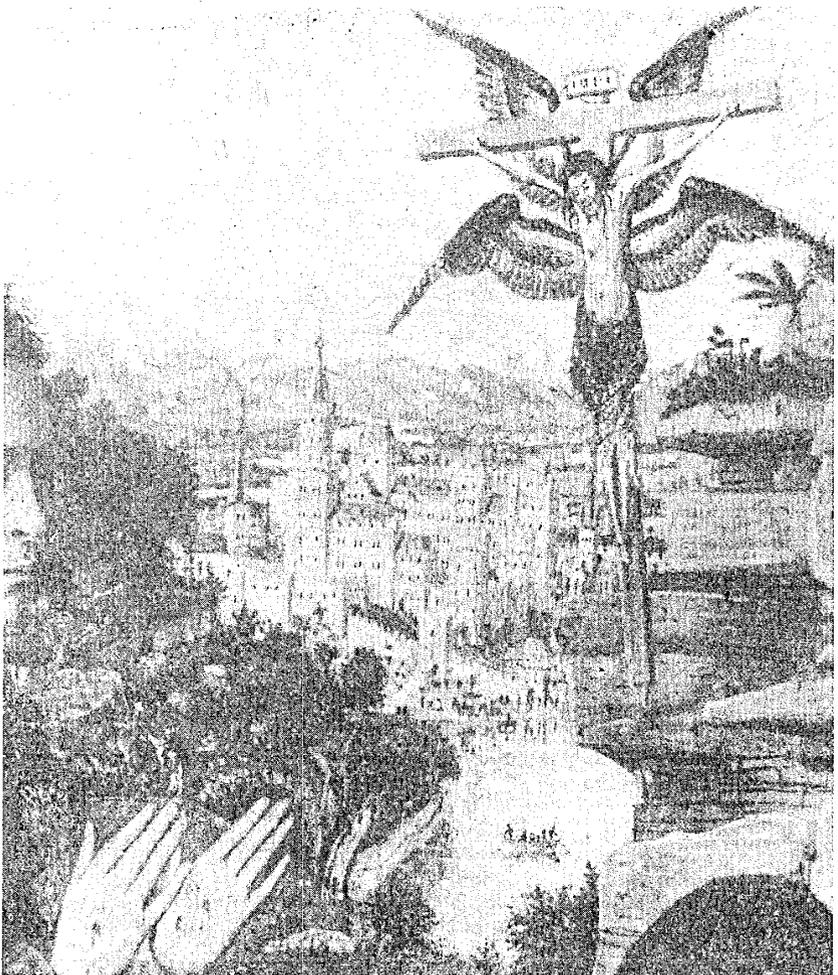


Figura 5

**Lo esencial
y el realismo
del Renacimiento**

los dioses de Grecia y de Roma que de los artistas de su pasado inmediato. Comenzaron a estudiar los restos de la antigüedad clásica, revivieron su idealismo y lo combinaron con la aplicación de su nuevo conocimiento

129 El resultado fue un arte que cultivó la dignidad, la elegancia, la gracia y la liberalidad intelectual. El retrato de **Julián de Médici, Duque de Nemours** (Lámina 17), de Rafael, posee todas estas cualidades a pesar de que él mismo careció de ellas.

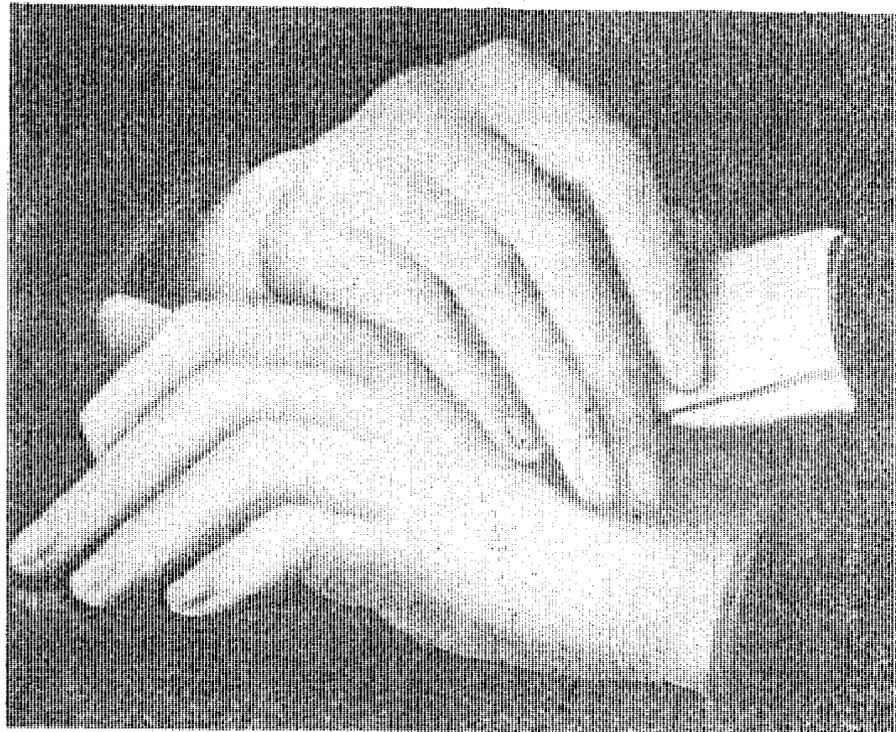
130 La intención de Rafael no es tanto interpretar la personalidad de su modelo, sino representarlo con las cualidades más admiradas en su época. Mientras que las

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.

131 Julián porta un elaborado traje y un sombrero de forma espectacular. El santo, por su parte, sólo viste un hábito talar y una capucha, o cogulla.

132 Sin embargo, con todo lo elaborado que resulta el traje de Julián, Rafael ha diseñado un modelo reposado, con unas cuantas zonas claramente definidas, pintadas algunas de ellas en tonos apagados. Van Eyck, en cambio, trató el sencillo hábito de su santo como una multiplicidad de pliegues que le dan movimiento en todas sus partes. De modo semejante, mientras Rafael escoge como fondo una cortina y la deja sin decoración alguna, Van Eyck nos pone todo un mundo tras la colina donde se arrodilla el santo. A Rafael le fue preciso recoger un poco una orilla de la cortina para que se viese en el fondo el Castillo de San Angel, una referencia específica conec-

Figura 6



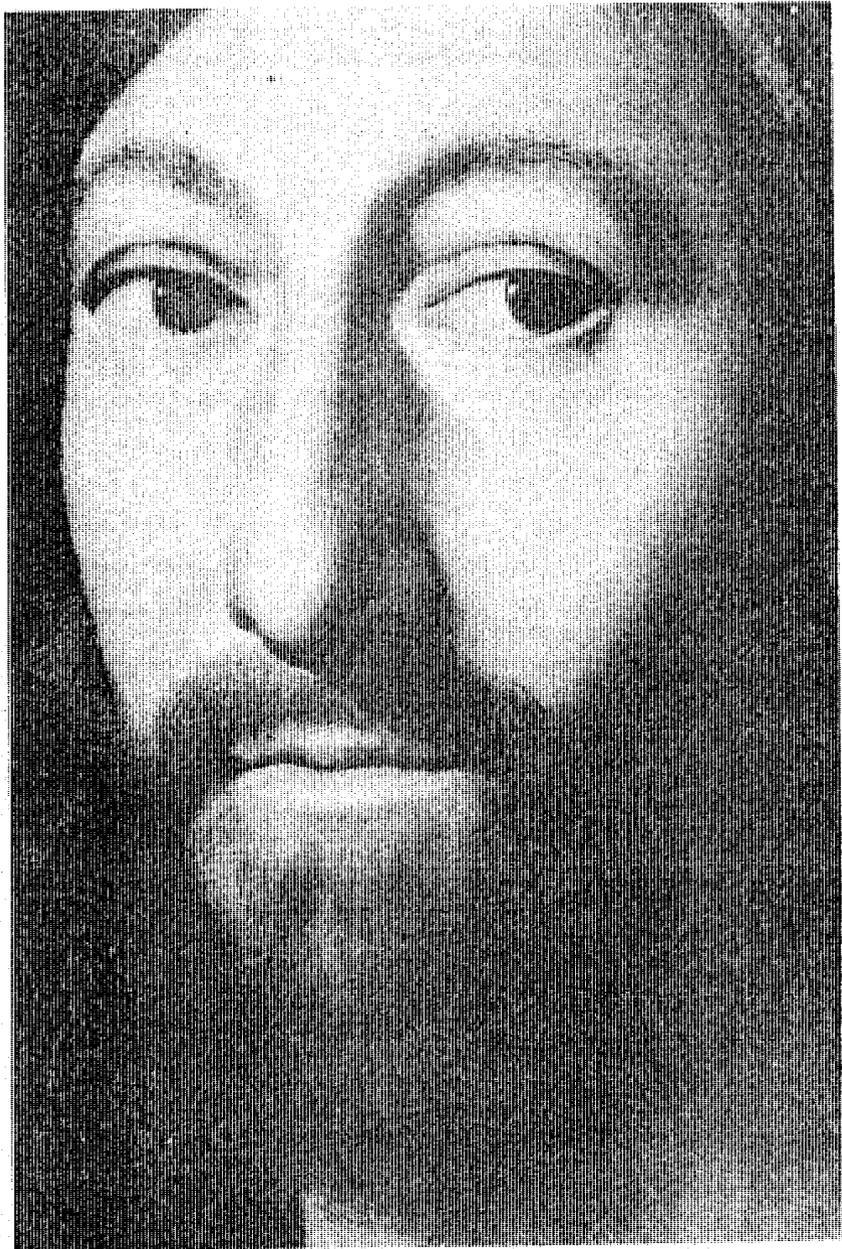


Figura 7

tada con Julián; pero, este fragmento de paisaje está tratado con simplicidad. En esta área, cuya extensión es mayor que la superficie total del cuadro de Van Eyck, hay menos detalles que en una pulgada cuadrada de la vista de la ciudad en este último (Figura 5). El mismo contraste aparece si comparamos las manos del príncipe (Figura 6) con las del santo (Figura 5). Finalmente, en las cabezas la antítesis es absoluta. En tanto que Van Eyck se esforzó en reproducir una cabeza hasta el último pelillo de la barba, Rafael, dentro de las limitaciones que le imponía mantener un adecuado parecido, utiliza su modelo para crear una cabeza, simplificada e idealizada (Figura 7), en que las partes secundarias de la cabeza real no son reproducidas en detalles sino modificadas precisamente por la eliminación de los mismos.

133 La sola eliminación de los detalles es un proceso bastante sencillo y, en sí mismo, no tiene una significación mayor que la del proceso opuesto: la aproximación a la imitación microscópica de la "pulga vestida". Pero, las 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.

Sin embargo, ambos tienen un punto de partida común: la representación realista de los objetos del mundo.

EL SIGLO XVII

REALISMO DRAMATICO

134 Nada de lo dicho acerca de los cinco cuadros examinados hasta ahora, cambia el hecho de que cuando una persona ordinaria mira un cuadro no está interesada ni en el espíritu de la época en la cual fue pintado, ni en los medios que el artista empleó para lograr su efecto, ni en nada que no sea lo que al propio cuadro se refiera. Y lo que al propio cuadro se refiere significa para él "lo que en el cuadro está sucediendo", y entre más cosas suceden, más gusta de él.

135 Quiere tener la experiencia representativa del acontecimiento pintado como si estuviese presente ahí. No le interesa ni la filosofía, ni la composición, ni las significaciones ocultas. Quiere que suceda algo, algo que sea divertido, o conmovedor; algo grandioso y excitante.

136 Este deseo del observador de participar en la experiencia pictórica es aprovechada por la mayoría de los malos pintores y también por algunos de los excelentes. Se aprovecha al máximo en el **Prometeo Encadenado** (Lámina 18), de Rubens, en el que se nos convida del modo



Exageración
y
barroco

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.

137 Es éste un tema jugoso para un pintor que quiere cautivar al espectador. Rubens no nos invita a meditar en lo divino ni a contemplar el orden armonioso. El cuadro es del tipo de arte que busca asombrar. El espectador debe ser sacudido ante todo en su respuesta emocional. No se le ha de permitir pasar por alto el cuadro; no puede darse ocasión a su posible indiferencia. Para atraerlo, todos los medios son válidos, no importa cuán espectaculares, violentos o, en algunos casos, falsos sean.

138 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. En el caso de este cuadro de Rubens, la experiencia física es al menos obvia, pero la misma idea puede ser aplicada de maneras no tan del todo directas. Carnaciones, ropaje, agua, viento, cabellera, plumaje o roca pueden ser pintados de modo que susciten asociaciones de nuestra experiencia externa y no de nuestra experiencia ideológica. Un ángel que vuela por el cielo es algo que jamás hemos visto (como nunca hemos visto tampoco un gigante encadenado a una roca); pero, si puede ser pintado de modo que, carnes, ropaje, cabellera, y plumaje sean para nosotros como experiencias físicas verdaderas, estaremos dispuestos a creer en la existencia de tal ángel.

139 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. Si Rubens hubiese sido un poco menos hábil para mantener la ilusión, nos encontraríamos imaginando al modelo que posó en el estudio, iluminado por una lámpara y quejándose de que su pierna derecha se le está durmiendo.

140 ¿Por qué ocurrió tal desenvolvimiento en la pintura? Uno semejante —como siempre resulta natural—

estaba ocurriendo en las otras artes, especialmente en la arquitectura, gran parte de la cual compartía el carácter elaborado y sensorial de la pintura. El siglo XVII puso su fe en el poder mundanal. Ciertamente no creía en los milagros como lo hizo la Edad Media; tampoco esperaba, ciertamente, descubrir la armonía bajo la confusión, como lo hizo el Renacimiento. Cuando los milagros eran representados, para ser creídos, debían mostrarse, en cualquier situación, en términos de la más viva experiencia física, y cuando el ideal era representado, se mostraba como nostálgica evocación de un mundo soñado —y aun este mundo de fantasía se presentaba en términos del mundo de los hechos tangibles.

141 ¿Significa esto que el **Prometeo** sea una "mala" pintura? Ciertamente no. Es una obra maestra. Bajo la superficie de su carácter emocional, los efectos están calculados con sagaz objetividad. Y, como en otros cuadros, podemos hallar aquí un goce adicional al contemplar la obra del pintor independientemente de su melodrama, sin dejar entre tanto de responder emocionalmente a ella.

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 una época en que sería de suponerse que perdería su eficacia al compararse con los noticiarios y fotografías de los sucesos de actualidad que nos asombran y nos duelen más allá de lo creíble. Tal vez sea esta la clave de la eficacia del cuadro: que no sobrepasa lo creíble. Trae el suceso junto a nosotros y nos hace participar en él, cosa que no hacen los registros de hechos.

VELAZQUEZ: EL OJO COMO UN LENTE

142 El siglo XVII produjo ejércitos de pintores que actuaban sin limitación técnica alguna; pintores que podían dibujar cualquier figura, desde cualquier ángulo, en no importa que distorsionada o curiosa actitud, tuviesen o no algo que decir. No es sorprendente que esta época haya producido a Velázquez, el realista más absoluto de todos ellos.

143 Si alguna vez la pintura, en su más pura definición como disciplinada aplicación de pigmentos sobre un lienzo, ha podido justificar su existencia, ha sido en el arte de Velázquez. **Las Meninas** (Lámina 19) presenta a una princesita de la corte española atendida por varias damas de cámara, mientras, a uno de los lados en el fondo, el propio pintor trabaja en el cuadro que estamos viendo. Más atrás, reflejados en un espejo, el rey y la reina lo observan en su trabajo (Figura 8). La pintura da la impresión de estar ejecutada con 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 (Figura 9). Hace lo mismo con los adornos del moño en una de las sienes y en el cuello del vestido. No podríamos describir estos objetos con precisión minuciosa porque no

estamos familiarizados con ellos, en cuanto tales objetos específicos. Sólo los conocemos como luz reflejada a la considerable distancia que media entre el pintor y su modelo, una distancia que reduce el objeto a manchas de color con concentraciones de tonos más claros y más oscuros en zonas plenamente iluminadas o en sombras. En este tipo de pintura vemos más de lo que el pintor pone en ella. Si se cubren las partes superior e inferior de la nariz de la princesa, se verá que este puente no está descrito como forma. Suplimos la descripción faltante, justamente como lo hacemos con los cabellos individuales, porque sabemos que están ahí; como suplimos igualmente desde lejos el párpado inferior del ojo de la niña, porque sabemos que está ahí, aunque apenas sugerido; lo hacemos asimismo con la división entre el cuello y la quijada junto al pelo, si bien hasta la pintura descriptiva de formas es bastante confusa cuando se trata de tal área. 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. Velázquez jamás habría pintado uno por uno de los pelillos de la barba del santo, aun-



Figura 8



Figura 9



que la estuviere pintando de tamaño natural, ya que el ojo no ve con claridad tales detalles, salvo a una distancia muy próxima. Van Eyck pinta los detalles de todos los objetos tal y como éstos aparecerían a una atenta inspección; Velázquez los pinta sólo en la medida en que son visibles desde donde él, o el espectador, se encuentra.

144 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.

145 Todo esto parecería algo así como el grado máximo en la imitación de la naturaleza. ¿Es Velázquez, como técnico, sólo una lente equipada con un pincel? No. Velázquez selecciona, modifica, elimina los accidentes confusos o insignificantes, eleva ligeramente o baja las intensidades de luz o de sombra para crear un mundo de armonías visuales más sutiles que las que le sirvieron de modelo. Crea un mundo luminoso con su propia belleza abstracta, con su orden, su armonía, su consistencia, su relación perfecta entre cada matiz de color descriptivo.

146 No obstante, ni aun este deleite óptico puede explicar el atractivo perdurable de Velázquez, no como técnico insuperable, sino como pintor expresivo. ¿En qué radica su cualidad expresiva? Esta no puede ser descubierta en los términos del vigor refulgente de Rubens. Bajo tal criterio, las pinturas religiosas de Velázquez son colecciones de efigies sin significado, y sus temas mitológicos o alegóricos resultan prosaicos grupos de modelos pacientes, magistralmente pintados. Su cualidad expresiva radica en el polo opuesto: toda intensidad pasional, todo misterio, todo simbolismo, todo filosofar teórico, como si fuesen impurezas, han sido destilados del mundo de Velázquez. Las imágenes existen por sí mismas, para siempre, una vez depuradas de nosotros, separadas por una barrera invisible tras la cual permanecen, completas en su propio ser, viéndonos impasiblemente. Cuando Velázquez pinta una imagen de la Virgen, hemos de aceptarla como la Virgen, justamente como aceptamos en Las Meninas, literalmente, la habitación con la pequeña princesa y su círculo familiar. Su arte no impone problemas ni sugiere caminos de soluciones; nos presenta un hecho consumado, como si el problema hubiese sido planteado y la solución encontrada sin necesidad de inquietarnos con ninguna de ellas, contentos de

aceptar sin preguntas la respuesta que Velázquez ofrece sin comentarios.

EL SIGLO XVIII

LA REALIDAD EN OLLAS Y SARTENES

147 Hemos discutido hasta aquí, en secuencia cronológica, un universo místico, a un aristócrata italiano, a un Titán y a una princesa, como imágenes realistas expresivas de sus respectivas épocas. Tras una lista de temas tan elevados, la presentación de tres manzanas, dos peras, un tarro y un cuchillo, sobre una mesa de piedra, puede juzgarse como indicio de que un nuevo siglo ha perdido la conciencia de lo grande y de lo noble. Sin embargo, no es así. El siglo XVIII está revelando en este cuadro que la nobleza puede existir en las cosas comunes y corrientes. Es sabido que en Francia, hacia los finales del siglo, gente noble fue decapitada por gente ordinaria, que dio una extensión no muy noble a tal idea.

148 Los hechos de 1776 en los Estados Unidos fueron una manifestación social que implicaba la idea filosófica de que la nobleza existía en las cosas más simples y en las personas más sencillas. Sin exagerar demasiado, se podría sostener que la Declaración de Independencia y el cuadro de Chardin, **Naturaleza Muerta** (Lámina 20), pertenecen a una misma familia.

149 Las naturalezas muertas son aburridas para mucha gente porque, con demasiada frecuencia, son simplemente imitativas. Sin embargo, una buena naturaleza muerta puede ser también una pintura expresiva, y el registro de la expresión puede ser bastante amplio (vimos ya una muestra de ello en la armoniosa quietud de **El Viejo Violín**, de Harnett). Aunque su registro es incomparablemente menor que el de paisajes o el de figuras humanas, sería posible narrar la historia de la pintura, a escala reducida, a base sólo de naturalezas muertas. Hasta antes de Chardin, sin embargo, lo normal sería encontrar naturalezas muertas, bien como partes incidentales de un cuadro más grande, o bien, si se trata de un cuadro completo en sí mismo, como un alarde ornamental de habilidad técnica —tal es el caso de un lienzo de Jan Davidsz, de Heem (Figura 10), uno de los pintores de naturalezas muertas de mayor influjo en el siglo XVII.

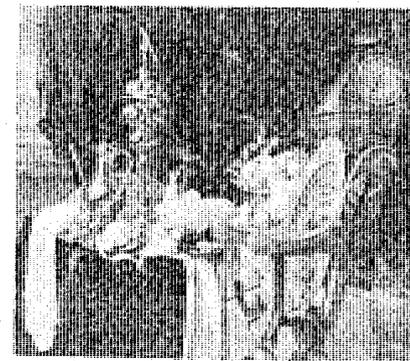


Figura 10

Características
de
Chardin

Cualidad
expresiva
de Velázquez



Figura 11

Balance en la composición

simple, pero adecuadamente, en la repisa casera. No hay reglas establecidas para esta clase de composición pictórica y, por lo tanto, no hay manera de explicar por qué tiene "éxito y fracasa". 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. Se muestra de inmediato el divorcio entre el tarro y los demás objetos. Igualmente, si sustituimos la pera, que está levantada en el extremo derecho superior, con otra manzana, o si cambiamos su posición de manera que se incline hacia el centro del cuadro y no hacia la izquierda, descubrimos que serían necesarios otros cambios para compensar las relaciones alteradas.

Lo cotidiano y el arte

152 Los humildes objetos de Chardin aparecen como casualmente colocados. La novedad o extravagancia sería el elemento más inarmónico posible del cuadro. Los objetos están destinados a atraer por su simplicidad, por su carácter cotidiano. Es por esta presentación simple y directa (en apariencia) de Chardin, por lo que su pintura contrasta con la elegancia y la superficialidad de la pintu-

Con Chardin, por el contrario, la naturaleza muerta se convierte por su propia virtud en un vehículo expresivo.

150 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. Pero, los dos pintores no se muestran iguales en su efecto. Hemos dicho que Velázquez pintaba la luz. Chardin pinta la forma. Todo lo que hace va dirigido a un fin: a la expresión del peso, la solidez y el reposo que siente en los objetos que escoge para pintar (Figura 11). Aun la pasta misma es más pesada, más rica y está más firmemente aplicada que en el cuadro de Velázquez.

151 En nuestra ilustración se pueden ver los siete objetos dispuestos muy

ra de moda en el siglo XVIII, justamente como la idea de la virtud innata en el hombre común contrastaba con la artificialidad del mundo elegante. No tiene importancia alguna el que el hombre "natural" se volviese o no tan noble como lo esperaban los filósofos. Fue un ideal que estaba en el ambiente y que encontró su realización en la pintura de Chardin.

EL SIGLO XIX

REALISMO ANECDOTICO

153 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. En una época que fue en su filosofía cotidiana lo que llamamos "realista con respecto a las cosas", la pintura realista floreció con un registro tan amplio como la propia actitud del siglo ante el mundo cotidiano: iba de lo trivial a lo profundo en su concepción de la vida humana.

154 **El Duelo después de la Mascarada** (Lámina 21), de Gérôme, no está ni en la base ni en la cima de este registro. Podemos comenzar a ver el lugar que ocupa, com-

Figura 12





Lo narrativo
está de más
en la pintura

párandolo su realismo con el de Chardin. Cuando decimos refiriéndonos al cuadro de Chardin que "una pera, a la derecha, y un tarro, a la izquierda, sirven de marco a tres manzanas, a otra pera y a un cuchillo sobre una repisa de piedra", hemos dicho poco acerca del cuadro. Su significación, como lo hemos tratado de explicar, está en otra parte. Pero cuando decimos refiriéndonos al cuadro de Gérôme que "dentro de un parque, en un espacio abierto, nevado, una figura masculina, vestida como un burgués del siglo XVII, sostiene a otra, en traje de Pierrot, que ha sido herido y se desmaya, mientras una tercera, con disfraz de potentado oriental, examina la herida, y un cuarto personaje, envuelto en capa de rico terciopelo, se lleva las manos a la cabeza en un gesto de aflicción; y que, a la derecha del cuadro, el duelista vencedor, disfrazado de indio americano, abandona el campo, acompañado por su ayudante, vestido de Arlequín"; entonces hemos descrito la esencia del cuadro, si añadimos que técnicamente es una tarea brillantemente realizada. 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 embutir el cuadro. Esto, en otras palabras, es superficial.

155 Lo anterior no significa que un duelo después de una mascarada no pueda servir de tema para una interpretación emotiva de algún aspecto de la existencia. El carácter anecdótico no es inherente al tema sino al modo como éste es tratado. Un tema tan sublime como la Crucifixión podría rebajarse al nivel de la anécdota mediante un tratamiento similar —y así ha sucedido más de una vez. Cualquier significación que leamos en un cuadro ha de provenir de nuestra reacción a la anécdota, y tal reacción no está implícita en el modo como Gérôme la narra. Y con las palabras "la narra" indicamos que su intención, más que pictórica, es esencialmente literaria. El cuadro es una ilustración, y existe, más por su subordinación a algo, que por derecho propio como creación.

156 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 estas objeciones, no quiere decir que estemos 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. Si aceptamos el cuadro de Gérôme como un logro técnico sorprendente, como una agradable muestra de color decorativo, como una graciosa combinación de figuras atractivas, entonces es un cuadro que puede ser disfrutado. Cuelga

Elementos
ajenos
al arte
pictórico

en una galería llena de pinturas del siglo XIX de gran valor, y luce bien entre ellas.

EL REALISMO Y LA POESÍA DE LA VIDA

157 Por lo general, es más fácil explicar lo que esta mal en un cuadro que mostrar lo que lo hace bueno. Esto se debe a que entre mejor es un cuadro más apto es para hacerse entender en términos que no pueden ser expresados por ningún otro medio. Esta observación es válida también para otras formas artísticas. Lo que Shakespeare dice en Hamlet, por ejemplo, no puede ser dicho con igual perfección en un cuadro. Así, lo que Thomas Eakins expresa en su retrato de Miss Van Buren (Lámina 22) está dicho en forma tan completa si se le ve como una imagen realista, que cuando lo discutimos, sentimos la tentación de no decir más que "solamente míralo". Es una de esas obras maestras cuyo significado es tan obvio que sale sobrando cualquier comentario específico.

158 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. Como pintura realista (esto es, como un dibujo que comprende la recreación de los colores de los objetos representados), el cuadro es igualmente bueno. Como realismo creativo, tanto en la selección como en la modificación del material visual utilizado, son empleados algunos recursos que podemos especificar.

159 La dama que posa ha sido, primeramente, colocada en una actitud natural tanto en su efecto como en su carácter expresivo. De este ventajoso principio, pasa Eakins a la acentuación de los contrastes naturales de luz y de sombra. Sin incurrir en lo teatral, crea una iluminación de reflector, fórmula utilizada por cientos de pintores (Rembrandt la utilizó con suma insistencia). Mediante este recurso, Eakins dirige nuestra atención a las partes más importantes del tema, intensificando su efecto al destacarlas con brillantez contra las otras partes que están relativamente esfumadas. Sin embargo, lo hace con tal sutileza que no nos damos cuenta de la acentuación. (Rembrandt, por el contrario, nos hace patente la intensificación para una exposición más emotiva). 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.

Habilidad

Contrastes



Sinceridad expresiva

160 Pero, ninguno de estos recursos es original de Eakins; podríamos encontrarlos sin faltar uno solo, combinados en forma semejante, en un sinnúmero de cuadros que no son sino demostraciones de habilidosa técnica. ¿Es mejor el cuadro de Eakins porque, no obstante que hace lo convencional, lo hace mejor? No. Eakins emplea estos conocidos recursos con máxima habilidad, pero deja ahí una cualidad intangible en el arte de todo gran pintor, cualidad que en el caso de Eakins, señala la diferencia entre esta imagen de Miss Van Buren, de tanta vivacidad, y una efigie sin vida.

161 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 (Figura 13). 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. Sin embargo, un gran retrato de Eakins no es ninguna de las dos cosas: ni una hermosura ni una identificación documental. Es una obra maestra que saca tanta fuerza de la poesía fundamental del mundo cotidiano que no necesita apoyarse ni en el embellecimiento ni en la ornamentación.

162 Si pudiésemos explicar con palabras en qué radica exactamente tal poesía, el cuadro perdería parte de su razón de ser. Simplemente está ahí, expresada por los pigmentos sobre la tela. Al comparar este cuadro con los que hemos venido examinando, observamos que no hay idealización (como en el de Rafael), ni melodrama (como en el de Rubens), ni objetividad (como en el de Velázquez). Su carácter cotidiano lo relaciona con el cuadro de Chardin, y encuentra su mayor contraste con el de Van Eyck. En efecto, mientras que Van Eyck veía que cada fragmento del mundo sólo cobraba significación como parte de un gran esquema prefijado de cosas, Eakins ve que cada fragmento de la realidad debe ser aceptado por sí mismo, cualquiera que sea el significado que lleve consigo, independientemente de que el mundo se conciba organizado por Dios, idealizado o dramatizado.

Esta idea es expuesta más enfáticamente en nuestra siguiente ilustración, **En la Barca** (Lámina 23), de Manet.

EL REALISMO COMO UN FRAGMENTO DE EXPERIENCIA

Impresionismo, última forma del realismo moderno

163 **En la Barca** 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



Figura 13

toque rápido ha sido utilizado en los ojos y en los demás rasgos, en los detalles de la indumentaria, particularmente en el sombrero y en el velo de la mujer (Figura 14) y en la extensión del agua.

164 Viviendo en un siglo en el que la ciencia había demostrado que ningún hombre puede conocer ni con mucho el universo, Manet no estaba interesado en tratar de hacer ninguna afirmación universal, ideal o de cualquiera otra índole. Manet parece decir: "He aquí un fragmento del mundo, un momento, un instante de un día, que hay que apreciar por sí mismo, sin que importe mucho cuál es su lugar en el vasto e incomprensible esquema de las cosas".

165 Este ahondamiento es típico del impresionismo, una forma del realismo que es atractiva porque nos revela a

Lo fragmentario de la vida



Impresionismo,
último
realismo

Realismo
del primitivo
igual a
expresionismo
civilizado

menudo una cualidad idílica en lo ordinario de la existencia. En manos de pintores triviales puede ser, ciertamente, de lo más trivial y fragmentario; pero, en manos de pintores serios y de gran sensibilidad como Renoir, Degas (Láminas 4 y 5, Unidad I) y Manet nos muestra que la realidad en sus aspectos comunes y corrientes tiene importancia. Nos dice que, aunque el esquema universal de las cosas puede estar más allá de nuestra comprensión, nuestro momento en él puede ser comprendido en los términos de la sensación y del sentimiento.

166 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, tal como lo ha venido haciendo en tiempos recientes en las diversas modalidades de pintura que reunimos bajo el rubro de "arte moderno". Hay sólidos argumentos para sostener esta idea, aunque no tenemos todavía la conveniente perspectiva para considerarla. Tendremos oportunidad de discutir esto en nuestros dos siguientes cuadernos: Expresionismo y Abstracción. Entre tanto, retrocediendo unos quince o treinta mil años, concluiremos con unas cuantas palabras sobre las más antiguas pinturas del mundo.

LA PREHISTORIA Y LO QUE ES REAL



Figura 14

167 Los cuadros que hemos visto y la significación que les hemos atribuido fueron partes de civilizaciones cuyas historias respectivas conocemos y cuyas filosofías fueron puestas por escrito en palabras y expresadas en la música, en la arquitectura, en el drama y las demás artes, lo mismo que en la pintura. Hay, sin embargo, un magnífico grupo de pinturas que subsisten como única memoria del mundo que las produjo. Son éstas las pinturas rupestres del sur de Francia y del norte de España.

168 Los artistas tribales que decoraron las 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.

169 Se agrupan sobre las paredes de

las cuevas, espléndidamente frescas, magníficamente vivas. El detalle de nuestra ilustración (Lámina 24) muestra dos bisontes. ¡Con qué pasión ha observado el artista estos animales! Sintetiza la idea de "bisonte" con máxima economía y con penetración insuperable —los poderosos cuartos delanteros, los pequeños, tensos cuartos traseros, la contrastante delicadeza ósea de las pezuñas y las tibias, la brutalidad de la cabeza y la amenazadora curva de los cuernos. Todo está entendido en su esencia, y la cualidad esencial está expresada por el grado de énfasis más efectivo.

170 ¿Son realistas estas pinturas según nuestra definición de realismo? ¿Se aproximan a una reproducción exacta del hecho visual? Ciertamente la intención del artista fue recrear los animales. Debemos recordar que estas pinturas rupestres fueron hechas y vistas por hombres que no tenían la menor noción de la letal exactitud que la pintura alcanzaría más tarde, no digamos ya de la fotografía. Deben haber parecido reales en un sentido vagamente ilusionista.

171 Si hubiesen sido pintados hoy, tales bisontes podrían ser llamados expresionistas. La exageración alcanza casi el grado de la distorsión. Un artista contemporáneo, pintando de esta manera, podría estar trabajando bajo la teoría, 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. ¿Analizó primero el pintor rupestre y luego pintó? Es fácil imaginarlo como un creador más primitivo de lo que pudo haber sido. Es claro que no podemos saberlo. Pero, las imágenes que estos artistas dejaron revelan tanta destreza y tanta consistencia que no pueden ser producto de algún insólito talento natural. Son reales, no tanto en el sentido de verse como animales (aunque eso se ven), cuanto en el sentido de expresar la realidad emocional con que aquellos hombres los conocían. Y para los hombres, cuyo mundo resuena en estas cuevas, el animal tenía una importancia que sobrepasa la comparación con cualquier elemento de nuestro propio mundo. La carne del animal era comida y casi alimento único; su piel era su vestimenta y sus huesos, la materia prima para sus herramientas. El poder del cazador sobre los animales era fundamentalmente una cuestión de vida o muerte. Las pinturas estaban asociadas al ritual; no eran decoraciones de sitios habitables. Estos rituales probablemente tenían que ver con la influencia mágica, para ayudar al cazador. La idea de que la posesión de una imagen de la persona amada u odiada puede dar al posesionario poder

Arte
y rito
mágico



sobre ella, aún existe en el actual vudú.

172 No es de maravillarse que las pinturas rupestres estén investidas todavía de una realidad tan poderosa y emocional. Esta realidad emocional, que parte a veces de una realidad visual, constituye la preocupación del artista expresionista contemporáneo, y a este tema dedicaremos nuestra siguiente unidad

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

- Hacer un glosario de ideas de las épocas históricas en las que hay predominio de la pintura realista. (Para ser trabajado en grupo).

Cuestionario de repaso

173 **NOTA IMPORTANTE:** El único propósito del siguiente cuestionario es ayudarle a comprender y a fijar los puntos más importantes que han sido tratados en este cuaderno. Le recomendamos que al contestar las preguntas (teniendo al frente las reproducciones en color respectivas, anote las respuestas con sus propias palabras, sin acudir al texto). Después, localizando las páginas que se indican al pie de cada pregunta, podrá comparar y esclarecer sus respuestas con lo que dice el autor.

174 ¿Qué tipos de experiencia están implicados en la contemplación de una pintura? (Página 73).

175 De los tres cuadros de violines, el de Harnett (realista), el de Dufy (expresionista) y el de Braque (abstracto), ¿cuáles son los dos que se relacionan más en cuanto a la intención del artista? ¿recuerda por qué? (Páginas 74, 75, 76, 77 y 78).

176 ¿Qué es "realismo" y cuál es la causa principal de las variantes del arte realista en cada época? (Página 78).

177 Tanto Van Eyck (Medievo) y Rafael (Renacimiento) eran realistas. ¿Cuál es la diferencia básica entre ellos? (Páginas 86, 87 y 88).

178 ¿Por qué el **Prometeo Encadenado**, de Rubens, continúa asombrando al mundo, aun en una época en que se está acostumbrado a la imagen de la violencia? (Páginas 89, 90 y 91).

179 El realismo del siglo XVII, de Velázquez, fue logrado mediante un "nuevo tipo de visión realista". ¿Puede describirlo? (Páginas 91, 92, 94 y 95).

180 Simeón Chardin aportó una expresividad sorprendente a las sencillas y realistas naturalezas muertas. ¿Cómo lo logró? ¿Qué prueba revela la perfección de su composición aparentemente casual, como se demuestra en **Manzanas, Pera y Tarro blanco**? (Páginas 96 y 97).

181 ¿De qué manera ilustra el retrato de **Miss Van Buren**, de Thomas Eakins, el "realismo creativo"? (Páginas 99 y 100).

182 **En la Barca**, de Manet, es otro aspecto de realismo. ¿Puede describirlo? (Páginas 100, 101 y 102).

183 ¿Qué significa la "realidad emocional" de las pinturas rupestres del sur de Francia? ¿Por qué se pueden considerar importantes en cualquier época? (Páginas 102, 103 y 104).



Paneles de verificación

MODULO 4

1. Párrafos 107 a 112
2. Color amarillo
línea curva y distorsionada
dibujo fluido
notas musicales fingidas
pintura infantilizada
3. Párrafo 115
4. B
B
A
B
A

Para considerar que ha cumplido con los objetivos del Módulo 4, deberá de haber contestado acertadamente por lo menos a 8 peticiones de los mismos.

Si es así, pase al Módulo 5. Si no, regrese y emprenda nuevamente el estudio del 4, con actividades de refuerzo.

Unidad III

¿Qué es el expresionismo?



Introducción

184 Esta unidad está dedicada al **expresionismo**. El término **expresionismo** es usado frecuentemente al considerar la pintura moderna; pero, es aplicable también a las pinturas de antiguos maestros. Conforme al plan que nos hemos propuesto, es la segunda de las tres unidades relativas a los elementos **visual, emocional e intelectual** (esto es, a **lo que se ve, a lo que se siente y a lo que se piensa**) en la pintura. Nuestra unidad anterior versó sobre el **realismo**, y nuestra siguiente unidad versará sobre la **abstracción**.

DEFINICION

185 Cuando un pintor no puede comunicar su sentimiento respecto al mundo a través de la simple aproximación a la apariencia de las cosas, se aparta del **realismo** y exagera o simplifica sus imágenes. Esta **distorsión** de la forma y del color es llamada **expresionismo**. No es posible trazar una raya y decir: "Aquí termina el realismo y comienza el expresionismo". Muchas pinturas tienen características de ambas escuelas y en grados diversos. Vincent Van Gogh es el padre del expresionismo moderno; pero, El Greco fue un expresionista, trescientos años antes de que el término fuese acuñado.

186 La presente unidad explica el movimiento del expresionismo moderno, discutiendo a varios pintores europeos y americanos. Explica también por qué aun algunos pintores tan lejanos como El Greco sintieron la necesidad de apartarse del realismo para pintar su visión del mundo. Veremos además lo útil que nos resulta, para nuestro propósito, comparar tres versiones de la Crucifixión y dos diferentes visiones de la ciudad moderna. Veremos también que, no obstante que el expresionismo es asociado frecuentemente con imágenes, no sólo de gran intensidad emocional, sino de gran violencia, puede ser igualmente luminoso y alegre, y que se sujeta a reglas de composición y balance. El gran arte nunca es casual. Una vez entendido el principio expresionista, explicado en esta unidad, nos encontraremos con una apreciación nueva de todas las áreas de la pintura, tanto modernas como tradicionales.



Pinturas consideradas

187

La Noche de Estrellas, de **Van Gogh**
Cristo en Getsemaní, de **El Greco**
El Enterramiento del Conde de Orgaz, de **El Greco**
Dos Desnudos, de **Rouault**
El Edificio Singer, de **Marin**
Dos Damas en la Calle, de **Kirchner**
La Anunciación, de **Simone Martini**
Cristo en la Cruz, de **Rubens**
Cristo en la Cruz con Paisaje, de **El Greco**
Cruz Pintada del **Maestro de la Leyenda de San Francisco**
Marina a la Luz de la Luna, de **Ryder**

Objetivos generales

Al terminar de estudiar esta unidad, el alumno:

1. Definirá a qué se llama arte expresionista.
2. Ante una pintura expresionista identificará las imágenes que hacen que se clasifique como tal.



Módulo 6

Expresionismo

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al concluir el estudio de este módulo, el alumno:

0. Definirá el expresionismo.
1. Explicará tres elementos expresionistas, mínimo, propios de la pintura de Van Gogh.
2. Relacionará los elementos originales de la pintura de Van Gogh con su manera de ser.
3. Indicará un elemento característico de la pintura de El Greco y su razón psicológica.
4. Establecerá cuatro identidades de composición entre Van Gogh y El Greco, a partir de las pinturas estudiadas.
5. Relatará la historia del surgimiento del expresionismo, como escuela pictórica, en Alemania.
6. Explicará, con sus propias palabras, por qué la expresión pictórica de un niño de corta edad o de un primitivo, es expresionista y no realista.

ESQUEMA RESUMEN

- Modo de ser-Modo de ver-Modo de pintar.
- El expresionismo responde a una forma subjetiva de captar y recrear el mundo.

EXPRESIONISMO

EL PINTOR Y EL MUNDO QUE CREA

188 Nuestra primera unidad tuvo como centro la idea de que una pintura es ante todo una experiencia. En el segundo, vimos el mundo interpretado en una serie de pinturas dentro del campo enormemente extenso del realismo. Cada pintor realista se conformaba con la apariencia natural de las cosas como punto de partida para la interpretación.

189 Pero, aún así, ninguno de estos pintores copiaba simplemente la apariencia de las cosas. Algunos, como Harnett, Velázquez y Chardin (Láminas 13, 19 y 20 de la Unidad II), modificaron tan sutilmente la naturaleza, que su intención, a primera vista, parece sólo imitativa. Otros, como Van Eyck (Lámina 10 en la Unidad I y Lámina 16 en la Unidad II) parecían inclinarse a lo fotográfico en el detalle, pero no del todo en el conjunto. Y vimos en cada caso que el elemento expresivo de la pintura proviene más de la modificación que realiza el pintor en las apariencias naturales que de su habilidad para reproducir con exactitud el mundo que lo rodea.

190 Puesto que esto es así, parece razonable que entre menos obligado se sienta el pintor a apegarse a la visión natural de las cosas, tanto mayor ha de ser su capacidad expresiva. Esto no se observa necesariamente; sin embargo, algunos pintores han aplicado el principio, y esta unidad está dedicada a pinturas en que la modificación de la realidad visual es tan grande que llega al extremo de la distorsión. Veremos por qué estos pintores consideraron necesario apartarse tan violentamente de la visión "real" de las cosas.

191 Nuestro tema es el expresionismo, y las pinturas que vamos a ver serán más intensas y en general más personales que las que hemos visto hasta aquí. Todo gran pintor tiene un estilo individual, pero la obra del pintor expresionista está probablemente más rigurosamente individualizada que la del pintor realista, es más dramáticamente suya, llegando a veces al grado de la excentricidad. Esta individualidad es completamente natural cuando el pintor está más interesado en escudriñar su propia alma que en reflejar el mundo de las ideas, más interesado en clarificar su mundo interior, fantástico o tempestuoso, que en revelar la fundamental armonía del mundo que nos rodea.

192 No importa cuánto modifique el pintor realista la naturaleza, podemos concebir aún que los objetos pintados existen en el mundo real. Los cambia un poco y los coloca en un orden que les confiere significación, pero los objetos son aún reales. El pintor expresionista, en cambio, pinta imágenes tan exageradas o tan distorsionadas,

Tradición,
verdad
y
distorsión



que nos saca de nuestro mundo familiar para meternos en el mundo de la emoción y del sentimiento —es esa, al menos, su intención. En el límite extremo, sin embargo, la expresión puede llegar a ser histérica o de pesadilla. La naturaleza tan personal del expresionismo puede impedir al observador entrar al mundo del artista porque, aunque claros para sí mismo, los términos en que habla son confusos para los demás.

Definición

193 Trabajaremos con la siguiente definición de expresionismo: el expresionismo en pintura es la distorsión de la forma y del color para una expresión emocional. Si queremos establecer, tan clara como nos sea posible, una línea divisoria entre realismo y expresionismo, podemos agregar a esta definición que la distorsión sobrepasa el punto en que podemos aceptar la posibilidad de objetos existentes tal como el pintor los ha representado.

194 De acuerdo con la definición de un diccionario, el expresionismo implica la "libre" expresión de las emociones. Hemos venido afirmando que en las pinturas maestras todas las formas se encuentran organizadas en composiciones que distan mucho de ser libres, si por libre se entiende lo espontáneo, lo no calculado. De modo que si decimos que la pintura expresionista es una "libre" expresión, debemos recordar también que lo que puede parecer una pintura muy libre, puede ser igualmente una pintura calculada en extremo. Ejemplo perfecto de ello es **La Noche de Estrellas** (Lámina 25), de Vincent Van Gogh. **La Noche de Estrellas**, pintada en 1889, está consagrada como una obra clásica en el arte moderno.

LA NOCHE DE ESTRELLAS

EXPRESION LIBRE Y EXPRESION ESTUDIADA

Inspiración y concepción artística

195 Cuando contemplamos por vez primera **La Noche de Estrellas** nos parece que hubiese brotado espontáneamente de la tela. El cuadro entero se arremolina en una furiosa, embravecida energía, alejada por completo de nuestras asociaciones ordinarias con una noche de estrellas. La luna, en uno de los ángulos, es tan radiante como un sol (Figura 1); el cielo está tachonado de estrellas, y estas parecen estar girando y estallando en virtud de su propio fuego interno. En el centro y a lo largo de este cielo explosivo se enrolla una forma que no acabamos de identificar ni con una nube, ni con la cauda de un cometa, ni siquiera con la Vía Láctea, lo que supuestamente es. En tal cielo, una tal forma no necesita en verdad explicarse como una forma natural. 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

Personalidad y expresión

término como arrancándose ellos mismos para librarse de la tierra. Tras de estos árboles, los campos y colinas de la región se ondulan y embrevecen en torno a los únicos elementos quietos en la composición, una iglesia con su remate en aguja y algunas pequeñas casas con sus ventanas encendidas.

196 Tan intensamente llena de fervor emocional está **La Noche de Estrellas** que uno se siente tentado a imaginar que fue creada en una especie de combustión espontánea. Nuestro conocimiento de la vida de Van Gogh —sus tormentos emocionales, su fracasada búsqueda de paz con el mundo, su soledad terrible—, todo esto, así como el saber que estuvo sujeto a periodos de irracionalidad, parece compaginarse en principio con su haber producido tan vehemente pintura en un frenesí inspirado o aun en estado casi hipnótico.

197 El hecho de que sintamos tal inmediatez con **La Noche de Estrellas** es un tributo al genio de Van Gogh por su expresión emocional. Nuestro goce del cuadro proviene en gran parte de nuestro sentir la comunicación emocional directa con el pintor. A pesar de que el cuadro es una revelación personal, habla también al observador en términos completamente claros. Las pinturas de Van Gogh siempre dan la impresión de haber llegado frescas del caballete; nos parece estar en presencia del pintor aun después de descubrir que es éste un cuadro calculado y no una producción espontánea.

198 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 contrafuerza, una especie de freno, al ímpetu desbocado de la forma que cruza el cielo a modo 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. La sombra más dramática en el cuadro —nuevamente los cipreses— se contrasta, en otra intención de equilibrio, con la luz más dramática —la luna radiante— en el lado opuesto del cuadro. (Ima-

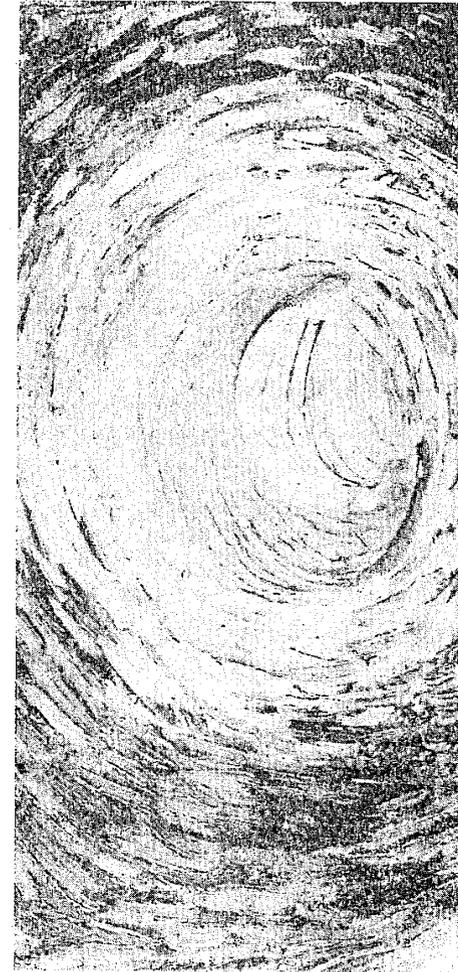


Figura 1

Composición
calculada
y
consciente



ginemos la diferencia si cualquiera de ellas —la luna o los cipreses— fuera movida al centro). Entre los elementos secundarios, la aguja de la iglesia unifica la composición, primero, como eco de la forma de los cipreses y también como interrupción de la línea insistente de las montañas contra el cielo. De otro modo, la vigorosa línea del horizonte podría llevarnos rápidamente también a la orilla y afuera del cuadro. La relación entre la aguja y las colinas es una reafirmación de la relación entre los cipreses y el cometa, una reiteración del tema principal, y es la razón más importante para que un cuadro de fuerza tan violenta sea justo y equilibrado en vez de caótico. Todos los demás elementos del cuadro, incluyendo la dirección de cada brochazo, está atrapado en el flujo del movimiento que determinan las formas principales.

199 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 que es difícil creer que haya vuelto sobre cualquier parte de él; pero, la composición es tan sabia que no podríamos creer que fuese accidental o "inspirada", aun cuando no tuviésemos evidencia de lo contrario. Tenemos, sin embargo, esta evidencia. Poseemos los dibujos preliminares de Van Gogh relativos a varias partes del cuadro y por lo menos un temprano estudio del mismo tema, además de las cartas en que, durante un período de muchos meses, hace referencia a sus proyectos para desarrollarlo.

200 En sus cartas, Van Gogh habla una y otra vez de sus proyectos de cuadros, describiendo sus progresos en el logro de la expresión que quiere. Contestando a un amigo que había admirado la intensidad del sentimiento de sus cuadros que representan jardines, escribió cierta vez, "...eso no fue accidental. Los dibujé muchas veces y no había sentimiento en ellos. Tras los muy tiesos, hechos al principio, vinieron los otros... ¿Cómo ocurre que me sea posible expresar algo como aquello? Porque, antes de comenzar, ha cobrado forma en mi mente. Lo que hago no es por accidente, obedece a una intención y a un propósito verdaderos".

201 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 (verdusco o azulado, en relación con los colores circundantes). Y, aunque usó con frecuencia algunos colores salidos directamente del tubo, buscando una intensidad máxima, lo hizo sólo después de un largo experimentar las relaciones de los colores que fue no menos complicado para obtener el efecto deseado de inmediatez extrema.

202 Van Gogh fue, pues, como todo gran artista, un hom-

bre tan emotivo como teórico y artesano. Este teórico, sin embargo, también se describe a sí mismo trabajando a veces en una "callada furia", y en cierta ocasión, después de pintar todo el día, sin interrupción siquiera para comer, escribió: "Haré otro cuadro esta misma noche, y lo terminaré".

203 Ciertamente no hay contradicción en esta combinación de creación febril y principios teóricos. El arte expresionista, como el de Van Gogh, por la naturaleza misma de su intensidad y de su extremado carácter personal, alcanza la culminación de su realización en el momento en que el artista está tan "inspirado" (a falta de un término mejor) que su acumulación total de conocimientos y habilidad técnica queda a su disposición para su inmediato, como si fuera espontáneo, empleo. No obstante, pensar que un artista "inspirado" crea un cuadro sin un trabajo previo es tan absurdo como imaginar a un actor en una inspirada representación sin haberse aprendido su papel, o a un poeta creando una obra maestra en una lengua que desconoce. **La Noche de Estrellas** es una obra inspirada sin par; pero, su creación fue posible gracias a que Van Gogh trabajó en ella durante mucho tiempo. (El escribió: "¿Cuándo terminaré mi noche de estrellas, ese cuadro que me ha obsesionado siempre!") La pintura está tan lograda en la expresión que aun otras pinturas acabadas de Van Gogh son, en efecto, estudios preliminares de ella. Su creación debe haber sido para él la realización emocional de mayor exaltación y arrebató.

VAN GOGH Y NUESTRO TIEMPO

204 En nuestras unidades anteriores hemos insistido en que la pintura es una expresión de su época. ¿Cómo puede **La Noche de Estrellas** conciliarse con esta idea? Podríamos decir que por su individualidad suma no podía haberse pintado en un tiempo que no fuese el nuestro, en que la libertad individual es un concepto básico de nuestro pensamiento. 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 un corolario natural de su libertad. Podríamos arriesgarnos más y sugerir que por su violencia, por su agitación, por su excitación, **La Noche de Estrellas** es un reflejo de nuestra época. Todos estos argumentos son cuando menos parcialmente verdaderos. Es verdad ciertamente que estilísticamente (por su diseño y por su modo de aplicar la pintura) es imposible imaginar que **La Noche de Estrellas** pueda pertenecer a cualquier otra época. Pero, conceptualmente, como expresión personal, no es de nuestro tiempo mucho más que de otro cualquiera —tal vez por el hecho mismo de que su creador nunca fue capaz de

Inspiración
es
concepción



Figura 2

participar efectivamente en la vida que lo rodeaba, como de modo tan intenso lo deseó.

EXPRESIONISMO EN UN MAESTRO DE ANTAÑO

Distorsión y misticismo

205 El expresionismo es un término nuevo usado especialmente en conexión con el arte moderno; pero, el principio de la distorsión de la forma y del color para la expresión emocional se da también en el arte de algunos de los antiguos maestros. **Cristo en Getsemaní** (Lámina 26), de El Greco, pintado casi tres siglos antes de **La No-**

che de Estrellas, es tan enteramente expresionista como la pintura moderna y aun logra su efecto a través de distorsiones semejantes.

206 Por lo que ve a la materia temática, El Greco se siente obligado a sujetarse a la letra del relato bíblico, pero lo trata en un estilo individual y expresionista. Cristo ora sobre el monte, alzados sus ojos hacia la aparición del ángel. Rocas, vestiduras, nubes, velos y transparentes dardos de luz se entremezclan, aquí y allá, al grado de no poderse distinguir los unos de los otros. El elemento más curioso en el cuadro es esa especie de cueva o espejismo, bajo la figura del ángel, que encierra a los discípulos dormidos (Figura 2). Estos aparecen en extrañas actitudes fuera de lo normal que en nada sugieren la soltura característica del sueño, sino más bien un estado de encantamiento o de mágico trastorno que los agita como si fuesen testigos de los acontecimientos divinos que se desarrollan a su lado. En el extremo derecho, dentro de un paisaje místicamente luminoso, vemos a Judas acercándose con los soldados romanos (Figura 3).

207 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 en 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.

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



Figura 3



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 —verdadera cúspide del monte— y luego a las nubes que llenan la parte superior derecha del cuadro. Esta línea sinuosa es muy parecida a la línea de la Vía Láctea en el cuadro de Van Gogh, aunque es menos evidente.

209 Sin embargo, tras todas estas semejanzas materiales, los dos cuadros son diferentes en la concepción. 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 el de 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 aun por su carácter sensual. Estas observaciones de ninguna manera son impugnatorias ni irreverentes. El gran arte de El Greco tiene sentido en tales términos, en tanto que no lo tendría el de Van Gogh.

210 El Greco es un pintor tan singular que la apreciación de su arte ha tenido una curiosa historia que ha cambiado tanto como han cambiado los gustos y ha oscilado tanto como han oscilado las ideas de lo que la pintura debe ser. A este respecto, en su propia época, una de sus pinturas fue rechazada por Felipe II de España, quien se la había encomendado para un altar de El Escorial. La Iglesia reconoció la fuerza mística del estilo de El Greco y, bajo su patrocinio, éste aumentó progresivamente en su pintura el elemento de distorsión, aparentemente con la satisfacción de todos.

211 Generaciones posteriores, sin embargo, perdieron la comprensión del arte de El Greco, al grado de que no hace mucho tiempo era todavía o ignorado o relegado, en el mejor de los casos, a un sitio menor en la historia del arte, como un excéntrico interesante. Su distorsión, incluso, fue explicada como resultado del astigmatismo. Aún puede oírse este absurdo de vez en vez. Si fuese necesario refutarlo, podríamos hacer notar que la visión astigmática, primero, no produce tales distorsiones y, en cualquier caso, El Greco pintó un gran número de cuadros, especialmente retratos, en los que el grado de distorsión es mínimo. En *El Entierro del Conde de Orgaz* (Lámina 27) combina su estilo más realista con el expresionista en las dos partes del mismo cuadro.

212 La mitad inferior muestra el cuerpo del conde siendo colocado en su tumba por San Esteban y San Agustín, en presencia de los deudos, amigos y dignatarios que los rodean. Hay cierto alargamiento en el dibujo de estos aristócratas melancólicos de rostros afilados (Figura 4); pero, en conjunto, las figuras de la parte inferior pueden

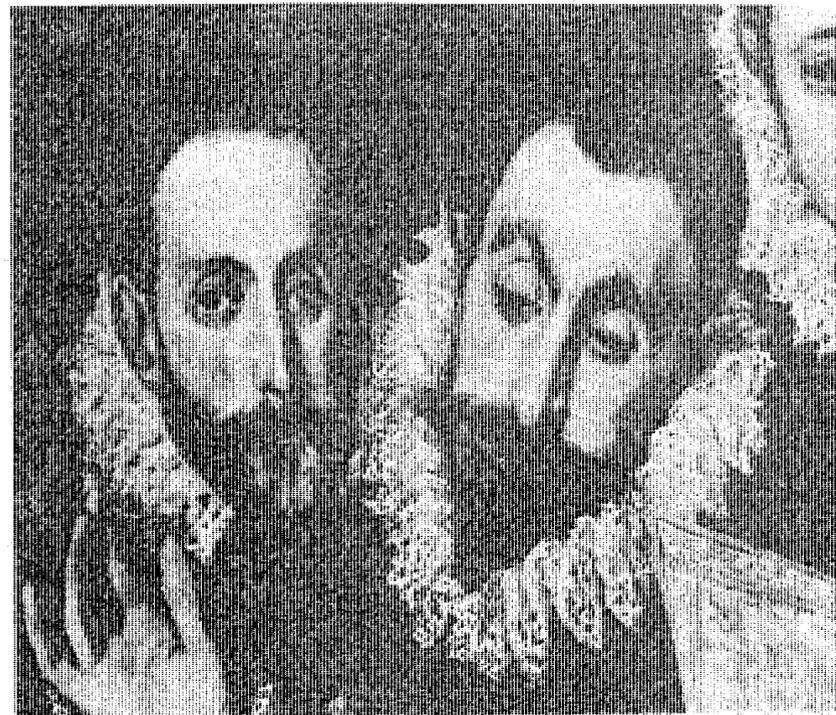


Figura 4

considerarse como existentes tal como El Greco las pintó.

213 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, representado aquí más hecho de trémulos visos o de gasas que de carne (Figura 5). El ángel tiene una distorsión mayor que la de las figuras abajo de él, y esta distorsión aumenta cada vez más al elevarnos hacia Jesucristo en su trono. San Juan Bautista, que aparece arrodillado, es una figura fantásticamente alargada, de cabeza pequeña y con extrañas protuberancias en los brazos, las piernas, el pecho y la cintura.

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. La escena tiene lugar en varios niveles integrados por las mismas formas luminosas no identificables que se entrelazan a lo largo

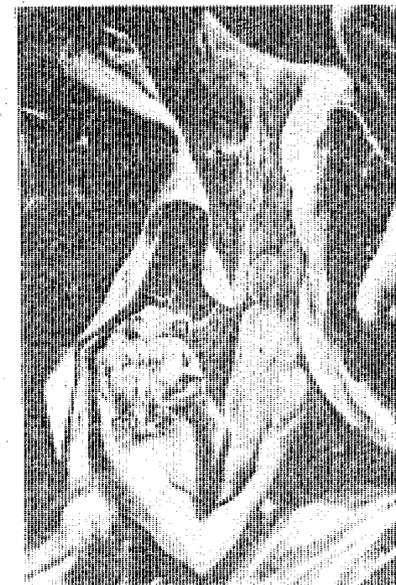


Figura 5



del **Getsemani**. En una palabra, El Greco ha combinado brillantemente una escena terrenal realista con una visión celestial, cambiando adecuadamente su estilo de realista a expresionista.

EL GRECO Y VAN GOGH

214 No sabemos mucho acerca de 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. Apparentemente, 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.

EXPRESIONISMO Y AFIRMACION MORAL

215 Las tres pinturas expresionistas que hemos visto hasta aquí son todas ellas cuadros visionarios; sin embargo, el repertorio del expresionismo es amplio. Nuestra siguiente ilustración está en el polo opuesto y nos trae nuevamente a la pintura contemporánea. **Dos Desnudos**, de Rouault (Lámina 28), enfrenta la verdad en bruto en lugar de la alucinación estática, el mundo de la degradación en lugar de la espiritualidad elevada. Es el tipo de cuadro que hace decir a la gente, "habiendo tantas cosas hermosas, ¿por qué pintar algo tan feo?" No sólo el tema —dos horribles prostitutas desnudas— sino también el propio aspecto del cuadro le parece feo a la mayoría de la gente.

El color, en vez de ser decorativamente "hermoso", parece amarotado; el dibujo burdo y de torpe mano.

216 No obstante, es esta una pintura hecha por un hombre que suele dibujar con la más delicada precisión, que ha pintado en la forma convencional bellas y reverentes interpretaciones de temas religiosos y místicos, y cuyo color tiene frecuentemente el brillo transparente de los vitrales. ¿Por qué pintó este "horroroso" cuadro? Si el hombre es un místico, ¿cómo puede elegir tal tema? Si es un gran dibujante, ¿por qué dibuja de esa manera?

217 No hay en verdad paradoja en esto: **Dos Desnudos** es noble en la concepción y su dibujo concuerda con su mensaje.

218 **Dos Desnudos** es un desaforado grito de protesta 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.

219 Ahora bien, es imposible presentar estas ideas en un cuadro de artificiosa hermosura. Rouault flagela su dibujo con líneas gruesas y pesadas que expresan a un mismo tiempo su propia ira y la brutalidad de las mujeres (Figura 6). 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. Y la respuesta a la pregunta: "¿Por qué pinta esto en vez de algo hermoso?", es que la totalidad del mundo en cualquiera de sus aspectos es provincia del pintor. Debe pintar lo que más hondamente siente y en la forma expresiva más adecuada.

Por supuesto que **Dos Desnudos** es un bello cuadro. Es bello técnicamente por el dominio absoluto del dibujo. A pesar de la apariencia de torpe y licencioso, los groseros límites de las formas se disciplinan a la descripción de estas formas, a la descripción con el énfasis apropiado.

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. Por último, y sobre todo, el tema no es bajo ni vulgar. Es noble, si noble es la fe en la bondad del hombre. El tema no es presentado en forma lasciva (¿Se podría hacer más repugnante el vicio?). Es presentado como una protesta, y protestar contra la maldad es reconocer la posibilidad de bondad. En toda la obra de Rouault hay una fe fundamental en la redención del hombre a través de su reconocimiento y de su rechazo de la maldad.

Es en esta implicación donde **Dos Desnudos** encuentra su significado. Nos es mostrada la fealdad en términos de tal violencia que no podemos sino reconocerla —y rechazarla.

Desde otro punto de vista, **Dos Desnudos** es sólo



Figura 6

Moralidad,
vicio,
honor
y
distorsión



una poderosa y repugnante imagen de dos criaturas des-humanizadas, grotescamente feas.

LA CIUDAD: MARIN

Expresionismo y alegría

220 Parece, por las explicaciones dadas hasta aquí, que el expresionismo debe asociarse siempre con lo malsano, lo trágico o lo visionario. Esto es verdad en una amplia medida. "La distorsión para una expresión emocional" sugiere intensidad y violencia; pero, el repertorio emocional completo incluye los sentimientos de paz y de tranquilo disfrute que pueden ser expresados a través de adecuadas distorsiones de la forma (formas simples y apacibles) a través de un color apropiado (suave y dulcemente armonioso). Sin embargo, estas expresiones más sosegadas son expresadas en la práctica por el realismo poético. Se deja el campo al expresionismo cuando los temas son intensos y agitados más bien que apacibles y serenos. Para una pintura que use los medios expresionistas en la interpretación de una escena de lo más alegre y familiar, podemos ver la acuarela **El Edificio Singer** (Lámina 29), de John Marin.

Una fotografía de este tema o una pintura realista de él podría reducirse a las rígidas líneas paralelas verticales de los rascacielos, con sus muros planos regularmente horadados en un módulo rígido de ventanas, y a las líneas horizontales de los frentes de las tiendas, de las aceras y de otras formas al nivel de la calle. Podría haber unas cuantas formas fuera de ángulo, pero éstas serían pequeñas e irrelevantes. Aun el aglomerado tráfico de automóviles y de gente estaría congelado en su sitio, coagulado en masas que no sugerirían lo tumultuoso de su movimiento. Las rígidas líneas verticales y horizontales sugieren quietud, orden, permanencia. Son el almacén típico de un cuadro de carácter estático.

Ahora bien, esto es lo opuesto a la impresión que por supuesto causa una ciudad. La ciudad es bulliciosa, activa, ruidosa, agitada, tumultuosa, confusa. La ciudad es dinámica. Y este carácter dinámico nos es inmediatamente transmitido por la pintura de Marin. Si nos esforzamos en ello, podemos descifrar en la parte inferior del cuadro ciertas formas que sugieren el "elevado", las calles, 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 (Figura 7). Gran parte de la fascinación de la fotografía moderna está en que puede inmovilizar la acción. Pero, inmovilizar la acción es lo contrario de expresarla, y es esto lo

que se propone Marin. Y, a fin de cuentas, este propósito expresionista manifiesta "más verdaderamente" lo que es una ciudad que lo que puede manifestar una fotografía. No obstante, algunas de las partes más expresivas de la pintura no son objetos reconocibles. Muchas de las acentuadas líneas agudas de la parte inferior son simplemente eso, líneas —no partes de edificios ni de otros objetos. Y en la parte superior, a la derecha del centro, el rosáceo óvalo indeciso no representa nada, pero sirve como una expresiva transición de la actividad en la mitad inferior del cuadro a la relativa quietud en la mitad superior.

221 Esta transición es la más importante, pero la menos notoria, realización en el cuadro. La acción y la excitación tienen lugar al nivel de la calle. Ahí nos sentimos perdidos; pero, a medida que ascendemos en el cuadro, la excitación decrece, se interfiere menos las formas, hay menos contraste de luz y sombra, están más delicadamente lavados los colores, y, finalmente, las cumbres de los rascacielos se fugan al cielo abierto. 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 los 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 —incluso, por ejemplo, el cambio de color que usa, en forma completamente arbitraria, para las aberturas de las ventanas de los edificios. Esta transición del color está de acuerdo con la transición de los ángulos y las activas formas quebradas en la mitad inferior a las tranquilas formas en la mitad superior. Leonardo da Vinci usó la misma progresión "cálido-a-frío" del color en el paisaje del fondo de la **Monna Lisa** (Lámina 6, Unidad I), yendo de los cafés dorados a los azules plateados, si bien el amarillo de siglos de barniz ha oscurecido el contraste original, haciendo los pasajes fríos mucho más cálidos de lo que Leonardo se propuso.

222 Debemos recordar, por último, que, como toda buena pintura, **El Edificio Singer** es una organización de línea, de forma y de color en una composición. Las lí-

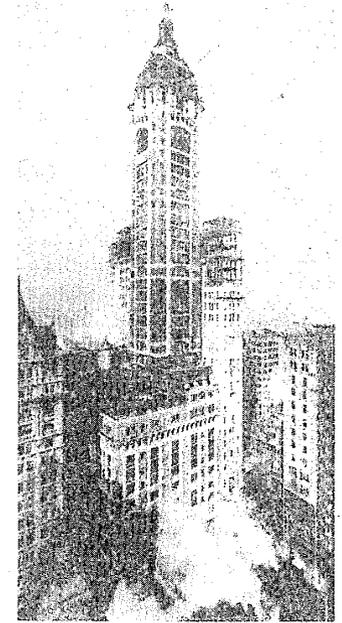


Figura 7



neas angulares que expresan la excitación y la confusión de la ciudad se enlazan también conjuntamente a la composición, repitiéndose, reforzándose y haciéndose eco unas de otras. Nuevamente vemos que la habilidad objetiva y el dominio técnico son los medios para la expresión (no la descripción) de un tema tan agitado que parece a primera vista excluir tal dominio y objetividad. Sabiendo esto, Marin se propone mantener un efecto de gran espontaneidad. Es un acuarelista de primer orden y lleva el medio más allá de los delicados (y con frecuencia también deslavados) tonos asociados usualmente a éste. Algunos de sus colores son aplicados con pincel lleno y húmedo. En otros lugares uno estaría dispuesto a ver la granulosidad del áspero papel a cuyo través pasó un pincel casi seco. Estas texturas contrastadas son un importante elemento de la variedad y excitación del cuadro.

LA CIUDAD: KIRCHNER

Expresionismo
y
tristeza

223 El Edificio Singer nos sumerge en la ciudad y nos envuelve en su sonido y movimiento estimulantes. Es esencialmente una interpretación alegre, tonificante, llena del estallante optimismo, del sentimiento de vigor juvenil y crecimiento floreciente que uno gusta pensar como típicamente norteamericanos. Fue pintado en 1921, cuando el auge americano estaba vigente y los castigados años de la depresión aún no formaban parte de la experiencia norteamericana. Un sentimiento de la ilimitada vitalidad que llenaba el aire de las ciudades americanas durante aquellos años de prosperidad fabulosa está expresado directamente en la pintura de Marin. Casi al mismo tiempo (1922), un expresionista alemán, Kirchner, nos muestra una idea contraria de "ciudad" en **Dos Damas en la Calle** (Lámina 30). (Al final de este cuaderno, bajo el nombre de Kirchner, se incluyen notas sobre el expresionismo alemán).

224 Una ciudad alemana de 1922 era un lugar muy diferente de Nueva York. Hacía sólo cuatro años de la derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial. El terrible período de trauma y de dislocación era constante de algunas de las peores deformaciones sociales en la historia de nuestra civilización. **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. Hay un carácter obsesivo en las figuras de las dos mujeres. Sus elegantes vestidos han sido transformados en siluetas como de brujas, y, aunque son parte de una muchedumbre, sentimos ante todo su 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 tratamiento

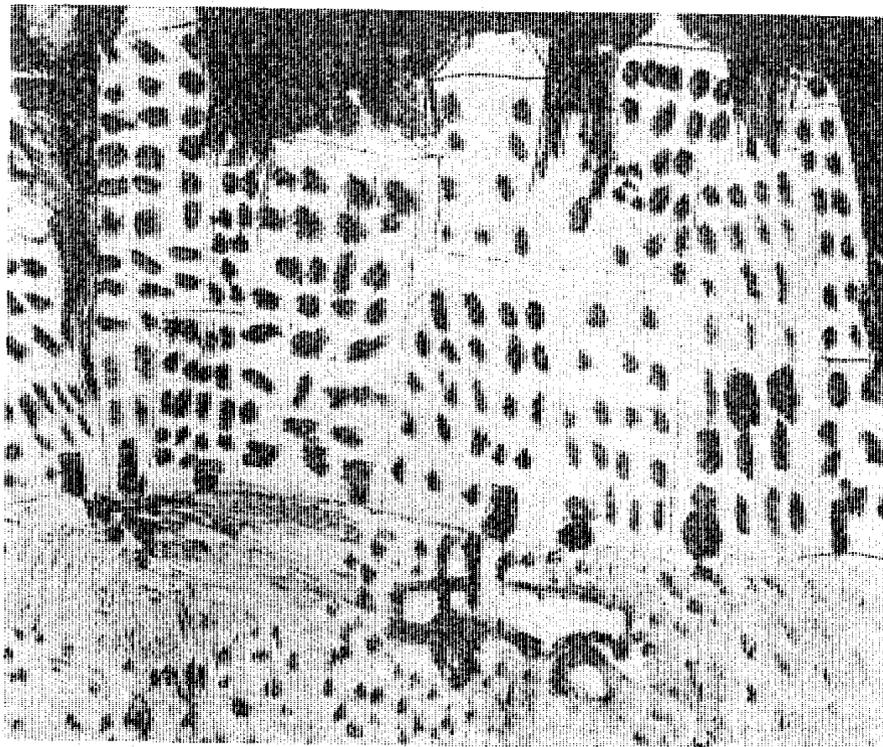


Figura 8

angular del área azul y negra puede recordarnos un poco las angulosidades de la ciudad de Marin y provocar otro poco la misma sugerencia de ruido y actividad, pero es un eco mortecino en un cuadro que nos comunica, antes que nada, un sentimiento de paz desnaturalizada. El rostro de la figura central nos mira con ojos incomprensibles, o suspicaces a lo más. Está de pie, en una rara, semiagachada y retraída actitud. El extraño pequeño taxi rojo detrás de ellas, y las figuras que integran la muchedumbre al otro lado del cuadro son tan mecánicas e inanimadas que parecen de juguete, aumentando el efecto de irrealidad. El cuadro presenta un mundo sin significado, de alguna manera amenazante, lleno de presentimientos siniestros —exactamente lo opuesto al exultante entusiasmo de la ciudad de Marin.

LA CIUDAD: UNA VISION INFANTIL

Aquí, vale la pena tomarnos un momento para comentar todavía, entre paréntesis, una tercera pintura expresionista de una ciudad —esta vez de un niño de nueve años, que, en lo que a él concernía, había pintado simplemente una ciudad del modo como él la veía (Figura 8). En los años recientes, se ha incrementado la comprensión del arte infantil como corolario del desarro-

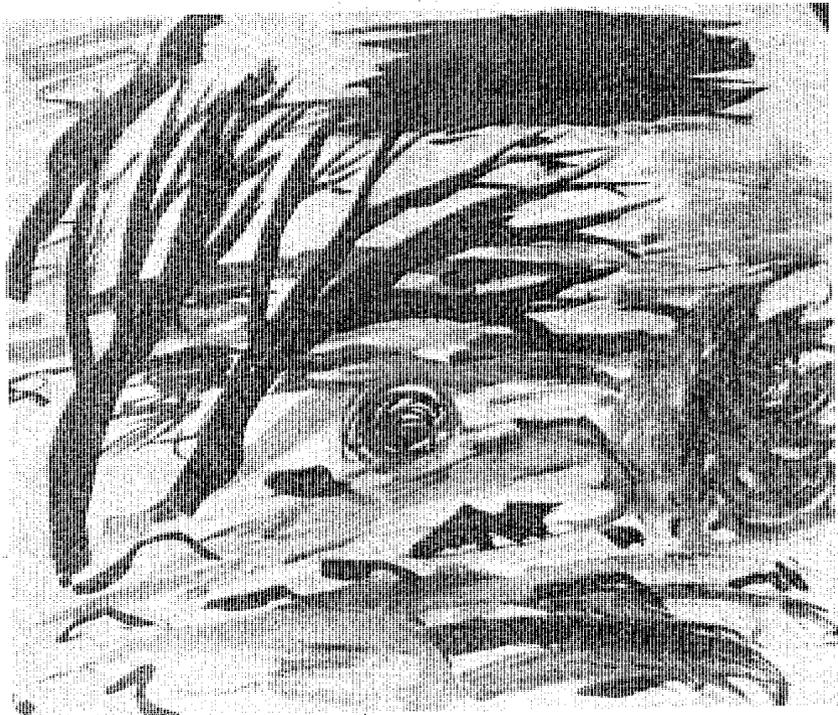


Figura 9

llo de la teoría expresionista en la pintura moderna. 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 en 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. El niño de nueve años que pintó el cuadro de una ciudad no es Marin, ni el de once años que pintó el de un huracán (Figura 9) es otro Van Gogh; pero, las semejanzas de estas formas espontáneamente inventadas con las que se encuentran en **El Edificio Singer** y en **La Noche de Estrellas** son algo más que una coincidencia. Los niños han hecho translaciones extremadamente directas de sus sentimientos a imágenes que ellos consideran correctas. Los adultos han hecho la misma cosa, pero no tan inocentemente; sus translaciones son translaciones conscientes y han de implicar un conocimiento y una teoría formales, dado que los sentimientos que están describiendo implican la madurez, la profundidad y la complejidad correspondientes.

226 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.

Expresionismo infantil

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

- Leer "Cartas de Van Gogh a su hermano Theo".
- Leer la vida de El Greco.
- Hacer un esquema descriptivo de la personalidad de El Greco y de la vida de Van Gogh.
- Coleccionar y comentar pinturas.



REACTIVOS DE AUTOEVALUACION

0. Anotar con sus propias palabras qué es el expresionismo pictórico.

1. Ante La Noche de Estrellas, anote el alumno tres imágenes, cuál es su distorsión, cuál su relación emocional con el autor.

2. Relacione las dos columnas:

- | | |
|---|---|
| <input type="checkbox"/> Angustia | 1) Pintura fragmentada aplicada en pinceladas breves. |
| <input type="checkbox"/> Introspección | 2) Circunvoluciones en movimiento acelerado. |
| <input type="checkbox"/> Apasionamiento | 3) Color intenso. |
| <input type="checkbox"/> Intensidad emocional | 4) Distorsión de forma. |
| | 5) Distorsión de color. |

3. Responda tal y como lo pide el objetivo.

4. Anote los cuatro elementos analógicos tal y como lo pide el objetivo.

Consulte el panel de verificación al final de la unidad.

Módulo 7

Convencionalismo expresivo

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al concluir el estudio de este módulo, el alumno:

0. Identificará un mínimo de tres elementos expresionistas de cada pintura estudiada en los temas señalados.
1. Explicará tres elementos expresionistas en La Crucifixión de El Greco.
2. Anotará dos elementos expresionistas de cualquier Crucifixión medieval.
3. Explicará el porqué no es expresionista la Crucifixión de Rubens.

ESQUEMA RESUMEN

- Emoción
- Distorsión pictórica



CONVENCIONALISMO EXPRESIVO

Expresionismo, refinamiento y simbolismo

227 Una vez que hemos llegado a la comprensión de la idea expresionista, muchas pinturas que no pueden con propiedad ser llamadas expresionistas comienzan a tener mayor significación porque su distorsión cobra para nosotros un nuevo significado. **La Anunciación** (Lámina 31), de Simone Martini, pintada en la ciudad italiana de Siena, es un buen ejemplo.

228 El cuadro no puede decirnos mucho si pretendemos dar su explicación en términos realistas. La belleza del color y el opulento fondo de oro primorosamente ornamentado podrían atraernos en forma puramente visual, pero eso sería casi todo. De hecho, muchos visitantes ordinarios de la galería miran este cuadro con el prejuicio de que sus irrealidades se deben a las limitaciones del pintor. Este no podía hacer "naturales" las facciones —piensan—, porque era incapaz de ello; la actitud de la Virgen es "curiosa", porque no era capaz de dibujarla en una postura natural.

229 Ahora bien, la Anunciación ha sido pintada cientos de veces y de cien modos distintos, incluyendo algunos sumamente realistas. El que Simone hubiese podido o no pintarla en forma más realista de lo que lo hizo está fuera de lugar. Pintó las figuras en su Anunciación con esas raras y aun exóticas facciones, con esas elegantes distorsiones, en esas actitudes particulares y en esas particulares combinaciones de líneas que observamos, porque ese era el modo en que sus patrones querían verlas. Simplemente ni el naturalismo ni el realismo —como queremos llamar a una imitación del modo en que las cosas se muestran— eran la meta. Suponer que la tarea primaria de un artista es imitar la realidad tanto cuanto más pueda, corre el riesgo de hacernos ciegos a las virtudes expresivas de cuadros como **La Anunciación**, de Simone.

230 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 (Lámina 32). 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. Basta mirar unas cuantas portadas de revistas de "chicas encantadoras" para ver ciertas exageraciones que parecerán risibles o chocantes en unos cuantos años —no digamos en centurias. Y son seis siglos los que nos separan del tipo ideal sienés.

231 Estos tipos superrefinados y aun neurasténicos, tan apartados de toda opulencia carnal que era tan tentado y tan esclava de la tentación, fueron expresiones es-

tablecidas de las virtudes cristianas medievales de la castidad y de la preocupación por las cosas espirituales. Fueron también, al mismo tiempo, tipos de considerable y sofisticado atractivo, en los términos más mundanos. Nuestro conocimiento de la vida de aquellos tiempos nos muestra que la renuncia a la sensualidad era más popular como ideal para alabarse que como modo de vida para practicarse. Había en gran medida una superposición de la idea de refinamiento espiritual y de la idea, entonces usual, de tedio. Es muy probable que las bellidades de moda en aquellos días hiciesen todo lo posible por acercarse al tipo idealizado en la pintura, exactamente como las mujeres actuales se ingenian en modificar sus rostros y figuras para estar a tono con la "última moda" que se ha impuesto de momento.

232 Debemos, pues, aceptar un amplio ingrediente de moda aun en **La Anunciación**, de Simone. En manos de un pintor de segunda, este ingrediente hubiese podido haber dominado en la pintura, reduciéndola a una afectación de inanimada belleza. 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.

233 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 de 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 Estrellas**, de Van Gogh. Pero, como expresión del precioso movimiento del descenso difícilmente puede ser superado.

234 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 (Figura 10)—, 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 un choque físico. En cuanto a la composición, esta angularidad contrasta de modo tan efectivo con la gracia del ángel que acaba de posarse, que ambas figuras resultan beneficiadas.

TRES CRUCIFIXIONES: RUBENS

235 Podríamos aducir que para la Anunciación o para cualquier otro tema místico, un tratamiento no realista es el único adecuado. Para ver, sin embargo, si esto es necesariamente cierto, podemos comparar tres tratamientos de un mismo tema, la Crucifixión.



236 La primera de éstas, **Cristo en la Cruz** (Lámina 33), de Rubens, fue pintada en el siglo XVII por un maestro que no tuvo ninguna limitación técnica. Las leyes de la perspectiva y de la anatomía hacía mucho que habían sido descubiertas y codificadas. Para Rubens su uso era habitual. Tenía en sus manos todo el repertorio de conocimientos para la creación de los efectos de luz y sombra, las diversas maneras de realizar la ilusión de profundidad, de construir formas que parecieran sólidas y rotundas. Si se recuerdan nuestros comentarios sobre la pintura barroca en la Unidad II (ilustrada con otro cuadro de Rubens, su **Prometeo**, Lámina 18), se entenderá por qué pinta Rubens la escena de modo tan realista. Recurre a la emoción aprovechando nuestra propia experiencia del dolor y el placer. ¿Es en verdad esta Crucifixión un cuadro interpretativo del todo? Rubens nos da un desnudo masculino magníficamente pintado que es Cristo sólo por asociación de ideas. 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. En cuanto a la contribución del pintor, nada de lo intrínsecamente divino hay en esta figura de un hombre clavado en una cruz. No es irreverente decir que si no supiésemos de antemano que no es así, éste podría ser un campeón olímpico sometido a tortura o, más exactamente, un musculoso actor captado en un momento culminante de una magnífica representación.

Figura 10



El resultado total es asombrosamente escenográfico. La iluminación, el fondo con su ilusión de tormenta y profundidad, son maravillosamente dramáticos. ¡Y son tan reales! Casi nos hacen sentir que estamos ahí. Y eso, por supuesto, es cabalmente lo que intenta.

237 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 representado en el cuadro en su clímax dramático, pero no se encuentra en él nada que no pudiese haber sido reproducido directamente de la naturaleza. En la actualidad, el cuadro logra su efecto en los mismísimos términos en que lo hizo cuando fue pintado, hace casi tres siglos y medio.

TRES CRUCIFIXIONES: EL GRECO

238 Retornando ahora a El Greco, el gran expresionista entre los antiguos maestros, nos encontramos con que a él no le place dejar que el espíritu místico y milagroso del cuadro sea puesto por nosotros, quedando él como director escenográfico. En su **Cristo en la Cruz con Paisaje** (Lámina 34), 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. No es difícil imaginar al hombre que posó para el Cristo de Rubens —de hecho, lo vemos, no tenemos que imaginarlo. Pero, si tuviésemos que imaginar 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 (Figura 11). En el cuadro de El Greco, la figura parece más bien

Naturalismo
extremo

Figura 11





Mismo
tema,
diverso
enfoque

estar mágicamente suspendida, como si fuese ingrávada (Figura 12). Todo es irreal o semirreal. Aunque no supiéramos de antemano el relato de la Crucifixión, podríamos, sin embargo, tener conciencia de que el tema de este cuadro obsesionante no es una simple escena de tortura sino un acontecimiento divino.

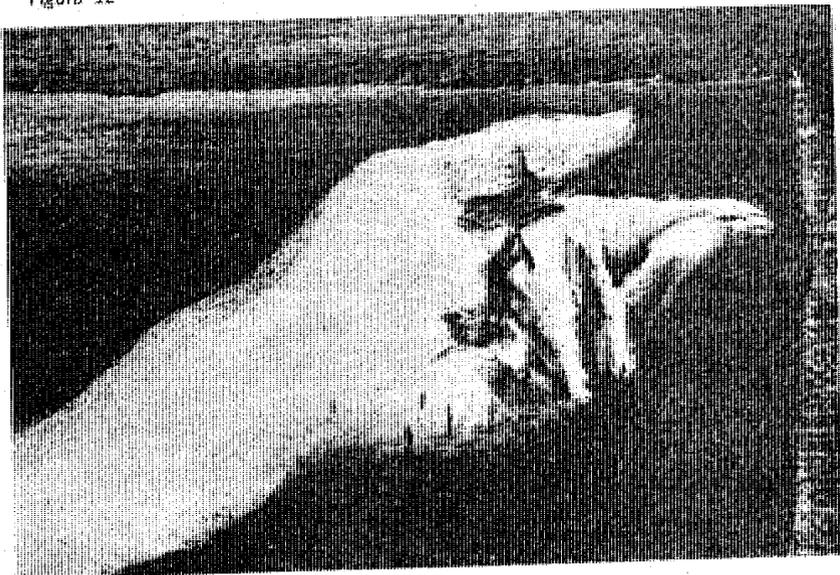
TRES CRUCIFIXIONES: MAESTRO DE LA LEYENDA DE SAN FRANCISCO

Expresionismo
medieval

239 Determinar cuál de los cuadros, si el de Rubens o el de El Greco, es mejor, no es un problema. Algunas personas se conmoverán o tendrán mayor interés en uno; algunas, en el otro; habrá asimismo quienes, por razones distintas, se interesen en ambos, y quienes, por encima de los dos, prefieren la **Cruz Pintada** (Lámina 35), de un anónimo maestro de la Edad Media.

240 La gente para la que ésta fue pintada veía la figura en la cruz seguramente mucho más real de lo que nos parece a nosotros. Sin embargo, no exigían la pintura realista ni la pensaban como la concebimos nosotros. El pintor tuvo que hacer esfuerzo para tratar partes de la figura de un modo naturalista, y este esfuerzo es en las más pequeñas figuras todo un éxito. Pero, lo cierto es que el realismo, en los términos en que lo hemos venido explicando, estaba también más allá de su concepción. El cendal queda ante todo como un ejemplo decorativo de la línea (Figura 13); el cabello es tan convencional

Figura 12



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 (Figura 14). Y no hay empeño en una versión realista de las diversas figuras implicadas. Hay cuatro escalas, que descienden en orden a la importancia de las 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 tamaño. De esta suerte, toda realidad terrenal queda inmediatamente negada. Para comenzar, las figuras son símbolos expresivos y no representaciones realistas. Y la figura de Cristo que pudiese absurdamente concebirse como una imagen realista, cobra una realidad espiritual profundamente conmovedora. Probablemente este pintor estaba siendo tan "real" como sabía serlo. Pero tuvo que depender en su mayor parte de las variantes y rearrreglos de ciertos modos convencionales compartidos por los demás maestros pintores de la época. Tal vez habría sido plenamente naturalista si hubiese podido serlo. Pero ¿necesitamos atormentarnos con esto? ¿Cambian en realidad en algo las cosas? Su intención era conseguir una expresión del misterio de la Crucifixión, y la consigue, no importa por qué medios. Las "distorsiones", independientemente de su origen, determinan el carácter de la pintura, y ésta nos habla a través de ellas.



Figura 13

EXPRESIONISMO Y ALEGORIA

241 Entre más vemos de la pintura, más nos damos cuenta de que no hay un modo único de transmitir un mensaje. Para hombres diferentes de épocas diferentes, el mensaje se expresa en formas diferentes. Concluiremos nuestra exposición mostrando cómo dos artistas, un norteamericano moderno y un medieval de los siglos más tempranos, eligen modos diversos para entregarnos mensajes semejantes.

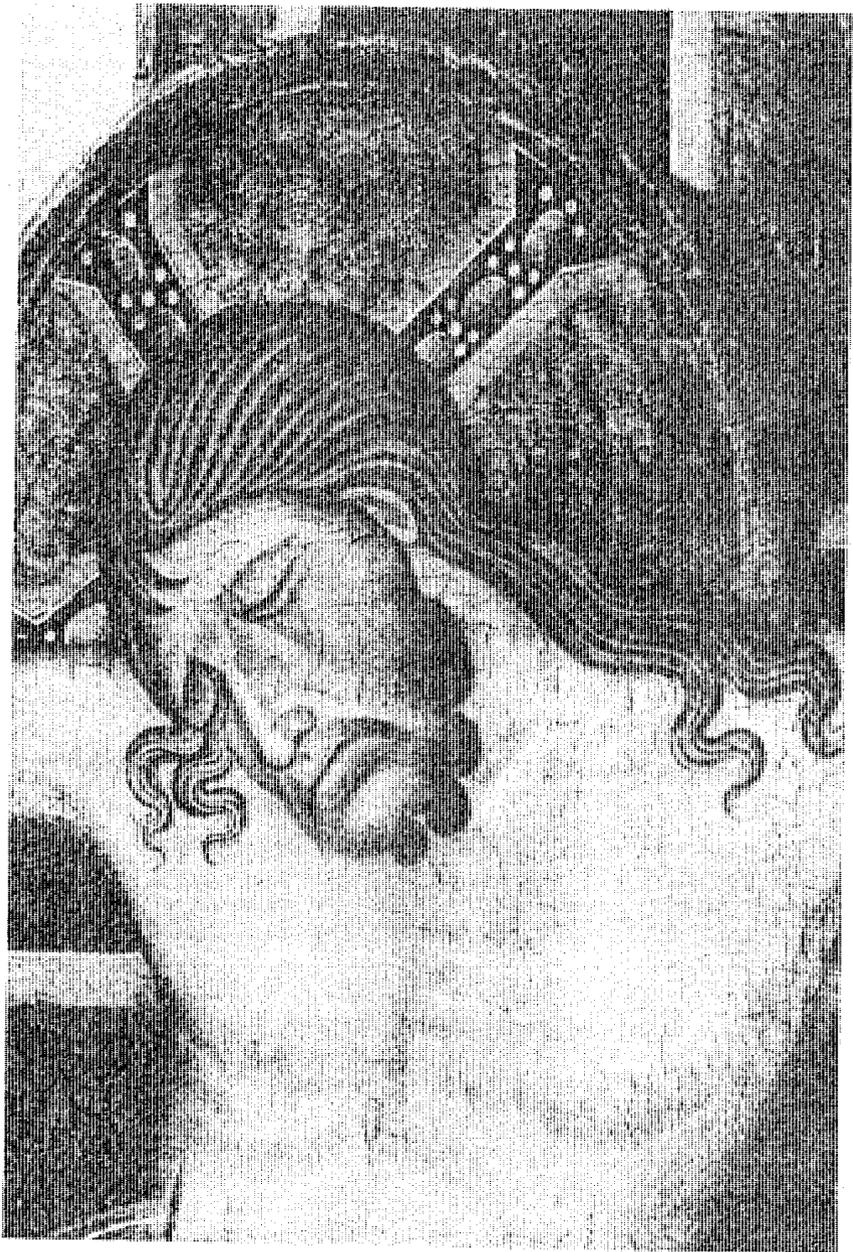


Figura 14

242 Antes de 1500 apareció en Francia cierto Calendario del Pastor, intitulado **Le grant kalendrier et compost des bergiers**. Como otros del mismo tipo, era un almanaque que combinaba informaciones falsas, supersticiones ordinarias, diagramas astrales, sugerencias médicas, horóscopos y comentarios piadosos sobre la virtud, el vicio, el cielo, el infierno y el cultivo del alma. Era una versión popular del intrincado compendio de la enseñanza medieval, y fue ilustrado con grabados de los cuales reproducimos uno (Figura 15). El cuadro es una alegoría acompañada de una explicación que traduce este propósito:

243 El hombre mortal que vive en el mundo es como un navío sobre el mar o un peligroso río que lleva rica mercancía, el cual si puede llegar al puerto que el mercader anhela, lo hará feliz y rico. El navío desde que entra al mar hasta el final de su viaje está en gran peligro de ser hundido o capturado por los enemigos. Porque en el mar siempre hay peligros. Tal es el cuerpo del hombre que vive es el mundo; la mercancía que lleva en su alma, las virtudes y las buenas obras. El puerto es el paraíso, en donde todo el que llega es soberanamente rico. El mar es el mundo lleno de vicios y pecados.



Figura 15

(Homme mortel vivant au monde est comparé a navire sur mer ou rivière perilleuse portant riche marchandise, lequel s'il peut venir au port que le marchand désire, il sera heureux et riche. Le navire quand entre en mer jusqu'a fin de son voyage est en grand péril d'être noyé ou pressé des ennemis. Car en mer sont toujours périls. Tel est le corps de l'homme vivant au monde; la marchandise qu'il porte est son âme, les vertus et les bonnes oeuvres. Le port est le paradis auquel qui y parvient est souverainement riche. La mer est le monde plein de vices et péchés.)

244 La ilustración de esta alegoría es una obligada combinación de un detallismo explícito realista y de los convencionalismos simbólicos al servicio del enunciado espiritual. El navío, el capitán, el mástil con la vela y el ancla están dibujados sin atenerse a una escala única. El agua, como mar tormentoso, está representada con líneas convencionales totalmente aceptables conforme a la visión medieval; Dios y el diablo, lo mismo que el hombre, son mostrados literalmente. No hay en el cuadro ninguna modificación con propósitos expresivos. Es un diagrama alegórico que debe ser "traducido" en un sentido tan literal como la explicación adjunta debe ser traducida para

Enfoque
contrario
al expresionismo



un lector extranjero de un lenguaje a otro.

245 Este enfoque, por supuesto, es lo contrario del expresionismo, donde ninguna forma es alegórica o realista, donde cada forma lleva dentro de sí su propio mensaje en las formas y los colores inventados por el pintor. En **Marina a la luz de la luna** (Lámina 36), de Ryder, el agitado mar no es propuesto como un símbolo de los peligros de la vida en el mundo; menos aún el frágil navío es propuesto para sugerir el cuerpo del hombre cargado con la mercancía de su alma, protegiéndola de las peligrosas aguas del mal. Sin embargo, en su efecto emocional, el cuadro está cerca de la lección del grabado de la Edad Media.

246 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. Nada hay aquí sino un vasto mar, un ancho cielo, una luna, las formas irreales de algunas nubes y una pequeña embarcación que casi se confunde. "El artista debería temer hacerse esclavo del detalle. Debería esforzarse en expresar su pensamiento y no la superficie de éste", decía Ryder. Van Gogh podía haber dicho lo mismo; pero, las formas en **Marina a la luz de la Luna** son diferentes de las de **La Noche de Estrellas**, de Van Gogh, porque cada uno de los pintores encuentra su expresión propia a través de formas de su uso exclusivo. "No hay dos visiones iguales", decía Ryder, "y aquellos que llegan a la cumbre han trepado las escarpadas montañas por rutas diferentes. A cada uno se le ha revelado un panorama distinto".

247 Esto es verdadero en toda gran pintura, pero es más categóricamente verdadero en el expresionismo, porque cada artista nos habla del panorama que se ha revelado en términos directos, personales e íntimos. Compartimos la visión de la fuerza cósmica que fluye a través de la noche con Van Gogh; el elegante refinamiento de pasión mística con 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.

248 No obstante que las pinturas que hemos venido examinando en esta unidad dedicada al expresionismo modifican la apariencia de la naturaleza y, a veces, drásticamente, no se alejan demasiado de la apariencia verdadera de las cosas como para hacerlas irreconocibles.

249 Puede encontrarse una excepción en algunas áreas de **El Edificio Singer**, de Marin, en que es difícil y aun imposible identificar el patrón de líneas angulares, cruzadas, en conflicto con los objetos específicos que deben haberlo inspirado. En esta pintura, Marin, es a un tiempo expresionista y abstracto. La pintura abstracta, el más nebuloso (y con frecuencia el más irritante) aspecto del arte moderno, es el tema de nuestra siguiente unidad. Veremos que la abstracción, como el expresionismo, es un importante elemento en el arte de los antiguos maestros lo mismo que el más importante en el arte de algunos pintores contemporáneos.

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

- Analizar el alargamiento de las figuras en tres pinturas de El Greco.
- Explicar elementos expresionistas en pinturas o mosaicos bizantinos.
- Dar ejemplo de escultura expresionista.

REACTIVOS DE AUTOEVALUACION

0. Relacione con líneas las pinturas propuestas en la columna de la izquierda, con los elementos expresionistas que les convienen.

- | | |
|--|---|
| _____ 1. Noche de Estrellas (Lám. 25), V. Van Gogh. | A—El movimiento, violento y en-crespado del pincel, traza una galaxia. |
| _____ 2. Cristo en Getsemani (Lám. 26), El Greco. | B—Aunque considerada abstracta, tiene fuertes elementos emocionales expresados en manchas de colores de gran armonía. |
| _____ 3. Crucifixión-Maestro de la Leyenda de San Francisco (Lám. 35). | |



- E
C
B
4. Dos Damas en la Calle (Lám. 30), Ludwig Kirchner. C—Su alargamiento, etéreo, lo hace alejarse de todo aspecto de dolor a pesar del tormento.
5. Cristo en la Cruz con paisaje (Lám. 34). D—Las figuras, aparentemente desproporcionadas y empequeñecidas que acompañan a la figura central, son elementos de expresiones religiosas.
6. Líneas negras - Kandinsky (Lám. 44). E—Las líneas negras, la expresión tétrica del rostro, el color oliva de la piel, la distorsión de la calle, todos son elementos que expresan la tragedia de una guerra vivida.

Cuestionario de repaso

250 NOTA IMPORTANTE: El único propósito del siguiente cuestionario es ayudarlo a comprender y a fijar los puntos más importantes que han sido tratados en esta unidad. Le recomendamos que al contestar las preguntas (teniendo al frente las reproducciones en color respectivas), anote las respuestas con sus propias palabras, sin acudir al texto. Después, localizando las páginas que se indican al pie de cada pregunta, podrá comparar y esclarecer sus respuestas con lo que dice el autor.

- 251 ¿Cuál es la diferencia fundamental entre **expresionismo** y **realismo**? (Páginas 113 y 114).
- 252 **La Noche de Estrellas**, de Van Gogh, es un ejemplo del cálculo esmerado que ha tenido el pintor para obtener en lo que a primera vista parece espontáneo, una expresión "inspirada". Mirando nuevamente el cuadro, ¿puede recordar cómo está revelada en él la cuidadosa composición que da el artista a su material? (Páginas 115 y 116).
- 253 El Greco fue expresionista, trescientos años antes de Van Gogh. ¿Podría señalar la semejanza y la diferencia entre los dos artistas? (Páginas 119 y 120).
- 254 A pesar de la fealdad de sus detalles, el cuadro **Dos Desnudos**, de Rouault, se considera una obra bella. ¿Puede explicar esta contradicción aparente? (Página 123).
- 255 ¿En qué sentido importante **El Edificio Singer**, de John Marin, va en contra del contenido emocional usual de la pintura expresionista? (Página 124).
- 256 ¿Cómo es que el cuadro de Kirchner, **Dos Damas en la Calle**, despierta sentimientos exactamente opuestos a los que suscita **La Ciudad**, de Marin? (Páginas 126 y 127).
- 257 A simple vista, algunas pinturas de niños se parecen a las de artistas expresionistas maduros. ¿Tienen algo en común? ¿Cuál es su principal diferencia? (Página 129).
- 258 ¿Qué motiva las "distorsiones" en la **Anunciación**, de Simone Martini? (Página 132).
- 259 Las tres pinturas de la Crucifixión discutidas en esta unidad demuestran grandes diferencias en el abordamiento del tema. ¿En qué forma cada artista apela a nuestras emociones? (Páginas 133, 134, 135 y 136).



260 Toda gran pintura refleja la visión individual del artista, pero esta cualidad es más propia del expresionismo. ¿Puede explicar esto, tomando como ejemplo el cuadro de Ryder, *Marina a la Luz de la Luna?* (Página 140).

Consulte el panel de verificación al final de la unidad.

Paneles de verificación

MODULO 6

0. Para ser intercambiada esta definición con sus alumnos. Párrafo: 193.
1. Párrafos. 196-197-198.
Ej: los cipreses, que son como dedos angustiados que se lanzan al cielo.
2. Para ser evaluado por el tutor, o en grupo.
3. Alargamiento de las figuras, que él sentía como símbolo espiritualidad.
4. Párrafos. 207-208.
5. Ver Biografía Ernst Ludwig Kirchner, Párrafos. 662-665.
6. Para ser discutido en grupo y evaluado por el asesor.

Si ha contestado correctamente a 4 de los 6 objetivos, por lo menos, pase al módulo siguiente.

MODULO 7

A	1
_____	2
D	3
_____	4
C	5
_____	6
B	

Tabla de evaluación	6 aciertos — MB
	o más
	5 aciertos — B
	4 aciertos — S
menos de	4 aciertos — NA



Unidad IV

¿Qué es el arte abstracto?



Introducción

EL SENTIDO DE LA PINTURA ABSTRACTA.

261 Esta unidad, con las dos que inmediatamente le preceden (Unidad II, "Realismo" y Unidad III, "Expresionismo") completa nuestro análisis de tres de los elementos básicos en nuestro disfrute y apreciación de la pintura: el visual, el emocional y el intelectual.

262 La pintura abstracta es probablemente la especie más complicada y más irritante del arte moderno. ¿Por qué? Tal vez porque frecuentemente somos incapaces de identificar las líneas, los ángulos, las formas y colores del arte abstracto con algo que sabemos y reconocemos. Una pintura abstracta puede, a primera vista, parecer sin significado, y sin embargo, no es así. Tiene significación en otros términos —términos de línea, forma y **relaciones** espaciales. Esta unidad explica cómo tales relaciones son esenciales en toda pintura, tradicional y moderna. Para ilustrar esto, comparemos una obra maestra antigua, **El Artista en su Estudio**, de Vermeer, con el mismo tema pintado por Picasso. Un estudio cuidadoso nos mostrará muchas similitudes entre la antigua obra maestra realista y la abstracción.

263 Al analizar otras pinturas, empezaremos a reconocer elementos intelectuales en el análisis de la forma. Finalmente, trazaremos la evolución de uno de los más extremistas pintores no-figurativos (totalmente abstracto), Piet Mondrian, cubriendo un período de treinta años. Tres de sus pinturas (más los estudios adicionales en el texto), nos mostrarán su gradual despegue del realismo a la abstracción total.

En esta unidad, descubriremos que aun el más extremista pintor moderno puede ser mejor entendido si reconocemos ciertos principios que son igualmente importantes para la justa apreciación de los antiguos maestros.



Pinturas consideradas

264

El Artista en su Estudio, de **Vermeer**

El Estudio, de **Picasso**

Las Hermanas Wyndham, de **Sargent**

Las Muchachas de Avignón, de **Picasso**

Ritmo de Líneas Rectas, de **Mondrian**

Paisaje con Casa de Campo, de **Mondrian**

Árbol Horizontal, de **Mondrian**

Líneas Negras, de **Kandinsky**

El Incendio de las Casas del Parlamento, de **Turner**

El Descubrimiento de la Verdadera Cruz, de **Piero della Francesca**

Rocas: Bosques de Fontainebleau, de **Cézanne**

La Orana María, de **Gauguin**

Objetivos generales

Al terminar de estudiar esta unidad el alumno:

1. Definirá lo que es pintura abstracta.
2. Distinguirá entre abstracto y concreto.
3. Anotará qué ventajas encuentra el pintor en el arte abstracto.
4. Anotará qué valores puede tener una pintura abstracta, independientemente del gusto personal del espectador.



Módulo 8

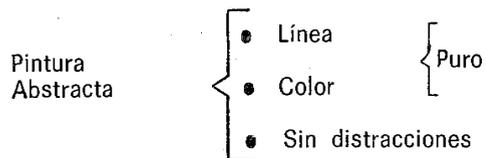
Abstracción

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al estudiar este módulo, el alumno:

0. Dará tres razones que aducen los pintores para hacer abstracciones.
1. Explicará qué entiende por abstracto.
2. Establecerá dos motivos que llevan a un autor a no pintar figuras realistas.
3. Señalará tres valores abstractos en la pintura realista "El Artista en su estudio", de Vermeer.
4. Indicará dos elementos abstractos de interés que encuentra Picasso en las máscaras africanas.
5. Explicará la diferencia entre expresionismo intelectual y expresionismo abstracto.

ESQUEMA RESUMEN



ABSTRACCION

EL PINTOR Y EL MUNDO QUE NO VEMOS

265 En nuestras exposiciones, hemos recordado de cuando en cuando al lector que lo primordialmente importante en una pintura no es la exactitud con que se reproduce la apariencia del tema que ha sido representado. Hemos visto algunos cuadros que son conocidos y apreciados por su tema —uno de éstos es "La Madre de Whistler" (Lámina 1, Unidad I). Sin embargo, procuramos mostrar que el atractivo de tal cuadro puede provenir, ciertamente, mucho más de elementos abstractos que del propio tema, aun cuando el observador no tenga idea de lo que son tales elementos abstractos. 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, un cuadro sobre un muro, una capa de encaje, el perfil de una dama anciana, una silla, un piso o un par de manos en reposo. Dijimos que Whistler mismo insistió en los elementos abstractos de forma y de color, puesto que denominó a su cuadro **Arreglo en Gris y Negro**. Es sólo el atractivo popular del tema lo que ha determinado que el cuadro se conozca tan persistentemente con el título familiar de "La Madre de Whistler".

266 En nuestro análisis del retrato de la esposa de Renoir (Lámina 3, Unidad I), también fueron subrayados los elementos abstractos. 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. El observador común experimenta una cierta reacción emocional al mirar "La Madre de Whistler" y, en forma del todo natural, atribuye su reacción a su gusto por el tema, sin pensar siquiera en el arreglo de las tranquilas formas y de los apacibles colores que tanto tienen que ver en la producción de su reacción. Responde de modo diferente al cuadro de Renoir y atribuye esto a la diferencia de tema —una mujer joven, llena de vida, radiante, en lugar de una dulce, resignada dama en la vejez. Es claro que la reacción al tema desempeña un amplio papel; pero, la frescura de color en el cuadro de Renoir y la admirable vigorosa solidez de las formas que crea (no imita), cumplen la mayor parte de la tarea. 267 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

Elementos
abstractos
en la
pintura
realista



Importancia psicológica de la composición

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 la representa. Por su parte, el retrato de la esposa de Renoir sería un cuadro realmente curioso, si la imagen fresca y vivaz estuviese pintada en colores apagados, grises y negros o recreada en la silueta totalmente sumisa de la anciana retratada por Whistler.

268 Por supuesto que, para el observador ordinario, el conocimiento de los elementos abstractos no es necesario para una comprensión limitada de ambos cuadros. Uno y otro pueden ser apreciados, aunque nunca del todo, con un criterio semifotográfico. Sin embargo, al abordar un cuadro como **El Edificio Singer** (Lámina 29, Unidad III) de Marin, encontramos que los elementos abstractos predominan sobre los elementos 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 parecen a los objetos reales implicados. Para disfrutar plenamente este cuadro, hemos de reconocer y adoptar la abstracción de la pintura. El artista parece decir que si un tema puede ser expresado por medio de ángulos, líneas, formas, colores, arreglo y otros elementos abstractos, no tiene por qué depender ya más de realidades aún semifotográficas. ¿Hay, pues, alguna razón para que nos dé imágenes plenamente reconocibles? Quizás los elementos abstractos puedan contar, ellos solos, la historia. Llevando el argumento a su conclusión lógica, ¿por qué ha de ser necesario aún tener un tema? ¿Por qué no tener, precisamente, formas, colores y arreglo válidos por sí mismos? Marin nunca llegó tan lejos; pero algunos pintores contemporáneos se han expresado así.

269 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. Tal es la controversia central del "arte moderno". El objeto de esta unidad no es sentar un argumento, ni siquiera tomar partido. Examinaremos algunos cuadros abstractos modernos e, incluso, los comparemos con pintores tradicionales que, a primera vista, parecen haber trabajado casi fotográficamente. Comenzaremos por comparar dos cuadros, cuyo tema común es "un artista trabajando en su estudio". Uno de ellos es del gran maestro del siglo XVII, Vermeer (**El artista en su Estudio**, Lámina 37) y el otro tiene como autor al lí-

der del arte moderno, Pablo Picasso (**El Estudio**, Lámina 38). Sería bueno comparar las dos ilustraciones, una al lado de la otra, mientras se lee el texto.

VALORES ABSTRACTOS EN LA PINTURA REALISTA

270 Lo que miramos en la pintura de Vermeer es el espacio cúbico del estudio de un artista. Se nos define por sus seis lados. La pared del fondo se nos ofrece directamente. La pared frontal queda sugerida por la pesada cortina

Figura 1





que se recoge a un lado para hacernos ver el espacio como si fuese un escenario. Sin tener que pensarlo ni figurárnoslo, imaginamos el ventanal del muro a nuestra izquierda por el torrente de luz, que, atravesando la estancia, cae sobre la modelo. También tenemos que deducir el muro a nuestra derecha. Ayudan a localizarlo el candil, que en la realidad debió haber estado en el centro del cielo raso, la posición del extenso mapa decorativo sobre el muro del fondo y la silla arrimada a él. Lo que sí vemos es el piso y el cielo raso.

271 Dentro de este cubo espacial, Vermeer dispone sus figuras y objetos con exquisito cuidado. Miramos la espalda del pintor que enfrenta el lienzo sobre su caballete. Está utilizando un tiento, varilla utilizada por los pintores para apoyar la mano cuando trabajan sobre pasajes de finos detalles. Aunque no es visible su otra mano, sabemos que ésta sostiene la paleta. Está observando a la modelo, que posa como una figura alegórica coronada de hojas y sostiene una trompeta y un libro (Figura 1). Nosotros la vemos tras una mesa, que soporta, entre otras cosas, una tela que cae en la esquina más próxima a nosotros mismos.

272 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". Deben ser vistas como volúmenes sólidos en un espacio tridimensional, y, cuando se reflexiona y se estudia un cuadro como éste, la forma de los espacios vacíos entre los diversos objetos sólidos puede llegar a ser tan interesante como los objetos mismos. 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. ¿Nos gustaría, por ejemplo, que la modelo girase su cabeza de modo que mirase de perfil hacia fuera de la ventana? Este sería un cambio pequeño, pero rompería la composición. 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. Si nos imagináramos que la modelo mira hacia afuera y que el pintor voltea para vernos —lo que equivaldría a desconectar completamente al pintor de la modelo y a llevar al pintor, por así decirlo, fuera de la estancia donde se encuentra, más acá de la pesada cortina— veríamos

Elementos
psicológicos
de liga
estructural

que la estructura total se hace pedazos.

273 Otros cambios serían menos desastrosos; pero, cualquiera de ellos viciaría el equilibrio del cuadro. ¿Nos gustaría adelantar el caballete y al artista hacia el fondo del cuadro? ¿O acercarlos hacia nosotros, de modo que apareciesen más grandes dentro de la perspectiva, dejando más profundidad entre el artista y la modelo? ¿Nos gustaría, más bien, que los objetos sobre la mesa estuviesen colocados en un orden diferente, o fuesen eliminados o aumentados en número? ¿O ver la cortina colgando en pliegues rectos, en lugar de estar recogida como se encuentra? ¿Nos gustaría eliminar la serie de vigas que, en sucesión de líneas horizontales, remata la parte superior del cuadro, sustituyéndola por un cielo raso?

274 Ninguno de estos cambios, con excepción de las vigas del techo, podría reducir el interés de los objetos individuales. El cuadro seguiría siendo un conjunto de texturas magníficamente logradas y bañadas por la luz. Podríamos percatarnos aún de que el candil es de bronce y sentir lo aterciopelado de la cortina, la seda del vestido de la modelo, la fría y pulida superficie del piso. Pero la perfección del cuadro no es la suma de sus maravillosos detalles, como la belleza de una composición musical tampoco es la suma de sus acordes individuales. La perfección del cuadro está en la unión armoniosa de estos detalles arreglados en el espacio, justamente como la belleza de la música puede encontrarse en la armonía de los acordes arreglados en el tiempo.

DEL REALISMO A LA ABSTRACCION

275 Nuestro siguiente cuadro, **El Estudio**, de Picasso, tiene un paralelo tan estrecho con el de Vermeer que casi podría haberse pintado para demostrar cómo el de Vermeer puede ser traducido a términos abstractos. Sin embargo, para entender el cuadro de Picasso, hemos de comenzar aceptando su pleno rechazo a la imitación fotográfica. Este rechazo se muestra con evidencia en el cuadro; pero, ro es fácil que lo acepte la mayoría de la gente.



Figura 2

Armonía de
composición



**Interpretación
abstracta de
elementos
realistas**

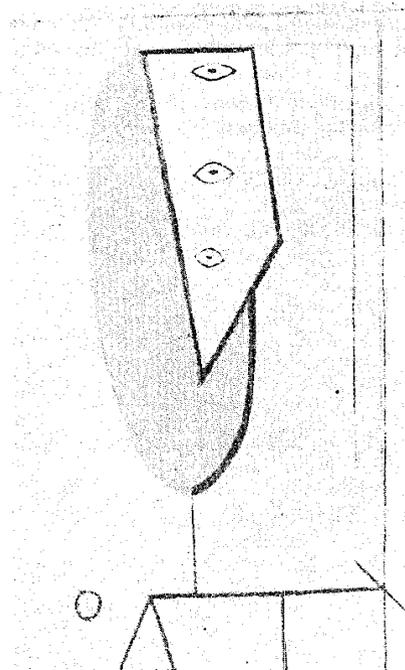
276 Nuestro primer problema ha de ser determinar por qué Picasso elige trabajar de este modo tan radicalmente diferente y tan enigmático, cuando la perfección en el cuadro de Vermeer puede ser alcanzada a través de un tratamiento casi fotográfico de los detalles individuales. Trataremos de responder a esta cuestión; pero, primeramente, comparando las láminas, veamos las semejanzas entre ambos cuadros. 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 en 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 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 (Figura 2). 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. Mientras el artista de Vermeer ha detenido su mano precisamente para mirar a la modelo. Picasso sugiere, mediante la línea extendida, que el artista está mirando a lo largo de su pincel —recurso muy usual para medir las proporciones del objeto que pinta.

Equivalencias

277 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 (Figura 3). Sea o no que haya sido ésta la intención del artista, podemos aventurar la idea de que al 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. En ambos cuadros, los pintores sostienen sus paletas, pero éstas no están a la vista. En el cuadro de Vermeer, tenemos la sensación de la paleta; en el de Picasso, está simbolizada por el agujero para el pulgar, un pequeño círculo justamente a la izquierda del hombro del pintor.

278 En el cuadro de Vermeer, el pintor está trabajando con una modelo en pose. El del cuadro de Picasso, con una naturaleza muerta compuesta de un busto de yeso y un frutero sobre una mesa. Un mantel rojo cuelga del lado que da hacia nosotros,

Figura 3



cómo en el cuadro de Vermeer. El rectángulo irregular blanco es la base del busto de yeso. Dentro del óvalo blanco que sugiere su masa general, una forma de seis lados, definida por una línea oscura, tiene dos ojos y una boca, o quizás, dos ojos normales y uno "ciego" que sugiere el ojo sin pupila del busto de yeso, dispuestos en la misma forma que los tres ojos en el rostro del pintor. El frutero se reduce a dos triángulos; la fruta está representada por un solo círculo verde en el triángulo superior. Las cuatro patas de la mesa y sus apoyos redondos son visibles, aunque su colocación es arbitraria; no toma en cuenta la perspectiva. El mantel rojo, con sus líneas principales acentuadas por un ancho borde, "cuelga" en rígidas formas angulosas que son delineamientos planos. Dando frente al pintor, en la parte opuesta del cuadro de Picasso, hay asimismo una ventana o puerta de cristal, y, sobre la pared del fondo, cuelgan el marco de un cuadro y el de un espejo oscuro, que son rectángulos ligeramente más regulares que el del mapa decorativo que cuelga en la pared correspondiente en el cuadro de Vermeer.

279 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. Ya hemos comentado esto en el cuadro de Vermeer, diciendo que si la modelo mirase hacia fuera de la ventana o si el pintor voltease para vernos, la preciosa integración del espacio cúbico podía perderse. Esta conexión entre modelo y pintor retrocede la profundidad del espacio del cuadro de Vermeer. En el cuadro de Picasso, esta conexión juega a través de la superficie del cuadro entre las líneas dominantes y las formas abstractas del pintor y de su naturaleza muerta.

¿POR QUE HAY ABSTRACCION?

280 Pero, ¿por qué Picasso eligió pintar de esta manera, en vez de seguir la tradición de Vermeer que durante tanto tiempo había satisfecho a los pintores? Picasso tuvo algo de niño prodigio. En su adolescencia, dominaba ya las técnicas convencionales de la pintura y del dibujo. ¿Por qué las abandonó? Tuvo que sacrificarlo todo para trabajar abstractamente. Para la mayoría de la gente, sacrifica, ante todo, el interés por los objetos que se hallan dentro del cuadro, interés que Vermeer capitaliza. En segundo lugar, sacrifica la fascinación y la variedad de las texturas naturales. Sacrifica las armonías de la emanación de la luz, la satisfacción de construir formas sólidas mediante la luz y la sombra.

Pintura
"pura"



¿Qué fue lo que obtuvo?

281 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 un modo arbitrario. Si sacrificó las ventajas de la perspectiva, que le hubiesen permitido crear una ilusión, se liberó asimismo de sus limitaciones, las cuales le hubiesen obligado a mostrar las patas de la mesa, el busto o cualquier otro objeto, de acuerdo con un sistema rígido, ya que la perspectiva es, en última instancia, sólo una distorsión sistemática por la cual los objetos aparecen más grandes o más pequeños de lo que realmente son y en ángulos diferentes a aquellos en los que están, con objeto de representar su posición en tercera dimensión, y todo esto sujeto a normas. Picasso tiene su propia distorsión, y no la de un sistema geométrico.

282 Pero, todos estos sacrificios y ganancias son solamente medios para un fin. ¿Cómo se justifica este fin a que tiende Picasso?

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. En el cuadro de Vermeer, nos distrae el mapa sobre la pared, los detalles del traje de la modelo, el novedoso corte de la blusa del pintor, y todas las otras cosas que son curiosas o interesantes por sí mismas. El pintor tradicional aduciría que el goce del cuadro de Vermeer es más rico por la sencilla razón de que puede ser disfrutado simultáneamente por dos lados: por sus méritos abstractos y por la diversidad de intereses que en él concurren. Pero, una tal discusión suele llegar a la conclusión de que una gran pintura es una gran pintura independientemente de sus medios.

283 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. Un cuadro de segundo orden, dentro de la línea de Vermeer, es aún un cuadro interesante y hasta posi-

blemente bueno. Un cuadro de segunda, dentro de la línea de Picasso, es simplemente malo.

284 Examinando la estructura del cuadro de Picasso podemos descubrir, si no lo hemos sentido desde el principio, que el cuadro está tan rígidamente construido como exquisitamente arreglado está el de Vermeer. No podemos penetrar en su profundidad como lo podemos hacer en el de Vermeer (aunque es posible descubrir algunos ahondamientos y proyecciones en la superficie plana), pero podemos experimentar algo semejante en los colores y en las formas trastocados y cambiantes.

285 El elemento más ostensible que unifica el cuadro es la repetición de verticales y horizontales rígidas. Hay también líneas paralelas o casi paralelas, como la orilla izquierda del mantel rojo, que es paralela a la línea recta del triángulo principal de la figura del artista o la línea superior izquierda del busto de yeso y el lado derecho del frutero. La línea del "cuello" del artista, de continuarse hacia abajo, intersectaría otras dos líneas y formaría uno de los lados de un supuesto rectángulo. La parte superior del frutero, de prolongarse a la derecha, se encontraría con el punto de equilibrio del busto sobre su pedestal. Otras muchas relaciones parecidas pueden descubrirse; forman una especie de estructura secundaria, oculta pero importante, como soporte. Como en el cuadro de Vermeer, cada elemento en el cuadro de Picasso afecta a los demás. El agujero de la paleta, para citar un ejemplo al azar, aparece justamente del tamaño adecuado y en el lugar apropiado. Si hubiese sido hecho de color brillante, este cambio debería haber sido compensado variando su posición o cambiando su tamaño, o haciendo ambas cosas. Esto es entrar en sutilezas, pero un cuadro como **El Estudio** está hecho de sutilezas. No caben en él elementos accidentales o no calculados. Ciertamente se requiere 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.

286 No hay base para decir que el cuadro de Picasso sea mejor que el de Vermeer o que el de éste sea mejor que el de Picasso. Ambos son realizaciones espléndidas. Podemos preferir uno u otro, pero no hay ninguna razón que impida el que ambos sean profundamente reconocidos. La aceptación de uno o el rechazo del otro podría ser un indicio de que el cuadro preferido está siendo gozado por razones superficiales. Quienes gustan del arte de Picasso porque está de moda gustar del arte moderno, están cayendo en el mismo error de quienes gustan del cuadro de Vermeer, porque es un signo de "cultura" gustar de un reconocido y consagrado antiguo maestro. Ninguno de los dos cuadros puede fincar su pleno valor sobre bases tan superficiales. Cada uno de ellos, gustado a través

Esquema de
composición

Abstraccionismo
y
dificultad



de su plena comprensión, aumenta el disfrute y la comprensión del otro.

TRADICION Y REVOLUCION

Revolución en pintura

287 Habiendo comparado una obra maestra realista con una abstracta, destacando sus similitudes, compararemos otra pintura realista tradicional con otra abstracta para mostrar hasta qué violento extremo pueden diferir. No obstante que casi trescientos años separan la pintura de Vermeer de la de Picasso, encontramos en ellas una similitud fundamental. Sólo siete años separan al cuadro de Sargent, **Las Hermanas Wyndham** (Lámina 39), de **Las Muchachas de Avignón** (Lámina 40), de Picasso, pero difieren mucho más entre sí.

288 **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. Sus yardas y yardas de satén, las explosiones de flores, los opulentos destellos de oro en las solemnes penumbras de una mansión, los rostros delicadamente afilados y las graciosas figuras con su lánguida altivez y su natural elegancia, todo está pintado en la superficie del lienzo como sin esfuerzo alguno.

289 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 lo admiremos, para que lo envidiemos, pero no para que lo toquemos. Es como si las damas, habiendo abierto su mansión por motivos de caridad, hubiesen tenido además la afabilidad de incorporarse al escenario vespertino. El cuadro, sin este pequeño toque de condescendencia, no hubiese sido, como en verdad lo es, la perfecta expresión de la moda eduardiana.

Composición sin valor abstracto

290 **Las Hermanas Wyndham** es un cuadro muy atractivo, pero carece, virtualmente, de interés abstracto. El

Figura 4



arreglo es casual —suficientemente hábil, pero sin alcanzar un gran mérito. La pincelada (Figura 4) es sorprendente, en el sentido en que nos sorprende ver a un prestidigitador sacar un conejo de su sombrero. No obstante, el verdadero interés del cuadro, su razón de ser, reside en la elegante representación de sus refinados modelos. Nada hay que cazar en recónditas

Figura 5





Fuerza expresiva como estética esencial

profundidades, nada que explorar bajo las apariencias inmediatas. El mérito del cuadro no está en su profundidad sino en su finalidad: es el retrato de moda, culminación de todos los de su género (Figura 5). Más que una interpretación, es un reflejo de una actitud vital. Tiene el propósito de dar placer a la vista más que de estimular la emoción o satisfacer a la inteligencia. Dentro de esta intención, el cuadro es un logro excepcional. Es un cuadro que podemos gozar por sus atractivos inmediatos o que podemos no disfrutar si pretende ofrecernos algo más.

291 Es fácil ver por qué un público acostumbrado a apreciar cuadros como **Las Hermanas Wyndham** hubo de horrorizarse ante la repentina aparición de cuadros como **Las Muchachas de Avignón**. Para los criterios pictóricos de moda en 1907, es un cuadro ciertamente horroroso. Son feas las mujeres (Figura 6); 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. La cosa más generosa que a una de las hermanas Wyndham se le hubiese ocurrido decir con respecto al cuadro, es que se trataba de una broma, o que, si el artista era serio, el pobre debía haber perdido la razón. Sin embargo, si Picasso es un loco, lo cierto es que él tiene todavía el récord de toda la historia de mantenerse durante más tiempo en la cúspide de la fama. Y mientras unas cuantas personas gritan aún que el arte moderno es un enorme engaño y una pose sensacionalista para llamar la atención, **Las Muchachas de Avignón** fue para Picasso una labor de análisis creativo que se impuso a sí mismo y no fue exhibido sino a los treinta años de haber sido terminado.

292 Dijimos ya que mientras Picasso era todavía adolescente, dominaba el arte del dibujo y de la pintura, como lo entienden los que gustan de los cuadros de Sargent; pero, a los veinte años, había rechazado esta manera de pintar. **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.

293 No pretendemos afirmar que este cuadro sea un éxito completo; en lugar de ser completamente agradable

El cambio pictórico del siglo XX

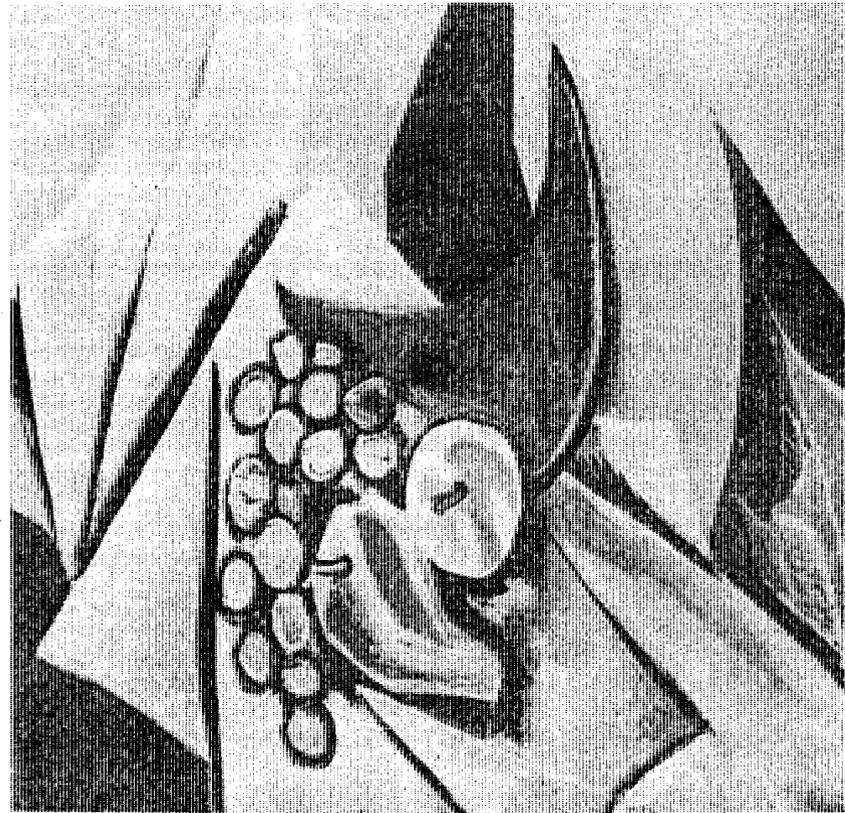
Influencia africana

Figura 6



en sí, es una obra maestra, una piedra de toque, que todos los que se interesan en la pintura deberían conocer. El hecho de haber sido pintado al principio de una revolución, tan grande que todavía continúa en nuestros días, hace difícil que sea un cuadro de pleno éxito. Si lo comparamos con **El Estudio**, pintado casi treinta años más tarde, podemos advertir que le falta la 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. Lo que tenemos que recordar es que, ante todo, se trata de un ejercicio intelectual de abstracción, de un esfuerzo para desarrollar y aplicar nuevas teorías que habían de cristalizar en el Cubismo, una nueva manera de analizar las formas de pintura (Figura 7). Volveremos a hablar de **Las Muchachas de Avignón** en un cuadro posterior, cuando sea pertinente explicar algunas de esas teorías.

Figura 7





294 Hay un defecto principal en **Las Muchachas de Avignon**, 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. No importa cuánto tratemos de convencernos en verlas como una abstracción placentera, ellas seguirán siendo completamente desagradables. No son lo suficientemente abstractas para que las desliguemos de nuestras ideas inevitables, y perfectamente legítimas, de lo que debería ser una figura humana. La abstracción las ha deformado simplemente, y las deformaciones no aclaran ni intensifican nuestra reacción, como en el caso del Expresionismo. El joven Picasso no fue capaz de resolver el conflicto entre realidad y abstracción, como lo hemos visto hacer, en su madurez, en **El Estudio**, donde los objetos conservan una verdadera importancia, aun cuando hayan sido realizados en términos totalmente abstractos.

PINTURA NO-FIGURATIVA

295 Algunos pintores creen que hay una contradicción fundamental entre el pintar de manera abstracta, a partir de objetos reales (independientemente del grado de abstracción alcanzado) y una pintura completamente abstracta, sin ninguna conexión con el mundo real visible. Esta última es llamada, con frecuencia no-figurativa o no-objetiva, para distinguirla del otro tipo de abstracción que tiene relación, aunque sea mínima, con el mundo visible. **Ritmo de Líneas Rectas** (Lámina 41), de Mondrian, es una pintura no figurativa, tan confusa y tan sin punto de referencia para la persona común, que intentaremos explicarla formulando unas cuantas preguntas semejantes a las que, frente a tales obras, se hacen con frecuencia los visitantes de las galerías, y contestándolas con citas textuales o paráfrasis entresacadas de las explicaciones de las teorías que el propio Mondrian expone en sus escritos:

296 Pregunta: ¿Por qué llamamos a esto una pintura, si sólo se trata de líneas negras y unos cuantos rectángulos coloreados?

Respuesta: Toda pintura, la del pasado como la del presente, está hecha de líneas y colores.

Pregunta: Sí, en efecto; pero, en las pinturas que me gustan, la línea y el color son utilizados para describir las formas de las cosas que reconozco y disfruto.

Respuesta: Sin embargo, estas cosas, que reconocemos y disfrutamos, 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.

Pregunta: Muchos artistas pintan de manera plana. **Arreglo en Gris y Negro**, de Whistler, se compone de formas esencialmente planas y **El Estudio**, de Picasso, parece completamente plano; pero, estos cuadros significan algo, contrariamente al suyo.

Respuesta: Esas fueron etapas de una misma evolución; pero, el arte ha de ser una expresión universal. **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.

Pregunta: Es una contestación lógica; no obstante, las formas me siguen pareciendo sin sentido.

Respuesta: No diría sin sentido, sino neutrales. Todo valor asociativo se anula, en tanto que la línea y el color son completamente libres.

Pregunta: Pero, parece tan frío, tan mecánico.

Respuesta: Esa es mi intención. Pienso que una obra de arte, para la mentalidad moderna, debería tener la apariencia de una máquina o de otro producto técnico.

Pregunta: Si piensa de esta manera, no veo por qué usted no siente mayor satisfacción siendo mecánico que artista.

Respuesta: No soy un mecánico; soy una máquina viviente, capaz de realizar, de manera pura, la esencia del arte.

Ya sea que estemos o no de acuerdo con la teoría de Mondrian, lo cierto es que su arte refleja la tendencia extremista del pintor contemporáneo de dar cada vez una importancia menor al tema y mayor a la teoría. Una vez más hacemos referencia al esfuerzo de Whistler para negar el tema y enfatizar la teoría, al titular a su cuadro **Arreglo en Gris y Negro**. También 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.

297 Podemos, inclusive, descubrir que su pintura no-figu-



Figura 8

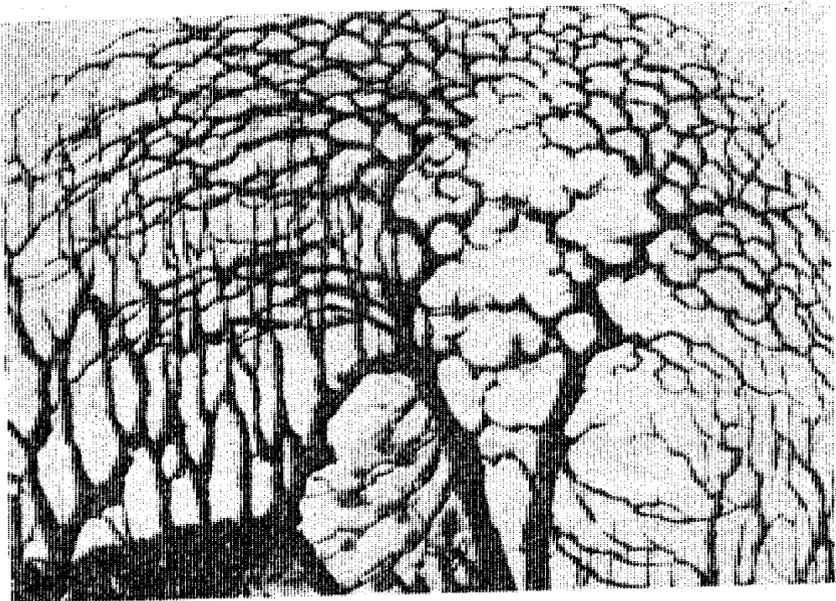
El porqué
de la
abstracción



Equilibrio dinámico

rativa se desarrolla desde sus primeras obras casi-realistas. **El Paisaje con Granja** (Lámina 42), fue pintado alrededor de 1906. La casa, y particularmente su reflejo en el canal, ya da un indicio de su esfuerzo por encontrar un orden, al reducir las formas o rectángulos de color, rígidos y bien definidos (Figura 8). 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 (Figura 9). Esto significa que su tratamiento es ya medio abstracto. Cinco años después, lo logró mucho más, dentro de su estilo, en el estudio abstracto **Arbol Horizontal** (Lámina 43). 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 a la idea del árbol. La razón por la cual comparamos este árbol abstracto con el anterior, más realista, es para mostrar que, mientras 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, como muchos pintores lo han hecho de diferentes maneras; a su modo, vimos hacerlo también a Renoir en el retrato de su esposa (Lámina 3). Mondrian desarrolló su arte no-figurativo siguiendo el mismo proceso. Podemos fácilmente observar esta abstracción

Figura 9

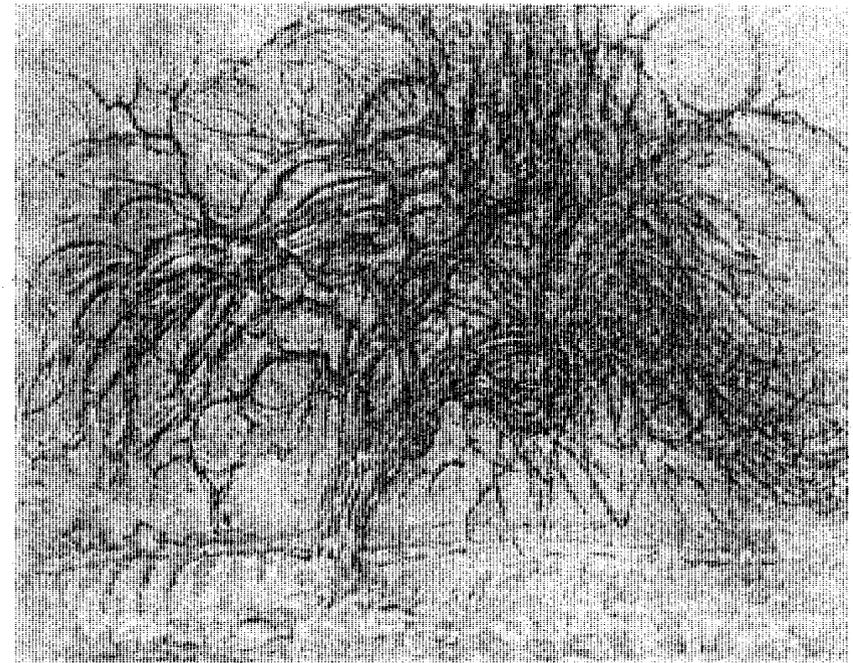


progresiva comparando una reproducción a medio tono (Figura 12) del **Arbol Horizontal**, de 1911, con otros tres estudios de árboles: **Arbol Azul** (Figura 10), pintado en 1909, **Arbol Gris** (Figura 11), pintado en 1910 y **Manzano en Flor** (Figura 13), pintado en 1912. Si seguimos la idea en ese orden, las abstracciones de Mondrian ya no son confusas, nos gusten o no. La paradoja, en el arte de Mondrian, es que sus complicadas teorías han producido pinturas de una simplicidad elemental aparente. Su lógica ha creado, para el gran público, un arte sin contenido o estructura. Su **Sumas y Restas** (Figura 14), puede parecer como un juego de niños o un garabateo; pero, es en realidad el resultado de un proceso analítico, que empezó con la respuesta del artista a la visión de la naturaleza, en este caso, al esquema de ramas del árbol.

ABSTRACCION Y EXPRESION EMOCIONAL

298 En nuestra primera unidad comparamos un cuadro de Cézanne (Lámina 8), con un paisaje de Durand (Lámina 7), diciendo que Cézanne trataba de mostrar un orden esencial en la naturaleza, mientras Durand consideraba la naturaleza como una manifestación de fuerzas misteriosas. Si tuviéramos que clasificar a todos los ar-

Figura 10





Paso de
lo real
(objeto)
a lo
conceptual

tistas en dos grupos, uno estaría integrado por los que tienden a volver intelectual su tema, y el otro, por aquellos que lo conmueven; en lo abstracto, y en cualquier otro campo, se puede hacer lo mismo. Todas las pinturas abstractas que hemos considerado en este cuaderno cabrían en la primera clasificación; pero, si volvemos a examinar la pintura semiabstracta de una ciudad, de Marin, (Lámina 29, Unidad III), tendremos la clave para entender mejor nuestra siguiente ilustración, **Lineas Negras**, de Kandinsky (Lámina 44), que es un ejemplo de abstracción emocional, o de pintura emocional no objetiva, si preferimos este último término.

299 Un simple vistazo muestra que este artista pinta sin el cálculo previo, sin el abordamiento analítico, evidente en nuestros ejemplos anteriores. La pintura parece ser, y es, una improvisación, una especie de libre invención. 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.

Figura 11

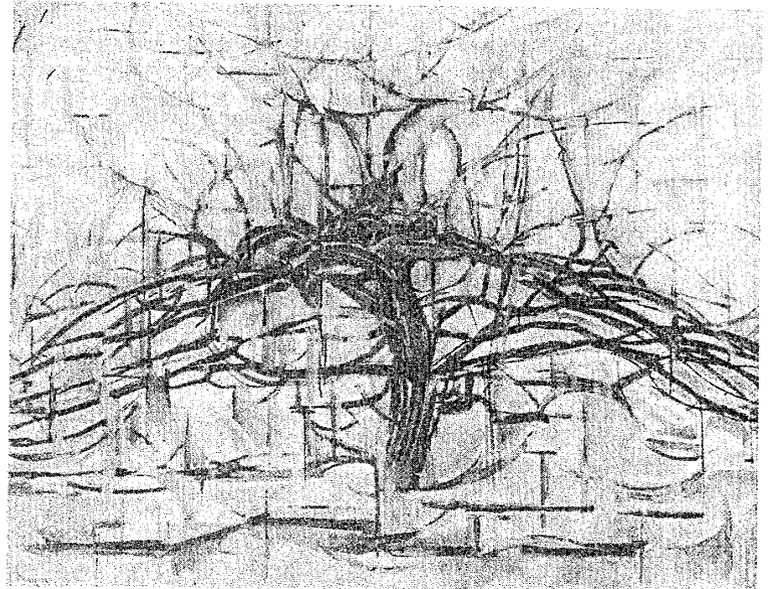
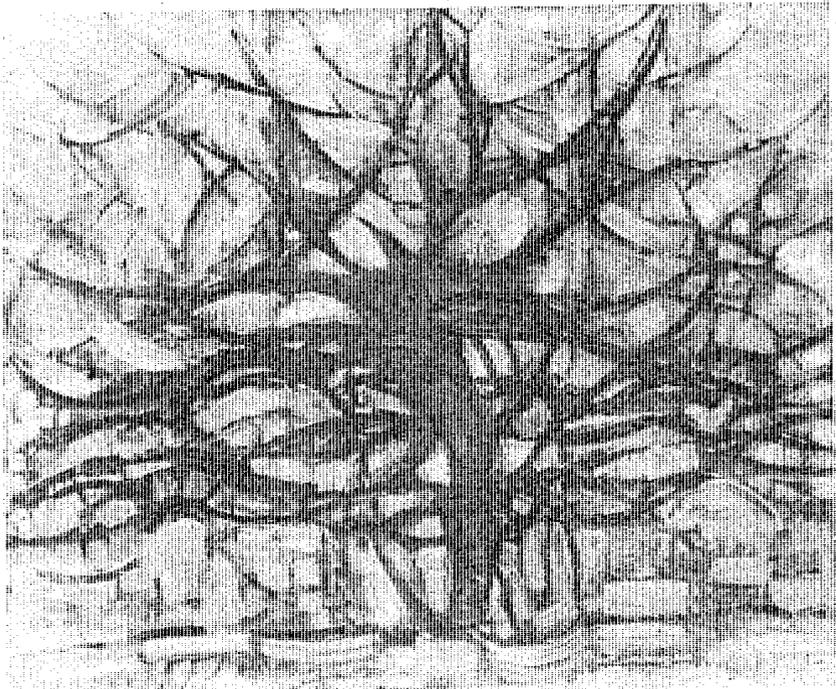


Figura 12

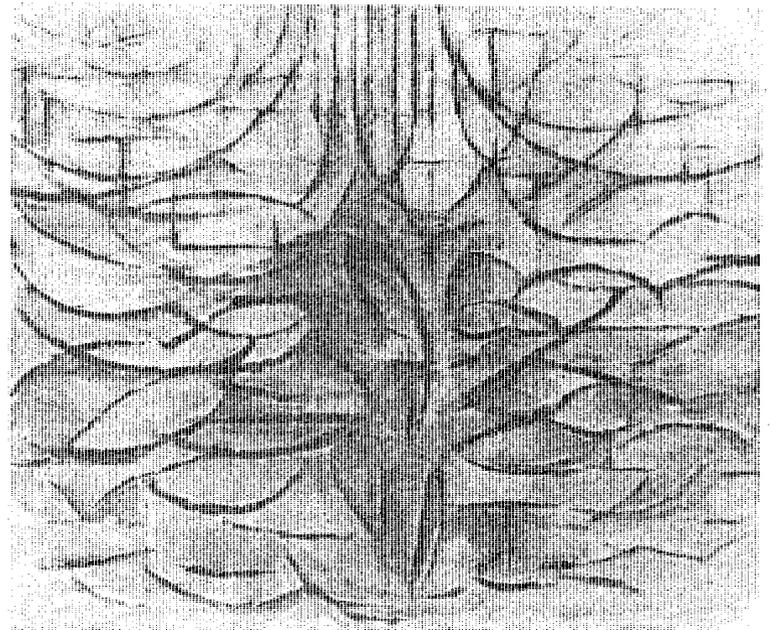


Figura 13



**La pintura
como creación
independiente de
otros factores**

300 Entonces, ¿qué es lo que el artista expresa? ¿Por qué no nos da, por lo menos, una base, empezando por un título más sugerente? ¿Si está intentando expresar cierta disposición de ánimo, usando determinadas formas y colores, tenemos necesariamente que convertirnos en detectives para descubrir de qué disposición o idea se trata?

301 Todo lo contrario. La pintura no es un 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.

302 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 de aquella manera particular y en aquel momento; pero es un error intentar encontrar su significado. Todos sabemos que el rojo sugiere emoción y el azul quietud o melancolía; que una línea quebrada sugiere acción, mientras una línea curva puede dar la idea de descanso, y una retorcida, de turbulencia; así, siguiendo por una larga lista de ideas asociadas con el color, la forma y la línea. Sin embargo, no podemos tomar los diferentes elementos del cuadro **Líneas Negras** y decir qué sugiere cada uno de ellos, anotarlos y luego afirmar que la pintura es un estado de ánimo encerrado en estos elementos. La pintura es lo que es, es un algo "en sí" misma. Todo lo que podemos captar de ella depende de nuestra sensibilidad a sus formas y colores.

303 ¿Pero, por qué cada quien no puede sencillamente sentarse con unos botes de pintura e improvisar una obra abstracta como la anterior? Hasta cierto punto, cualquiera puede hacerlo con un cuadro de Kandinsky en frente para copiarlo; pero, quien intentara hacerlo, estaría en el caso de una persona que se dispusiera a preparar una comida complicada sin haber cocinado nunca un huevo revuelto. Podemos proporcionarle las recetas y todos los ingredientes, hasta los mínimos detalles; pero, la comida quedará incomible. Las "recetas" de Kandinsky consisten en una acumulación de conocimiento y experiencia, como la que posee todo buen pintor, ya sea moderno, conservador, abstracto o lo que fuese. Por su espontaneidad, **Líneas Negras** es una aplicación de este conocimiento y experiencia. La pintura es una improvisación, pero improvisa a partir de recursos que se han vuelto una segunda naturaleza para el pintor.

**Color
y
significado**

**ABSTRACCION Y NUEVAS
MANERAS DE VERLA**

304 Entrando en relación con la pintura abstracta e intentando comprender sus teorías, llegando o no al punto de gozarla plenamente, obtenemos la ventaja de entender mejor la pintura no-abstracta. **El Incendio de las Casas del Parlamento** (Lámina 45), de Turner, probablemente llegue a significar más para nosotros después de haber intentado entender la obra de Kandinsky. Turner y Kandinsky se sorprenderían por esto; pero, para nosotros, es una ventaja de cualquier modo.

305 El cuadro de Turner muestra la gran conflagración que destruyó las casas del Parlamento, en Londres, en 1834. Vemos el espectáculo al otro lado del Támesis. Una multitud de espectadores está atemorizada; pero, el verdadero foco de interés está entre el área del incendio, a la izquierda, con sus llamas, humo, aire y agua, y la inmóvil y maciza mole del puente, a la derecha. Como testimonio del acontecimiento, la pintura es extremadamente dramática. Todos están fascinados por el gran incendio, que, además, suscita un interés mayor, dado que involucra un lugar importante y conocido. Podemos estar interesados, primero, en el fuego, el humo y el vapor, porque parecen reales, y en el puente, que está dramáticamente congestionado por un gentío reunido para presenciar el gigantesco espectáculo; pero, si observamos el cuadro con mayor atención, el interés se difundirá, aumentando, en otras direcciones. Nuestro primer acercamiento a él, como nos sucede con cualquier otro cuadro de tema, se encuentra en un nivel muy superficial. **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 (Figura 15), 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 proporcionar 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. Nunca podríamos encontrar entre el cuadro de Kandinsky y el de Turner una relación tan cercana como la hay entre el cuadro de Vermeer y **El Estudio**, de Picasso; pero el deleite de los dos primeros puede aumentar nuestro placer frente a los segundos. Por supuesto, no es necesario estar conscientes de que exista alguna relación entre los cuadros; mas, podemos estar seguros

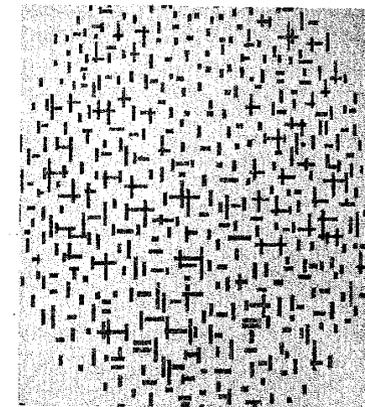


Figura 14

**Valores
abstractos
en pintores
no abstractos**



El espacio como elemento abstracto

de que, si hemos experimentado un hondo placer frente a determinadas pinturas, éste es un poco distinto y más rico con cada nueva obra que contemplamos.

306 Una revolución tan grande, como la que en los últimos cincuenta años produjo innumerables obras de arte abstracto tiene necesariamente que afectar nuestra manera de ver el arte del pasado. Nuestra comprensión de los antiguos maestros no es estática; de generación a generación, nuevas maneras de pensar y de sentir nos presentan aspectos desconocidos de una pintura, y nos ciegan hacia otros que fueron entendidos y admirados no hace muchos años

307 Uno de los antiguos maestros que ha recibido reconocimiento, como resultado de nuestro interés hacia lo abstracto, es el pintor renacentista italiano Piero della Francesca. Siempre ha sido considerado como un pintor importante; pero, últimamente, su nombre ha aparecido entre los pocos grandes de todos los tiempos, en casi todas las listas de críticos y artistas. Estamos reproduciendo un detalle (Lámina 46) de una escena de su gran ciclo pintado, entre 1452 y 1466, en las paredes del coro de la iglesia de San Francisco, en la pequeña ciudad de Arezzo (esta escena se reproduce entera en la Figura 16). El ciclo completo narra la leyenda del encuentro de la Verdadera Cruz. 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.

308 Dado que es una pintura descriptiva, ¿cuáles son las cualidades abstractas que la elevan al rango de las obras maestras del arte universal?

309 Ante todo, deberíamos ser capaces de apreciar el arreglo de las formas, de la misma manera general como en el cuadro de Vermeer; el "escenario", esta vez, es poco profundo; pero, dentro de su limitada profundidad, los personajes están colocados como formas sólidas, tridimensionales, no como formas planas.

310 La relación espacial de las figuras, que de alguna manera responde al íntimo atractivo del cuadro de Vermeer, no explica totalmente la vigorosa calidad expresiva del descubrimiento de la Verdadera Cruz. Lo que falta de explicar lo dan las formas creadas de 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 los pliegues verticales de sus vestidos, dan más la idea de columnas acanaladas que de seres humanos (Figura 17).

311 Los acontecimientos narrados aquí son dramáticos, emotivos, llenos de acción: la excavación de las cruces, la emoción del descubrimiento; sin embargo, las figuras no muestran agitación, ni admiración, ni movimiento. Pa-

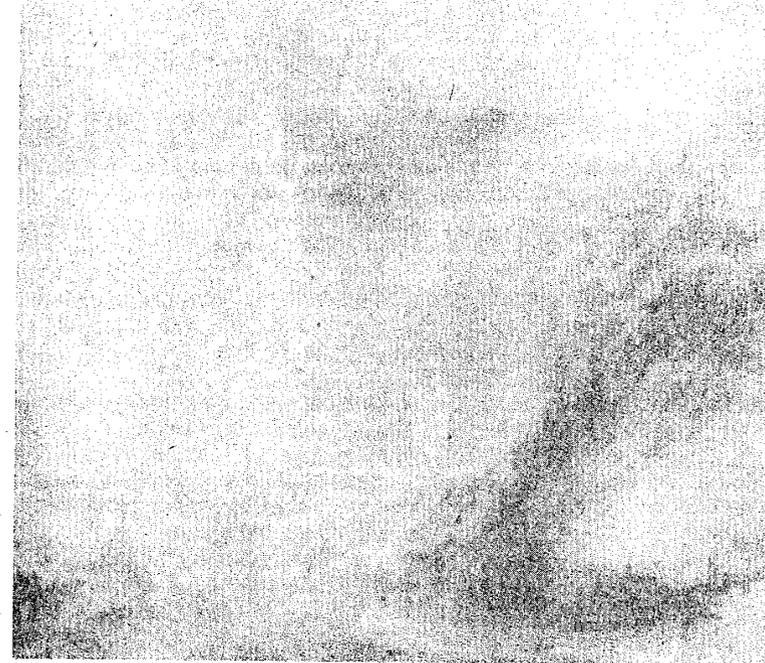


Figura 15

recen participar apenas en estos hechos sorprendentes. Otro pintor, aprovechando las situaciones dramáticas que la historia proporciona, los hubiera agitado en actitud de asombro, hubiese llenado la totalidad del cuadro con movimiento y contraste, nos hubiera conducido a la escena como participantes.

312 Piero della Francesca no quiere representar una reacción humana espontánea frente a acontecimientos espectaculares ni considera estos milagros como meras anécdotas emotivas. 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;

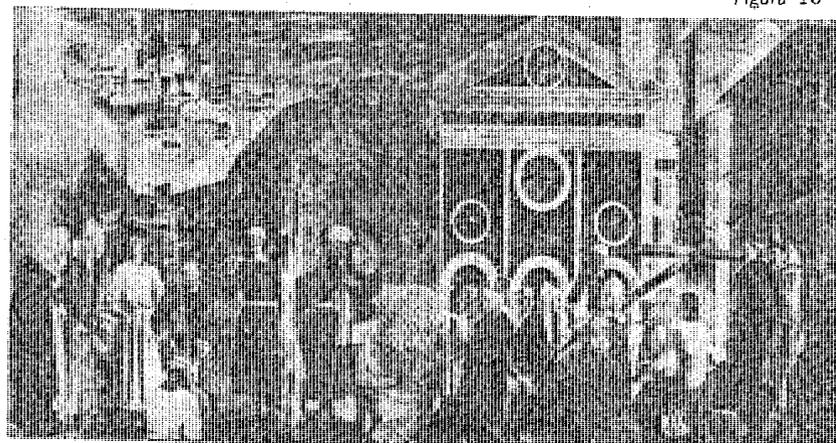


Figura 16



**Inexpresividad
y rigidez
como elementos
abstractos
expresivos**

son abstractos, en definitiva. Ellos nos permiten leer la historia de los acontecimientos representados; pero, no en términos humanos, mundanos o emotivos. No somos conducidos como participantes; si nos fuera posible entrar en la pintura, vagaríamos sin ser vistos, y nos sentiríamos extraños entre estas formas estatuarias e imponentes.

313 Esta inmovilidad y reserva abstracta explica por qué 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. Pero, ahora vemos en su arte una majestuosidad abstracta que eleva los acontecimientos a su nivel apropiado y noble. En comparación, algunas de las más conocidas pinturas religiosas de la generación pasada, empiezan a parecer superficiales o incluso irreverentes.

314 Piero es sutilmente irreal tanto en el color como en la forma. Cada color es modificado o ligeramente neutralizado: en lugar de los verdes puros, usa color salvia y oliva; en lugar de los rojos puros, el rojo oxidado, el rojo ladrillo o el morado. Sus blancos, convertidos en grises aperlados y cremas, son tan ricos como sus otros colores.

315 Una pintura como ésta, de tan enorme tamaño y pintada directamente sobre el muro de una iglesia, tiene que perder más de su verdadera calidad que otras ilustraciones aun en la mejor reproducción a color. Obligadamente, nuestra ilustración está reducida a un tamaño que permite tomarla en nuestras manos y contemplarla en su totalidad de una sola mirada. El original, empero, es tan grande que, si nos colocamos frente a él, nuestros ojos no ven la pintura completa con la misma rapidez, sino que deben recorrerla paulatinamente. La sensibilidad a las formas individuales aumenta en la medida en que gradualmente se nos va revelando. Por esta razón, la ilustración puede acercarnos más al original si cubrimos parte de ella y estudiamos sólo unos cuantos detalles a la vez, o si movemos lentamente un libro o una hoja de papel a lo largo de la ilustración, de izquierda a derecha, descubriendo los personajes por su orden. De esta manera, podemos estar más conscientes de su variedad y formarnos una idea mejor de su tamaño y dignidad (Figura 18).

EL ARTE ABSTRACTO Y EL FUTURO

316 Frecuentemente la gente se pregunta si perdurará el arte abstracto y si sus ejemplos más atrevidos son mejor aceptados entre los jóvenes.

ahora que ha pasado una generación, de lo que fueron para quienes los vieron nacer.

317 Es improbable que una proporción tan grande de los talentos creadores más dinámicos de nuestro siglo haya podido entrar en un arte destinado a desaparecer. El arte mana de las fuentes más profundas de la vida, y si el arte abstracto, a pesar de sus desmayos y de los ataques de que ha sido objeto, ha persistido durante tanto tiempo, es obvio que esto se debe a que surge de las fuerzas profundas de nuestro tiempo. En última instancia, si la pintura abstracta llegase a ser sólo una colección histórica en los museos, continuaría viviendo por las modificaciones que ha provocado en nuevas formas de pintura menos radicales y por las revaloraciones del arte del pasado que ha sugerido.

318 Y en el caso de que una reacción de cualquier tipo se levantara en su contra, y hay indicios de que esto está sucediendo, la moderna pintura abstracta perdurará siempre, al menos en el sentido histórico, como uno de los episodios más estimulantes en la historia del arte.

Parece que entre más joven es una persona más gusta del arte abstracto. Los jóvenes, actualmente, tienen menos interés que sus padres en que una pintura se parezca a algo. La dilación entre la creación artística y la aceptación general de nuevas formas de arte es característica de los últimos cien años. Bastaría recordar que Renoir, ídolo popular actualmente, asociado con los primeros tiempos difíciles del Impresionismo, movimiento que causó escándalo durante su juventud, fue considerado "moderno" durante buena parte de su vida por algunos de los que están leyendo esta exposición.

319 En el caso de Cézanne, tal dilación ha sido aún más grande y persiste todavía. Sólo ahora, cuando vemos su cuadro **Rocas: Bosque de Fontainebleau** (Lámina 47), podemos entender por qué fue tan difícil para el público que lo veía por vez primera. Este público esperaba encontrar un conjunto de aditamentos románticos —ciénagas boscosas, rocas con musgo, áreas soleadas—, un cuadro como una especie de sustituto de un día de campo.



Figura 18

**La obra de arte
rebasa los
límites de espacio
y tiempo**

Figura 17





**Realismo,
abstraccionismo
y expresionismo
se fusionan**

Cézanne creó una estupenda abstracción de formas geométricas, en vez de la pulida reproducción de un bosque predilecto y familiar. ¿Por qué ahora lo aceptamos tan fácilmente? Porque sus principios revolucionarios han sido llevados mucho más lejos por los pintores contemporáneos. Estando expuestos a los últimos desenvolvimientos, aunque no los entendamos, vamos siendo llevados al punto en que podemos disfrutar el pasado inmediato. El hecho de que la pintura de Cézanne haya indignado al público no deja de sorprendernos, hasta que nos damos cuenta de cómo indignaron al público de hoy las pinturas de Picasso. Pero, ya ha nacido la generación que verá **El Estudio** o **Las Muchachas de Avignón** con la misma comprensión con que nosotros vemos ahora las **Rocas: Bosque de Fontainebleau**. Ellos no se indignarán y, probablemente, sus hijos ni los considerarán extraños.

320 En estas unidades explicativas hemos intentado delimitar el realismo, el expresionismo y la abstracción; pero, una revisión de las ilustraciones examinadas hasta aquí, nos muestra que, en la mayoría de los casos, los tres se fusionan, en diferentes proporciones, en todos los cuadros. El mundo que nos rodea, el de nuestras emociones y el del intelecto puro son partes de la misma entidad y estas partes integran el mundo de la pintura. Con esta unidad tocamos un límite: hemos dado una contestación parcial a nuestra primera pregunta "¿Qué es una pintura?", y nos disponemos a iniciar una serie de unidades que nos acercarán más a la manera en que trabaja un artista, a algunos principios de la composición pictórica y a una consideración de las técnicas y de los materiales.

321 Mientras tanto, nuestra ilustración final, en esta serie de unidades; es **la Orana María** (Lámina 48), de Gauguin. Pintada por un bohemio parisiense, desterrado voluntariamente a las islas de los Mares del Sur, combina la historia cristiana de La Virgen y el Niño con el lánguido colorido de los isleños. El cuadro no encaja en ninguno de los grupos definidos por nosotros: no es realista, pero posee elementos realistas; no es expresionista, 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.

322 La manera en que Gauguin trata el tema, La Virgen y el Niño, el ambiente, el color y su composición, hacen brotar una indefinida atmósfera de misterio poético. Para muchos **la Orana María** es una pintura de gran atractivo inmediato. Se puede querer o se puede no querer intentar su análisis, aplicando algunos de los principios generales que hemos venido desarrollando, en cualquier caso, indiscutiblemente ahí está la pintura para deleite nuestro.

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

- Hará una monografía del arte cubista.

REACTIVOS DE AUTOEVALUACION

Conteste usted tal y como lo piden los objetivos del Módulo 8 y co-tee sus respuestas con las que se le ofrecen en la validación, al final de la unidad.



Cuestionario de repaso

323 **NOTA IMPORTANTE:** El único propósito del siguiente cuestionario es ayudarle a comprender y a fijar los puntos más importantes que han sido tratados en esta unidad. Le recomendamos que al contestar las preguntas (teniendo al frente las reproducciones en color respectivas), anote las respuestas con sus propias palabras, sin acudir al texto. Después, localizando las páginas que se indican al pie de cada pregunta, podrá comparar y esclarecer sus respuestas con lo que dice el autor.

324 ¿Qué elementos usa el pintor abstracto para lograr su tema? (Páginas 153 y 154).

325 Compare **El Artista en su Estudio**, de Vermeer, con **El Estudio**, de Picasso. ¿Puede encontrar cuatro similitudes entre estas pinturas? (Páginas 158 y 159).

326 ¿Cuáles son las razones que el artista aporta para explicar su arte abstracto? ¿Qué defensa hace de su arte el pintor realista? ¿Cómo pueden relacionarse estos dos argumentos? (Páginas 160 y 161).

327 El arte abstracto parece fácil de crear, superficialmente. ¿Qué lo hace, en cierto modo, más difícil de crear que el arte "realista"? (Páginas 161 y 162).

328 ¿Cuáles son los elementos que hacen que el cuadro **Las Hermanas Wyndham**, de Sargent, sea "un retrato a la moda, prototipo de los retratos de moda"? (Páginas 162, 163 y 164).

329 ¿Qué es la pintura no figurativa? (Páginas 166 y 167).

330 El cuadro **Líneas Negras**, de Kandinsky, es una improvisación, una especie de libre invención. ¿Cómo tenemos que apreciar cuadros como éste? (Página 172).

331 Una apreciación del cuadro **Líneas Negras**, de Kandinsky, nos ayuda a ver en el cuadro **El Incendio de las Casas del Parlamento**, de Turner, algo más que sólo la pintura de un incendio. ¿Puede analizar los elementos abstractos en la pintura de Turner? (Página 173).

332 Hay elementos abstractos en muchas obras maestras antiguas. ¿Puede identificar éstos en **El Descubrimiento de la Verdadera Cruz**, de Piero della Francesca? (Páginas 174, 175 y 176).

333 ¿Es posible aislar el realismo, el expresionismo y la abstracción en arte? ¿Por qué sí o por qué no? (Página 178).

Paneles de verificación

MODULO 8

0. Párrafos 295-296-297.

1. Abstraer es obtener por un proceso mental las notas esenciales de un objeto. Abstracto es por lo tanto todo concepto al que se llega o que se percibe sólo a través de la razón, en forma más universal y mediata.

2. Párrafos 281-295-297.

3. Objetos integrados a un "espacio"
armonía
relación psíquica entre los objetos
equilibrio entre el significado y la forma — (continente).

4. Expresividad (párrafo 293).
fuerza
espontaneidad
intensidad

5. Párrafos 298-299.



Unidad V

La función del dibujo en la composición



Introducción

FUNCIÓN DE LA PINTURA

334 En el arte de la pintura la composición tiene la triple función de ser decorativa, estructural y expresiva. El tema de estudio en la presente unidad, **La función del dibujo en la composición** se refiere a la primera de estas funciones a la que podríamos llamar composición en dos dimensiones o bidimensional, dado que se constriñe al arreglo de líneas y de formas planas sobre la superficie pictórica. La composición en tercera dimensión o tridimensional que se estudia en la Unidad VI, **La función de la estructura en la composición**, implica un arreglo de espacio y de volumen. (Es en la Unidad VII, **La composición como expresión**, donde se completa nuestro estudio con la unidad de la composición).

COMPOSICIÓN

335 Durante las primeras cuatro unidades contemplamos el **Arreglo en Gris y Negro** (No. 1), de Whistler, la **Mujer con Crisantemas**, de Degas y **El Estudio**, de Picasso, y al hacerlo vimos la importancia que tiene la composición de esos cuadros. Muy a menudo no tenemos conciencia de cómo la composición nos afecta, y ello se debe únicamente a que su influencia es muy sutil sobre nosotros y también a que no estamos educados para observarla en las pinturas. Esta unidad le orienta en el análisis de obras de Matisse, de Holbein el Joven, de Botticelli, de Toulouse-Lautrec, de Blake, de otros dos artistas japoneses y de uno más que es persa, llevándole a descubrir por qué la composición es tan importante en relación con el éxito que lograron tener. Apreciará el modo en que Holbein, casi sólo en virtud de la composición, pudo captar el carácter personal de dos princesas cabalmente distintas. Finalmente, contemplando una pintura de Matisse, cuya realización pasó por diez etapas diversas, podrá seguir, paso a paso, el desarrollo de perfeccionamiento que hay en sus líneas aparentemente casuales.

336 No toda gran pintura es una gran composición y, sin embargo, sí lo son la mayoría de ellas. Asimismo, no toda pintura necesita ser **grande** para que gustemos de ella. Los museos están llenos de **buenas** pinturas que podemos apreciar en los mismos términos de otras que se hallan a nivel de celebridad. La composición es uno de estos términos y su conocimiento robustece nuestra apreciación sobre el arte.



Pinturas consideradas

337

Detalle de El Viaje de los Magos, de **Benozzo Gozzoli**
Retrato de Esther Tuttle, de **Joseph H. Davis**
La Dana Vestida de Azul, de **Matisse**
Bahram Gur en el Pabellón Turquesa, de **Shaikh-zada de Khurasan (?)**
La Danzante con Abanico y Vara, de **Kiyonobu I**
Actor Danzante, de **Kiyotada**
Cristina de Dinamarca, de **Holbein el Joven**
Anne de Cleves, de **Holbein el Joven**
Santa Catarina, del **Maestro de la Leyenda de Santa Lucía**
La Primavera, de **Botticelli**
Fragmento: cabeza de una de las Tres Gracias de La Primavera, de **Botticelli**
Arístide Bruant en su Cabaret, de **Toulouse-Lautrec**

Objetivos generales

Al terminar de estudiar esta unidad el alumno:

1. Explicará qué se entiende por dimensión en pintura.
2. Explicará los conceptos bidimensional y tridimensional.
3. Explicará de qué recursos se vale un autor para dar la impresión de volumen y de atmósfera.



Módulo 9

La composición

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al concluir el estudio de este módulo, el alumno:

0. Explicará el concepto de composición en dos dimensiones.
1. Indicará por qué algunos murales son voluntariamente pintados en dos dimensiones.
2. Dará la razón de por qué a los orientales no les interesa pintar en tres dimensiones.
3. Explicará qué pretendió Matisse al pintar sin volumen.
4. Señalará por lo menos dos elementos lineales que son expresivos en sí mismos.

ESQUEMA RESUMEN

- El dibujo es forma expresiva en sí misma.

LA COMPOSICION

LOS CUADROS EN TANTO QUE DISEÑOS

Recapitulación

338 Al estudiar el realismo, el expresionismo y la abstracción, habíamos abordado el modo peculiar en que el pintor observa y concibe su tema. Primero vimos al realista reproducir en sus obras los aspectos del mundo casi como en un espejo, y sin embargo, reflejándolos siempre en múltiples maneras, dado que los aspectos del mundo varían de acuerdo con la época y el lugar en que se vive. En contraste, la actitud del pintor expresionista se nos presentaba como un afán, no tanto ya de reflejar lo que le rodea, sino más bien de revelar sus emociones como respuesta al mundo, explorándolas por vía interior, en su persona misma. Finalmente advertíamos que el pintor abstracto no se halla interesado en representar las cosas como son vistas según el modo del realismo, ni tampoco en exhibir sus emociones en forma expresionista, sino que para él lo primordial es ver el mundo como una plena interrelación de ideas.

339 De modo que al pintar un árbol, por ejemplo, el realista nos daría una reproducción clara y precisa del mismo, tal como se observa, dejando a nuestro arbitrio el poner la respuesta emotiva o intelectual. Frente al mismo asunto el expresionista distorsionaría la forma y el color, según su complacencia, a fin de comunicarnos su modo de sentirlo. Por último, el pintor abstracto, sólo hasta después de preguntarse cuál debiera ser la idea esencial de un árbol, procedería a tratar, intelectualmente, las formas de la naturaleza dentro de una configuración capaz de mostrarnos esa idea.

340 Naturalmente que estos tres modos de ver se hallan expuestos a mezclarse. Sería muy difícil encontrar algo así como una pintura que fuese puramente realista, puramente expresionista o puramente abstracta. La vista, las emociones y el intelecto participan de manera conjunta, tanto en los momentos de la creación de la obra como en los de disfrutarla. Aun las pinturas más idóneas para satisfacer las exigencias de la representación visual, como también las primordialmente destinadas a incitar emociones, poseen un ingrediente de abstracción que escapa a la mayoría de los observadores, ingrediente que se llama composición y que nos detendrá en esta y en las dos siguientes unidades.

341 Si a propósito de la mayor parte de los cuadros ya observados hemos venido hablando de la composición, esto se debe a la gran importancia que ella tiene. Al examinar los motivos de la curiosa disposición de los objetos que forman parte del cuadro **Mujer con Crisantemas**, de Degas (Lámina 5, Unidad I), donde el retrato propiamente dicho se halla relegado hacia una es-



quina de la tela cediendo el lugar más llamativo a un gran ramo de flores, mostrábamos cómo, uno de los más hábiles artistas, había logrado así expresar su tema con los recursos de la composición. Frecuentemente nos referimos también al cuadro de **La Madre de Whistler**, como un ejemplo de combinación de formas en gris y negro para crear el tono espiritual de la obra. Tal cosa es la composición o, lo que de un modo más simple, podría denominarse "arreglo".

342 No toda obra maestra tiene que ser una gran composición. Pero la composición es tan importante en el proceso creativo, que un repertorio de las obras más célebres tendría que coincidir con el que se hiciera de las mejores composiciones. No obstante, de todo lo que interviene formalmente en la pintura, la composición es lo que menos interesa al observador ordinario, a pesar de que es el factor que mayormente influye en su reacción frente al cuadro.

343 Es del todo posible que podamos disfrutar de una pintura sin darnos cuenta de su composición. Sin embargo, nuestra espontánea recreación con el tema, el color, el dibujo y la expresión emotiva o intelectual se profundiza cuando podemos reconocer el juego recíproco de todos esos elementos sobre su base compositiva.

344 De un modo general, 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. Habíamos hecho ya esta distinción en la última unidad al comparar **El Estudio**, de Picasso (Lámina 38), con un tema similar pintado por Vermeer (Lámina 37). En la obra de Picasso, enteramente plana, nuestros ojos recorrian de inmediato la superficie; pero en la de Vermeer la mirada se nos iba a la profundidad de un espacio cúbico creado por el artista para situar dentro de él las formas sólidas.

345 Frente a la disyuntiva de cómo ha de trabajar, si en dos o en tres dimensiones, ¿qué es lo que hace que el pintor se decida? Por lo general el artista elige libremente; pero hay ocasiones en que su determinación se debe a especiales circunstancias, como cuando le piden, por ejemplo, que en lugar de que su obra cuelgue de la pared, sea pintada sobre el muro mismo, cubriendo su área, y es entonces cuando, en primer lugar, se ve obligado a que su obra armonice con la arquitectura.

CUADROS Y MUROS

346 Quienes por vez primera visitan Europa, quedan sorprendidos al descubrir que muchas de las más famosas pinturas son murales. La obra, que siempre habían contemplado en una reproducción pequeña, y que posiblemente hasta habían colgado en la oficina, resulta ser en el original un asunto pintado hace ya siglos a lo largo de un muro o revistiendo el interior de un techo. **El Viaje de los Magos**, de Benozzo Gozzoli, del que reproducimos una importante sección (Lámina 49), muy conocido y apreciado a través de pequeñas reproducciones, es realmente un mural pintado, desde el basamento hasta el techo, en las paredes interiores de la capilla familiar del Palacio de los Médici en Florencia. El edificio es una recia estructura de cantera y en el interior de la capilla se siente la gravedad solemne de los gruesos muros.

347 En especiales circunstancias, para el artista es plenamente válido "suprimir" una pared, pintando un mural de modo que el espacio parezca abrirse a través de ella. 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. Algunos muralistas, para evitar esta ilusión de óptica, incorporaban en su tema la representación de arcos y columnas como si más allá de ellos se abriera la distancia. 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 la sensación de profundidad. Nuestra mirada sube y baja sobre la superficie del muro sin adentrarse en él. El cazador que a caballo persigue un venado no parece hallarse en un fondo más lejano; con una poca de imaginación, podríamos ver, en lugar de caballo y jinete, una banderola que se agita prendida de la lanza que se encuentra en el primer término del cuadro (véase el detalle en la cubierta). Los dibujos de rocas y árboles más bien interesan por su forma plana y decorativa; no significan precisamente formas sólidas de árboles reales que se alejaran dentro del espacio. Toda la multitud de figuras y objetos que componen el cuadro ha sido dispuesta en franjas que ascienden, una sobre otra, en el muro (Figura 1), y no en planos que se transponen dentro de la distancia. Dicho en pocas palabras,

Composición
decorativa

Composición
en dos
dimensiones

Tipos de
composición

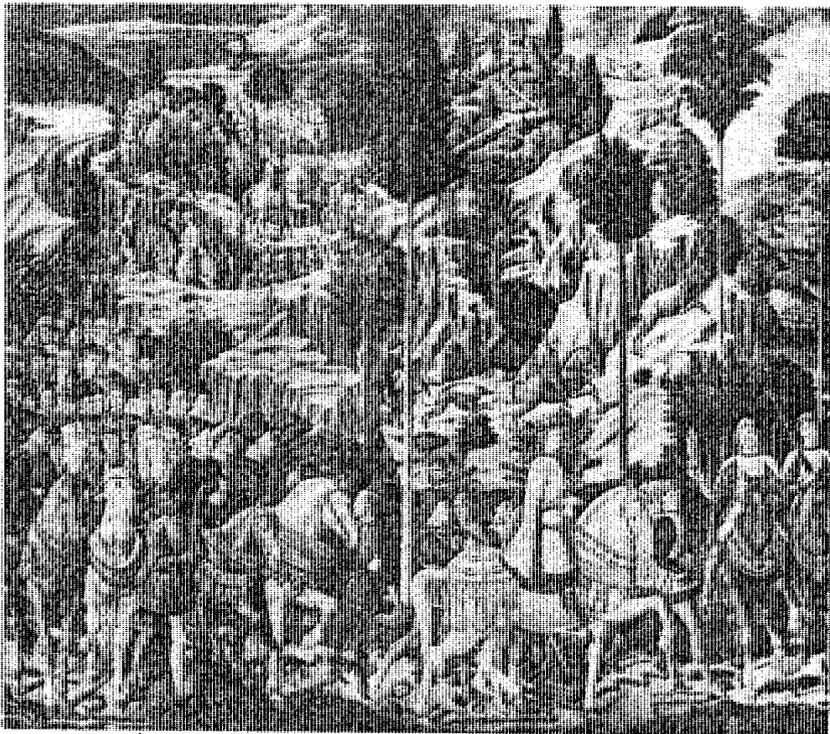


Figura 1

la pintura, sumándose al efecto que produce la totalidad de la estancia, se halla respetando el valor del muro en cuanto elemento arquitectónico.

348 Muchos otros pintores, sin embargo, aun cuando ninguna restricción les hubiere sido impuesta, deciden limitarse a pintar en sólo dos dimensiones. ¿A qué se deberá su preferencia por este tipo de composición?

349 Un artista acostumbrado a la forma tridimensional hallaría poco inteligente la actitud de los pintores que se restringen sin ningún motivo a sólo dos dimensiones, equiparándola con la de un músico que se limitara a unos cuantos instrumentos, a pesar de disponer para sus composiciones de toda una orquesta sinfónica. A esto se podría responder, sin embargo, que la música para cuarteto, de Beethoven, tiene tanto valor como la de sus sinfonías, y que en las pocas líneas de un soneto de Shakespeare la expresión es tan plena como la que logró Balzac en todos los volúmenes de su **Comedia Humana**. Se podría agregar, inclusive, que la economía de los medios de expresión, así como la condensación del tema implicado en la pintura bidimensional, en el cuarteto de música y en el soneto literario, dan mayor claridad y pureza de significado y, por consiguiente, mayor fuerza

a lo que el artista ha de expresar. Fue un argumento semejante el que expuso Mondrian a propósito de algunas de sus abstracciones bidimensionales como aquella del **Ritmo de Líneas Rectas** (Lámina 41, Unidad IV). También Maurice Denis, en una afirmación muy citada por otros pintores, señalaba que "Es necesario recordar que un cuadro, antes que un caballo de batalla, un desnudo femenino o alguna anécdota, es esencialmente una superficie plana cubierta con colores dispuestos en un cierto orden". Los términos que importan aquí son los de "superficie plana"; lo que en esta expresión se indica es el reconocimiento de una limitación y al propio tiempo de la riqueza de sus posibilidades.

350 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 que 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. También tendríamos que dibujar en dos dimensiones no solamente por ignorancia plena de lo que es la perspectiva, los escorzos o la graduación de sombras, sino además porque la concepción del espacio dentro de la ilusión de profundidad de un cuadro es de por sí muy complicada. Precisamente, de esta disposición elemental del aficionado a la pintura puede surgir una obra de arte, cuando la sensibilidad del artista está presente, como en el caso del retrato de **Esther Tuttle** (Lámina 50), hecho por Joseph H. Davis, un pintor autodidacta del siglo pasado.

UN "PRIMITIVO" Y UN CULTIVADO

351 En la pintura de dos dimensiones, el artista reduce sus medios de expresión a la línea, la forma plana y el color. Con el uso de cada uno de estos elementos particulares se vuelve inventivo; pero es sobre todo al combinarlos cuando siente la necesidad de ser creativo. Matisse, el gran pintor contemporáneo, cierta vez definió la composición como "el arte de arreglar, de una manera decorativa, los diversos elementos de que dispone el artista".

352 **Esther Tuttle** 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. Si tomamos en cuenta la definición de Matisse, se trate o no de un pintor primitivo, es un hecho que el autor de **Esther Tuttle** ha realizado un apreciable trabajo de composición.

Pintura
bidimensional



353 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, pero este defecto no debe importarnos, porque lo interesante es su diseño de líneas rigurosamente curvas en decidido contraste con la frágil firmeza de las demás formas. En efecto, esta delineación tan vivamente expresada logra liberarse de las distorsiones implicadas en la perspectiva. De insistir en el modo de ver del realismo fotográfico, tendríamos que admitir la plena incapacidad del artista para resolver las complicaciones de la indumentaria que viste la modelo; pero lo que importa aquí es la acertada combinación de la forma acampanada de la falda con la del abullonado irregular de las mangas, cuidadosamente calculado. El cuello de encajes, tan meticulosamente dibujado, juega en recio contraste con la sobriedad y amplitud de la silueta del vestido. 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 a 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. No tenemos manera de saber qué tan preciso sea este dibujo como retrato; en cierto modo, nos convence en cuanto tal; pero la línea es bella en sí misma.

354 Tal vez se piense que estamos sobreestimando a Joseph H. Davis en cuanto a su grado de talento y saber, pero el hecho es que, en materia de pinturas primitivas, sólo unas cuantas entre miles merecen considerarse tan valiosas como el retrato de **Esther Tuttle**; la mayor parte de ellas son simple y sencillamente insulsas, torpes e inexpressivas.

355 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 en 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 obra de arte aun cuando haya sido logrado simplemente por un sabio tanteo y no por aplicación de normas o teorías. Más adelante, cuando avancemos en estas unidades, veremos cómo, aun en los casos en que pintores más expertos aplican reglas y teorías, es justamente la intuición lo que señala la diferencia entre una obra de arte y un mero ejercicio de taller.

356 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. Decir que el retrato de **Esther Tuttle** es una gran obra sería, ciertamente, una gran exageración. No sabemos si el efecto de las manos y de los pies, tan extremadamente pequeños, se deba a limitaciones técnicas, o al esmero que puso Davis para mostrar a la señorita Tuttle como una dama de gran refinamiento y delicadeza. Pero quien observe la pintura con tanta atención como la que puso Davis al ejecutarla, reconocerá en la obra un valor todavía más profundo que el de su atrayente ingenuidad. Ciertamente, este pintor primitivo ha demostrado ser un artista en el arreglo, con un sentido decorativo, de los elementos de que disponía.

357 Comparemos ahora el retrato de **Esther Tuttle** con otros tres retratos femeninos también arreglados en composición bidimensional, a fin de mostrar que los medios de expresión de la línea, la forma y el color, se adaptan según el caso. Es tan reconocida la celebridad de los autores de estos cuadros, que muy probablemente a Davis jamás le preocupó, en verdad, equipararse con ellos. Podemos en cambio imaginar que esos maestros, de haber conocido la obra de Davis, hubieran podido apreciar su habilidad artística, reconociendo en las limitaciones del pintor primitivo un cierto parentesco o estrecha relación con las limitaciones de ellos mismos. Uno de estos artistas es un pintor japonés que vivió en el siglo XVII; otro, un pintor oficial de las cortes del siglo XVI; y el tercero, uno de los más grandes renovadores del arte moderno. Sus nombres son Kiyonobu, Holbein y Matisse, autor este último de la definición que provisionalmente adoptamos sobre la composición.

358 Ante el retrato de **Esther Tuttle**, que es una pintura muy pobre desde el punto de vista técnico, la mayoría de nosotros tenemos que apreciar el valor de su sinceridad. Ante la obra de Matisse, en cambio, resulta menos fácil comprender cómo un pintor de su nivel artístico haya decidido trabajar de un modo tal que, aparentemente, niega todo valor a la técnica que él mismo ha recibido como herencia. Porque Matisse fue un pintor de alta escuela que rechazó la fórmula tradicional de "pintar las cosas tal como se les mira". Siendo todavía un joven ignorado, enriqueció sus conocimientos copiando algunas obras antiguas de los grandes maestros, en el Museo del Louvre, y con la misma calidad irreprochable de estas reproducciones fue capaz de crear algunas de sus propias obras. Sin embargo, el hecho de pintar nuevos cuadros a la manera de los antiguos maestros no le satisfacía mayormente que el hacer meras copias, de modo que se dedicó a la búsqueda de medios de expresión que fueran enteramente suyos. Al igual que otros grandes pintores modernos, Matisse rebasó la etapa de un mero virtuosismo técnico para ir mucho más lejos.



y, sin embargo, para mucha gente sus obras parecen prueba de una increíble ineptitud.

359 Una de las razones por las que el arte de Matisse desconcierta a la gente, es por la actitud de verlo con ánimo de encontrarle errores. Pero una cosa es lo que requeriríamos en Rembrandt, y otra muy diferente la que debemos buscar en Matisse. Al definir este último la composición como un arreglo "en una manera decorativa", aceptó que su anhelo era la forma ornamental, precisamente aquello que algunos críticos veían como estrechez. Lo mismo que señalábamos en **El Viaje de los Magos**, de Gozzoli, lo decimos ahora a propósito de la obra de Matisse, que se destaca, a veces, más como decoración que como expresión. Es el propio Matisse quien también ha declarado que la finalidad de la composición es expresión: "Soy incapaz de distinguir entre el modo como siento la vida y la manera en que tengo que expresarla", dijo, y el modo de sentir la vida es, para él, de jovialidad y elegancia, cualidades no ciertamente profundas, pero sí muy significativas, tal como están representadas, de la manera más culta, en su **Dama Vestida de Azul** (Lámina 51).

LA DAMA VESTIDA DE AZUL

La línea en la composición

360 La frescura y la aparente simplicidad de la **Dama Vestida de Azul** nos hace pensar en una creación espontánea, fácilmente lograda. Sin embargo, durante el tiempo que le llevó pintarla, se hizo un registro fotográfico, día tras día, de las diversas etapas por las que pasó la obra (Figura 2). Estas fotografías muestran cómo la **Dama Vestida de Azul** empezó siendo un cuadro casi realista, y cómo a través de varias transformaciones llegó a ser la obra que precisamente ahora vemos después de enérgicos reajustes sobre su forma y colorido. Matisse describió este método diciendo: "Supongamos que el tema a pintar sea un cuerpo femenino. Antes que todo, lo conformo con gracia y encanto, pero a sabiendas que es necesario algo más que esto. Procuero entonces, dibujando sus líneas esenciales, hacer una síntesis de lo que este cuerpo significa. Así, a primera vista, su encanto no será perceptible del todo, pero no tardará en surgir desde la nueva imagen". De modo que si la **Dama Vestida de Azul** no nos atrae desde el primer momento, la única actitud conveniente es la de emplear un mayor tiempo en conocerla, y ver en ese "no tardará", de Matisse, el lapso necesario para que empiece a emanar el encanto sobre la combinación final de forma y color que satisfizo al artista.

361 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 extre-



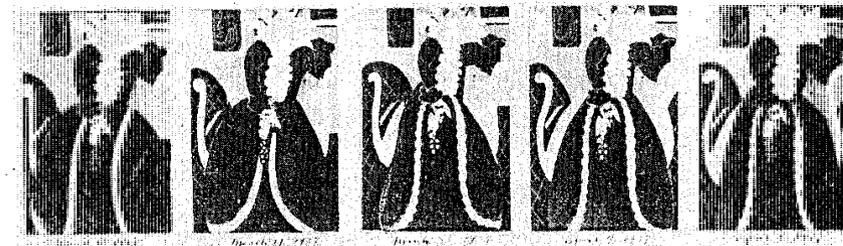
Figura 2. 1

mos tan opuestos como la inocencia y el refinamiento, trabajaron en forma esencialmente 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 a sus desventajas técnicas, triunfo que no podemos menos que aplaudir. En cambio, para el común de la gente no es tan fácil llegar a comprender el fundamento técnico y filosófico gracias al cual Matisse pudo separarse de toda una escuela a la que Davis hubiese aspirado.

362 Pero hay algunas semejanzas, muy evidentes, entre las dos obras. En ambas, la falda acampanada se vigoriza por la desigualdad de líneas y masas de la blusa. En el complicado cuello de encaje y en la simplicidad del vestido de **Esther Tuttle** hay un contraste muy parecido al que presenta el cuadro de Matisse a propósito de esos mismos detalles, sólo que en este último el encaje es sustituido por un adorno de pliegues. 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,

Similitudes entre un primitivo y un sofisticado

Figura 2. 2





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

363 El retrato de **Esther Tuttle** es esencialmente un conjunto de manchas, en áreas consistentes. El de Matisse, además de esto, es también un balanceo de curvas. Las amarillas curvas que en forma de lira simulan los brazos del sofá, se oponen al adorno, también en curva y casi incoloro, de la falda. Hay una conjugación de figuras en forma de S: los lados de la falda, las salientes del asiento rojo del sofá, las formas negras del fondo; todo como una serie de arcos. 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 estabilidad en esta composición de curvas tan diversas. El cuadro, concebido como totalidad, es estático. Su efecto es de reposo. "Sueño en un arte de equilibrio, de pureza y de serenidad, libre de penas o de estados depresivos", decía Matisse. Si alguna vez logró realizar su sueño, ello tuvo lugar en su **Dama Vestida de Azul**.

UNA MINIATURA PERSA

364 Antes de examinar el siguiente retrato femenino haremos una pausa para ver una pintura que en cierto modo se relaciona con el tema que ahora tratamos. En Matisse influyó considerablemente el arte oriental. Diversas conexiones entre la **Dama Vestida de Azul** y la miniatura persa **Bahram Gur en el Pabellón Turquesa** (Lámina 52) 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 requerida 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. Hemos ya señalado estas mismas semejanzas entre la **Dama Vestida de Azul** y el retrato de **Esther Tuttle**. Es posible que **Esther Tuttle** manifieste una similitud más estrecha con el estilo de la miniatura persa, que la que 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 procura-

ban sus respectivos autores. En el **Viaje de los Magos**, de Gozzoli, vimos que las formas del paisaje fueron concebidas de un modo decorativo y no realista. También esto es verdad en el caso de **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. Sin embargo, de las tres obras occidentales, únicamente la de Matisse fue pintada de acuerdo con las convenciones orientales seguidas por los miniaturistas persas. El hecho de que Gozzoli las haya utilizado fue mera coincidencia que resultó de los requerimientos de la decoración mural. En el caso de **Esther Tuttle**, tal estilo se debió al feliz encuentro de una fina sensibilidad para dibujar y la escasez de conocimientos. 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 decorativa que intencionalmente logró la plena armonía con el cuadro; dicho texto es, esencialmente, una parte del cuadro. Con un mayor refinamiento, tal como debía esperarse, pero también con el mismo sentimiento en favor de la unidad decorativa, el artista persa incorporó a su miniatura un escrito que a nuestros ojos resulta más ornamental, puesto que no nos es familiar.

DOS ESTAMPAS JAPONESAS

365 A propósito del cuadro que examinamos en nuestro anterior cuaderno, el de **Las Muchachas de Avignón**, de Picasso, dijimos que hay obras que presentan su parte de abstracción y su parte de realismo en forma conflictiva, mezclados sus respectivos elementos en un grado tal que impiden la claridad de nuestro juicio sobre cualquiera de ambos ingredientes. Si a veces la **Dama Vestida de Azul** no logra conmover, es porque tal vez se persiste —aunque se trate de evitarlo— en buscar tras de sus líneas, su forma y color, un cuadro realista, cuando en verdad estos elementos son eminentemente abstractos. Esta dificultad no existe ante una estampa japonesa como la de **La Danzante con Abanico y Vara**, de Kiyonobu I, (Lámina 53). La pintura oriental, ajena siempre a nuestra preocupación occidental por la realidad fotográfica, pudo alcanzar felizmente, desde una etapa muy antigua, ese balance entre el tema y la abstracción que no han logrado nuestras corrientes de arte, ni el realismo, primero, ni después la reacción, no menos extremada, del estilo abstracto. Apegándose a una tradición de muchos siglos, los artistas japoneses y chinos

Línea y
expresión
de fuerza
o gracia



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, consistente de 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 comban 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. Sin embargo, no podemos fijarnos en una sola línea por mucho tiempo; cada línea nos envuelve en la corriente de líneas. Es todo un movimiento que aquí rápidamente fluye, que allá se retarda, con lentitud, sugiriendo hilos de agua o figurillas de humo. El diseño de flores y hojas sobre la manga es una delicia en sí mismo, pero también aparece como un movimiento unitario dentro de un sistema de líneas contiguas. Algunas formas, en virtud de su mayor densidad, frenan el rápido movimiento de las otras. Nuestra delectación continúa y crece en estas delineaciones abstractas fundiéndose siempre a la idea de los movimientos de la danzarina. La coexistencia armoniosa de una expresión abstracta y un tema que podemos identificar duplica nuestro goce.

366 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 climax 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 en que remata el sombrero con su moño anaranjado. Naturalmente que todo esto se debe a un previo cálculo. Sin embargo, algo semejante sucede en el retrato de **Esther Tuttle**, sea que haya resultado de un cálculo previo o solamente en virtud de un acierto inteligente, ahí donde el gracioso perfil, el lazo que luce en el cuello y los adornos de la cabeza, guardan parecida relación con la gravedad de las formas inferiores.

367 Antes de ocuparnos de un cuadro de Holbein, hagamos un paréntesis para dar un vistazo a otra estampa japonesa, la del **Actor Danzante**, que es un grabado en madera hecho por Kiyotada (Lámina 54). 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, una 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; es algo parecido a lo que pasa en música, en donde justamente puede haber una armonía de disonancias.

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

- Estudiar la línea y su contenido expresivo diferente, en la arquitectura clásica y barroca.

REACTIVOS DE AUTOEVALUACION

Explique, con sus propias palabras, tal y como se lo piden los objetivos del módulo 9 qué es la composición en dos dimensiones.



Módulo 10

Línea y expresión

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al estudiar este módulo, el alumno:

0. Podrá indicar qué modos o combinaciones lineales usa un autor estudiado, por ejemplo, Holbein para expresar cosas distintas.
1. Establecerá las relaciones entre líneas y expresión que usó Holbein en los retratos de sus princesas.
2. Indicará, ejemplificando con Mondrian, cómo puede el uso de la línea llegar a la no expresión.
3. Dará la razón por la cual el dibujo del cartel comercial llegó a ser artístico.

ESQUEMA RESUMEN

- Uso de la línea como expresión y como carencia de expresión.

LINEA Y EXPRESION

DOS PRINCESAS

368 Después de haber visto cuadros tan extremadamente planos, se nos hace difícil pensar que el retrato de **Cristina de Dinamarca**, de Holbein (Lámina 55), pueda también pertenecer a la clase de pintura bidimensional. Ya en su oportunidad aclararemos esto. Por lo pronto, es necesario señalar que este retrato, entre los demás de la serie que nos ocupa, es el que ostenta un mayor grado de realismo. 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.

369 En una de aquellas ocasiones en que Enrique VIII se hallaba "entre dos matrimonios" (lo cual ya casi era un hábito en este viudo palaciego), le advino la idea de que la princesa Cristina de Dinamarca podría ocupar el sitio que había dejado vacante su tercera esposa, Juana de Seymour. Había llegado a sus oídos la noticia de que la princesa era una mujer fascinante, pero él, que no deseaba aventurarse a un desengaño, envió a Holbein, en 1538, con la misión de retratarla y así poder conocerla y examinarla a través de una imagen. El retrato cautivó al rey tal como ha cautivado, desde entonces, a todo el mundo; pero Cristina, dada la reputación de Enrique, no se dejó cautivar y la unión nunca se llevó a cabo.

370 El retrato que pintó Holbein es, fundamentalmente, una composición de tres áreas luminosas que rompen la oscuridad del fondo: primeramente la del trozo rectangular del papel prendido al muro; en seguida la 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 luminosas constituyen una maravillosa disyunción. En contraste con el área del papel, que es un sencillo rectángulo, se destaca la diversidad de curvas y de proyecciones de las manos, los puños y el guante, conjunto que por sí mismo es ya una muestra de hermoso diseño. Y el gracioso óvalo del rostro, limitado en la parte superior por la línea recta de la gorra y en la inferior por el adorno sutil del cuello de la arandela (Figura 3), es una forma en la cual se concilian la sencillez del rectángulo de papel y la variable complicación de la zona de las manos.

371 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 alineaciones que, haciendo eco al sentido vertical y horizontal

Línea y
personalidad

Composición en
tres líneas



de los bordes del cuadro, anclan firmemente las tres áreas flotantes dentro del espacio pictórico. Es natural que el rostro haya quedado en la intersección de estas dos líneas imaginarias a efecto de asegurar que sus rasgos, aun cuando en sí mismos no fueron lo suficientemente hermosos, quedaran como centro de atención, animando las tres áreas y, por lo tanto, pudieran ser el clímax del cuadro.

Figura 3



372 Aun cuando el cuadro solamente hubiera consistido en estas tres formas que se destacan sobre el fondo oscuro, tal arreglo hubiera sido ya una composición magnífica. La variedad, la unidad y el clímax se logran muy rara vez en una combinación tan sucinta y armónica. Pero en el arreglo también se halla un tema secundario implicado en la silueta del ropaje sobre el fondo: el adorno de la orilla de piel que lo ribetea rítmicamente y los ondulantes pliegues de las mangas. Estos elementos mantienen la opulencia y suavizan eficazmente el contrapunto de la nitidez que se agudiza en las formas luminicas.

373 Pero no es nada de esto, sin embargo, lo que nos da cabalmente la sensación de hallarnos aquí ante una persona real, una persona de gran carácter reservado y aguda inteligencia, una sutil mujer de las más atractivas, pero a la vez un tanto inaccesible. ¿Qué es lo que en el cuadro sugiere semejante personalidad? Es más que todo una cuestión de arreglo; es un efecto de la actitud y de la ubicación que guarda la figura dentro del espacio.

374 Después de haber contemplado suficientemente la obra, es posible que al recordarla tengamos la impresión de que Cristina se halla fascinándonos, exactamente, desde el centro del cuadro. Sin embargo, la figura se encuentra en verdad ligeramente desplazada hacia nuestra izquierda, y su eje (que desde la cabeza recorre la apertura del ropaje hasta el piso), se halla notablemente desplazado hacia la izquierda del centro. De haber estado la figura plenamente al centro, nos hubiera dado la impresión del tema femenino tantas veces enmarcado, más obvio, más cotidiano. Pero tal como ha sido pintado, el suave giro del cuerpo y la delicada desviación desde el centro nos mueve, es cierto, de un 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.

375 Para confirmar esto, podemos comparar el retrato de la princesa de Dinamarca con el de Anne de Cleves (Lámina 56), que Holbein pintó un año después (1539). Las motivaciones para este encargo fueron las mismas. Enrique, al ser rechazado por Cristina, se afanó en buscar otra candidata para el incierto honor de ser reina de Inglaterra y envió a Holbein para que pintara a Anne.

376 Se trata de un cuadro fascinante, tal vez más llamativo que el de Cristina por la minuciosa elaboración de sus adornos. Frente a la personalidad distinta de la

Composición
simétrica
en un área



nueva modelo, la reacción de Holbein fue la de realizar una composición opuesta a la anterior. Anne aparece 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 (Figura 4). Las manos se traban en sumiso y firme acogimiento (Figura 5), mientras que las de Cristina se entreabren seductoramente (Figura 6). El complicado ropaje, la cofia y las joyas, tan opuestos a la no menos fina pero sobria elegancia del ropaje de Cristina, han sido dispuestos para darle a la pequeña y ordinaria persona un aire circunstancial. Al recorrer nuestra mirada el cuadro, son los aderezos lo que más nos llama la atención y lo que

Figura 4.



más persiste, después, en nuestra memoria; en cambio, a Cristina la recordamos como una mujer. En tanto que expresión de un carácter, el retrato de **Anne de Cleves** es una composición tan acertada como la que Holbein ideó para interpretar la cautivadora y sutil personalidad de Cristina; si la de Anne es menos seductora, 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. Dicho atavío la favorece, y puede decirse que también este retrato logró su objetivo de complacer a Enrique, lo suficiente como para contraer nupcias, aunque haya sobrevenido el desencanto y el divorcio con deshonroso apresuramiento.

377 Ahora bien; ¿cuáles son las reglas para crear este tipo de composiciones? Escuetamente, no las hay, salvo la norma de aquel orden esencial por el que el artista sabe que la diversidad de formas tienen por fin interesar; que los valores firmemente opuestos, o sea, el vigoroso contraste entre las luces y las sombras produce el óptimo efecto dramático, y que un equilibrio psicológico puede ser creado entre una área tan amplia como la del ropaje de Cristina y una tan pequeña pero a la vez nitidamente iluminada como la del trozo de papel prendido al muro que le sirve de fondo. Sin embargo, tanto en el caso de **Cristina de Dinamarca**, cuyo logro fue posible gracias a una consciente disposición de elementos diversos, como en el de **Esther Tuttle** que justamente fue el resultado del insólito acierto de un pintor primitivo, el origen fue el mismo: la sensibilidad de un artista que adapta principios de orden general.

LA COMPOSICION EN LA TEORIA Y EN LA PRACTICA

378 Conforme vayamos analizando ejemplos de composición, encontraremos ciertos preceptos que podrán ser determinados de un modo preciso, y que estudiaremos en nuestro siguiente cuaderno. Sin embargo, no existen fórmulas o reglas que en definitiva puedan servir para explicar íntegramente el poder casi mágico de las pinturas que nos complacen y conmueven a través de su composi-

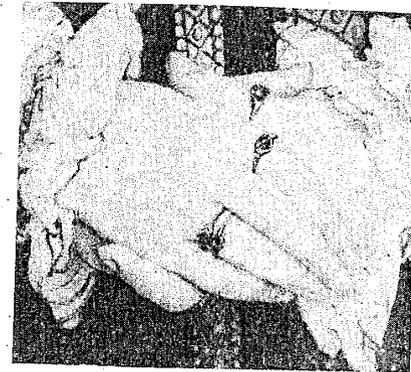
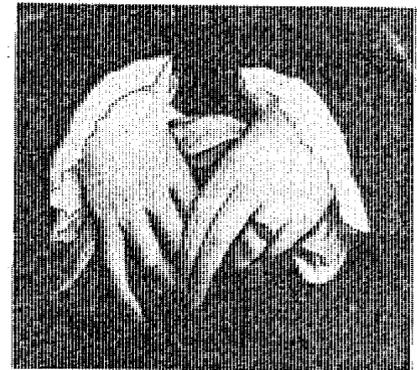


Figura 5

Adaptación
de la sensibilidad
a necesidades
expresivas

Figura 6





ción, aun cuando ellas obedezcan a determinados principios; y estaría mal que las hubiera. De cuando en cuando suele surgir algún teorizante, casi siempre algún pintor de tercera o de cuarta categoría que, al preguntarse por qué sus propias obras son tan deficientes a pesar de haber sido sometidas a ciertos cánones, se lanza a descubrir los secretos de la composición de los grandes maestros y los reduce a descabellados fundamentos matemáticos. Algunos de estos formalismos han llegado a remover el interés de otros pintores o de críticos que debieran tener un mejor conocimiento de lo que se trata. Es lamentable que los sistemas sean aplicados sin criterio de valoración, lo mismo a cuadros comunes y corrientes que a las grandes obras. Teorías que intentan explicar con rigor las bellas formas de los vasos griegos, o de la arquitectura, o de las grandes composiciones pictóricas, también pretenden explicar, como si fueran igualmente bellas, algunas formas de las menos afortunadas y pinturas de las más obtusas que jamás fueron creadas en el mismo sentido.

379 Quien haya tomado un curso de composición musical sabe que es posible aprender las reglas del contrapunto y aplicarlas correctamente para producir una fuga que puede ser técnicamente impecable, y sin embargo, al tocarla suena atrozmente fea. La composición en la arquitectura, en la música, en la escultura o en cualquiera de las demás artes es siempre un asunto de creatividad, para el cual las reglas son únicamente una guía o andamiaje.

380 Cuando Holbein pintó a la princesa de Dinamarca, no aplicó principios que no hubiera podido aplicar en otros retratos, pero **Cristina de Dinamarca** resultó una obra maestra por la manera tan sutil de sugerir la personalidad. Sus cuadros, siempre dibujados y pintados maravillosamente, en ocasiones suelen ser una mera imagen ornamental; en algunos descubrimos el carácter a través de los rasgos, a través de la expresión facial y aun a través de la pose. Pero en sus obras maestras estos elementos se combinan con la expresividad de la composición: para nosotros, Cristina vive, no sólo porque Holbein la haya retratado tan magistralmente, sino también porque utilizó la composición de manera especial para plasmar su personalidad.

381 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. Explicándolo de una manera lógi-

ca, el trozo de papel prendido en el muro parece distar unos cuantos centímetros por detrás de la cabeza, pero compositivamente las tres áreas luminicas están ejecutadas en un solo plano. Sin embargo, debemos aceptar alguna ambivalencia cuando una composición de objetos modelados es concebida en lo que pudiéramos llamar "espacio plano"; si preferimos considerar el cuadro en su muy profunda tercera dimensión, el análisis general de su composición puede ser aun aplicado en los términos en que lo hemos hecho y sin tener que modificarlo mucho.

382 Sea lo que fuere, Holbein hubiera firmado con gusto la afirmación hecha por Matisse: "El arreglo total de mi cuadro es expresivo. El lugar ocupado por figuras u objetos, los espacios vacíos en derredor de ellos, las proporciones, todo participa en el juego. Todo lo que no se utiliza en un cuadro va en su detrimento". En la pintura de Cristina se utilizó todo. La condensación que hizo Holbein de máxima expresión con el mínimo de medios ha conservado para nosotros la personalidad de una modelo tan fascinante como al parecer decían los informes que sobre ella le dieron a Enrique. Y aun 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.

383 En nuestro siguiente cuadro, **Santa Catarina**, pintado por el Maestro de la Leyenda de Santa Lucía (Lámina 57), 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. Su problema no ha sido el de encontrar el sitio perfecto para unas cuantas formas perfectas, sino el de enriquecer la superficie de su pintura con la mayor cantidad de formas posibles y hacerlas que existan armoniosamente unas con otras.

384 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. Pero aquí está la diferencia: todo esto que se expone ricamente posee un carácter votivo. Del mismo modo que el artesano medieval incrustaría joyas preciosas en un objeto sagrado, así este pintor se empeña en cubrir cada fracción de la superficie de su tela con enriquecimiento de formas y colores de toda clase, como



si cada nuevo detalle fuera una ofrenda sobre un altar. **385 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 iglesia, edificios, todos y cada uno de ellos pintados como si el éxito del cuadro dependiera de cada cosa en particular.



Figura 7

386 Tanta acumulación de detalles ha de sujetarse a una norma de subordinación si es que el tema no ha de perderse en una selva de atracciones incidentales. Se trata de un orden impuesto por la línea. Por "línea", en este caso, debemos entender la línea real hecha por el borde de la forma, como la que se hace con el borde de la falda y sube desde la bastilla hasta la mano que sostiene el libro. O debemos entender una línea implícita, como la sugerida por la postura de las manos y de la cabeza del emperador pagano que yace vencido al pie del cuadro. Esta línea implícita tiene importancia en la composición, ya que repite la línea curva del pliegue grande de la falda que indicábamos (Figura 7).

387 Con el objeto de unir las dos figuras, al pintor le interesaba más la creación de esta línea que se repite; cambiar el cuerpo del emperador oculto ahí tras de la falda de la santa y ponerlo en posición razonable no era tan importante. Por lo general, en la composición bidimensional lo único que importa es lo que aparece ante la vista. La cabeza del emperador y sus pies aparecen a uno y otro lados de la figura de la santa, de un modo que la posición del resto de su cuerpo resulta ambigua. Si el artista hubiera concebido los objetos en tres dimensiones, hubiera tenido que pensar en el cuerpo del emperador como una forma sólida, que ocupa un espacio tras de la santa, y la relación entre su cabeza y sus pies hubiera sido lógica. Pero dado que el pintor se halla únicamente organizando la superficie de su panel, le basta con que los pies y las manos del emperador se hallen adecuadamente situados dentro del esquema general de la superficie.

388 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. La línea de esta bastilla resurge más arriba, después de una breve interrupción en el libro, para seguir a través del pelo hacia el rostro y la corona, descendiendo después del otro lado, bajo el pelo y a lo largo del cuello y la manga de modo que su descenso vuelve una vez más hacia la bastilla del ropaje. Obviamente, esta línea se quiebra, ondula y a veces se extravía en breves y complicadas excursiones como las que hace el borde del armiño en la falda, que por sí mismo es ya todo un acierto de dibujo. Sin embargo, una vez que empezamos a seguir esta línea, o las otras que corren por fuera y por dentro de ella, descubrimos que somos guiados, desde un agradable detalle hacia otro, con intervalos oportunos para hacer el viaje interesante. Tratando de unir la holgura de estos ritmos, el pintor ha creado un esquema semejante a un trípode, mediante tres líneas rectas: dos prolongados pliegues rectos en la falda y la línea de la espada, elementos que se unen en la mano derecha de la santa.

389 Nada precisamente sistemático hay en esta religación 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. Es así como el pintor crea libremente una superficie tan dinámica y ricamente elaborada como la desea, mientras que el efecto total permanece, al mismo tiempo, con la debida serenidad y orden. **390** Hemos dicho que cada opulento detalle es a modo de una ofrenda para la pequeña y recatada figura de la santa. Se hace necesario, además, como parte del cuadro, que ella destaque su carácter por encima de todo. Para asegurar esto, el pintor ha tomado las debidas precauciones. El rostro y el cuello de la santa que se hallan determinados nitidamente por las líneas del pelo liso, del corpiño y de la afiligranada corona, constituyen una isla de quietud dentro de la superficie del cuadro que bulle por todas partes. La pureza de esta área que se encuentra al margen de las complicaciones fue reservada para patentizar la expresión de una santa. Casi es un solo plano el color extendido a través de la sien, la mejilla y el cuello. Notamos que el resto es una área del

Esquema de
composición

Composición
e invención
libre



Figura 8

cuadro, simplemente porque no está elaborado. De este modo tranquilo, la pequeña santa es tan ella misma como lo fue en su vida, invulnerable, por su piedad y virtud, a las turbulencias del mundo.

RITMOS LINEALES

391 Hasta ahora hemos visto que la línea puede tener valor en sí misma, servir como límite externo de la forma o ser, en fin, un recurso estructural o expresivo. Una misma línea puede servir simultáneamente, en estos diferentes sentidos. En el arte del pintor renacentista Botticelli, cada función de la línea se integra a las demás funciones. Botticelli trabajó en Florencia cuando la máxima inquietud por el arte y sus renovaciones giraban en derredor de procedimientos que se orientaban hacia el realismo tridimensional: el tratamiento de la perspectiva, de la luz y de la sombra, así como el cuidado de la estructura anatómica y de la proporción. No bien aparecían estos descubrimientos cuando ya Botticelli los hacía suyos, pero sin dejarse cautivar por ellos. Su arte se resistía a la novedosa pasión por el realismo, como si los nuevos hallazgos le sirvieran únicamente para injertar la dominante tradición oriental.

392 Naturalmente que Botticelli no pudo haber conocido el arte del cercano Oriente; su obra precede con anterioridad de siglos a los grabados japoneses que ya hemos contemplado. Sin embargo, como en el caso de cualquier artista oriental, él se halló absorto en la creación de ritmos lineales. El hermoso efecto de su estilo, casi exótico, implica antes que todo la estimación por la línea. Lo que mayormente identifica a Botticelli es la línea.

393 Su obra **La Primavera** (Lámina 58) es una sucesión inagotable de invenciones lineales. El tema es una alegoría que ha tenido diversas interpretaciones. En el centro, la figura de Venus se halla situada bajo un arco natural formado por la fronda de un bosquecillo (Figura 8). Encima revolotea Cupido y, hacia la derecha, una de las estaciones entra desparramando flores, introducida por Flora y Céfito, el viento del Oeste. Hacia la izquierda, las Tres Gracias se entrelazan en un ritmo de danza que asciende y termina en la figura de Mercurio.

394 El tema es encantador, y las interpretaciones alegóricas son interesantes; pero tratése 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. Un examen de la cabeza de una de las Tres Gracias (Lámina 59) nos acerca, de golpe, como a un cuadro digno de premio.

395 Es en el dibujo lineal del cabello donde irrumpe el genio de Botticelli. Por supuesto que los entrelazamien-

Línea sin
expresión

Invencción
lineal
alegórica



tos llenos de fluidez, así como los ropajes movедizos, constituyen temas que se presentan mejor para el tratamiento lineal. Sin embargo, se trata de tocados que son pura invención. Al analizarlos resultan físicamente imposibles. No hay, sencillamente, espacio craneal para las masas del cabello tal como están dispuestas. Ni puede haber condición física alguna que produzca o mantenga las ondas convulsas. Pero damos por supuesto que estamos mirando pelo o tocados. Estamos mirando líneas, y líneas que poseen su propia gracia y su propia lógica tal como fluyen por dentro y por fuera del trenzado.

396 Su belleza es lo suficientemente ostensible para no necesitar del análisis. Sin embargo, no somos tan aptos para darnos cuenta de las líneas menos espectaculares en el resto de la figura: el perfil, el cuello y los hombros dentro del fragmento que observamos. Estas partes se hallan todavía más sutilmente controladas que las del cabello. Recorriéndolas, encontraremos contornos no menos gráciles y no menos inventivos, pero más firmes, más tranquilos, más reservados. La fuerza y gravedad de sus curvas sirven para contrarrestar la mayor fluidez en el movimiento de las líneas que se hallan próximas. Ahí donde la quijada se aparta del cuello, Botticelli ha dibujado una línea recta completamente arbitraria; ha dejado también otros dos rasgos casi rectos que atraviesan el cuello precisamente abajo de ella y, finalmente, la repite en la línea donde nace el hombro, extendiéndola hasta el recio perfil superior del brazo.

397 El área que se halla dentro de estos contornos está modelada, aun cuando lo que cuenta es la línea que determina la forma y no la que la modela. A este respecto, las líneas exteriores son las que adecuadamente expresan la forma sin ayuda de la modelación.

398 ¿Son expresivas las líneas de **La Primavera**? Sí; el cuadro es una fiesta lírica de gracia, de refinamiento y de sensibilidad por la belleza. Con estas mismas palabras podemos describir el carácter lineal: su belleza radica en su gracia, en su refinamiento y en su sensibilidad y, podríamos agregar, en su fuerza. Es particularmente en virtud de esta fuerza que las líneas de Botticelli viven, mientras que aquellas de sus imitadores se vuelven pandas y flácidas. La línea en **La Primavera** es expresiva porque es la apropiada, integrándose plenamente con la idea que el cuadro trata de comunicar.

LOS RITMOS LINEALES COMO ESTRUCTURAS

399 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 desde el hombro de Céforo, 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, conduciéndonos así hasta la figura central del cuadro. O podemos recorrer otra de estas líneas estructurales, más extensa, partiendo del mismo punto, pero siguiendo ahora hasta el brazo extendido de Flora que se conecta a los pliegues del ropaje y prosigue a través del pliegue curvo del rojo atavío de Venus llevándonos una vez más hacia su cabeza.

400 Por el lado opuesto, una línea semejante nace en el brazo de Mercurio, desciende a través de su vestuario y espada y penetra en los ritmos inagotables de las figuras de las Tres Gracias. También es posible sentir, de un modo general, un movimiento de guirnalda tendido desde un extremo a otro del cuadro, desde la figura de Mercurio hasta la de Céforo, aunque esta línea general está llena de interrupciones y de cambios. A esta extensa línea colgante se le opone la forma del arco, mucho más vigorosa, formada en el centro del bosquecillo.

401 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. Y aunque encontremos una vez más la interrupción de las complicaciones de las Tres Gracias (Figura 9), la línea prosigue, en su sentido más general, desde la flecha de Cupido hasta los pies de Mercurio. Haciendo eco a esta línea, la que determina el perfil superior del brazo de Mercurio, se desplaza muy cerca de las Tres Gracias hasta la mano que posa en su cadera. No obstante que algunas de estas conexiones son muy tenues, se hallan ahí, sugiriendo muchas otras que podrían seguir siendo reveladas. Todos estos sistemas de líneas se interpenetran, y muy a menudo un detalle singular se halla en función de más de uno de ellos.

402 El cuadro de William Blake, **Virgenes Prudentes y Necias** (Figura 10), posee algunos de los recursos de composición que ya hemos estudiado, así como algunos nuevos. Más que ninguna otra de las obras que hemos visto, ésta utiliza la línea como un medio narrativo. **Virgenes Prudentes y Necias** es un cuadro que cuenta una historia; visto de un modo superficial, la historia es contada por las imágenes que actúan; sin embargo, fundamentalmente son las líneas las que narran.

Interrelación

Línea
expresiva
en sí misma

Línea
estructural

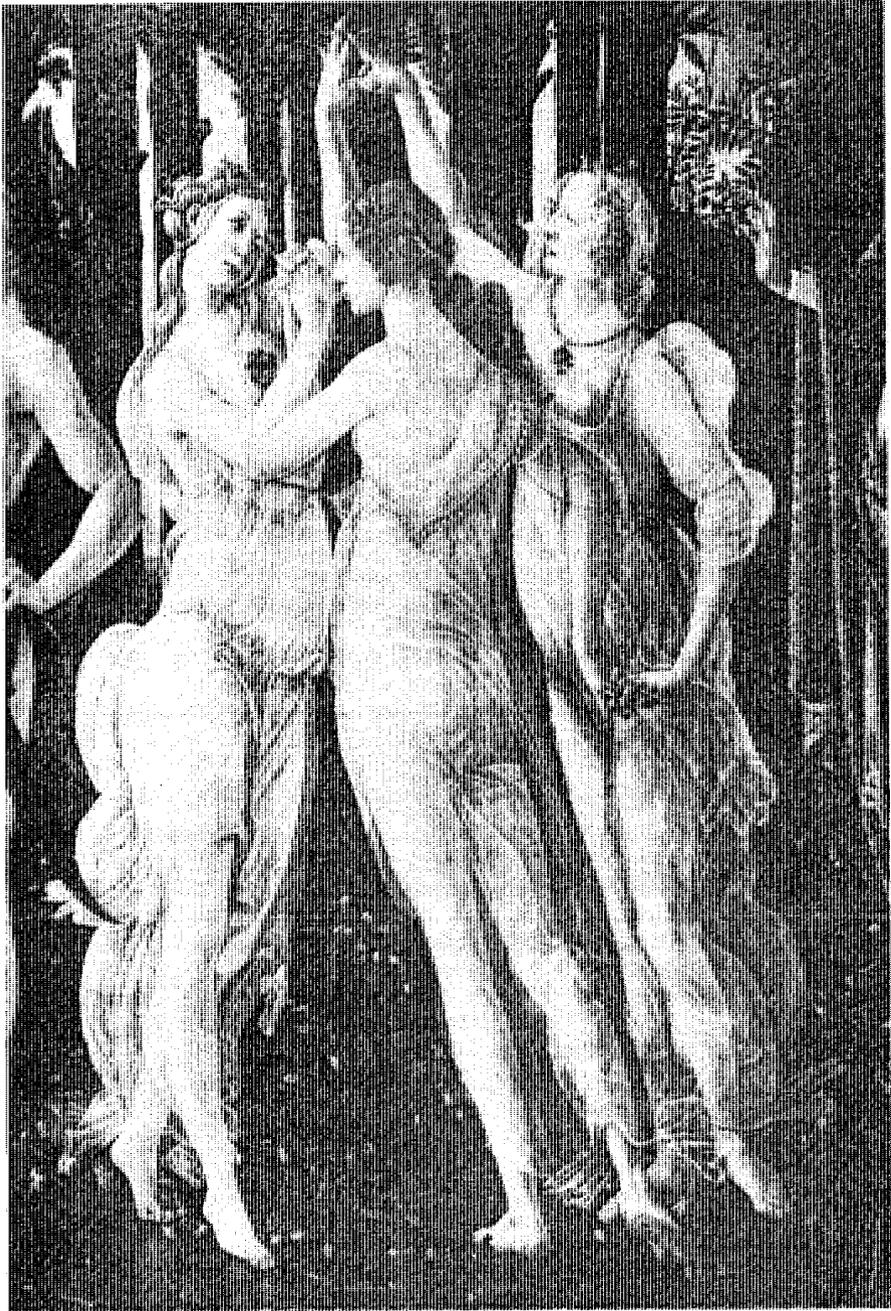


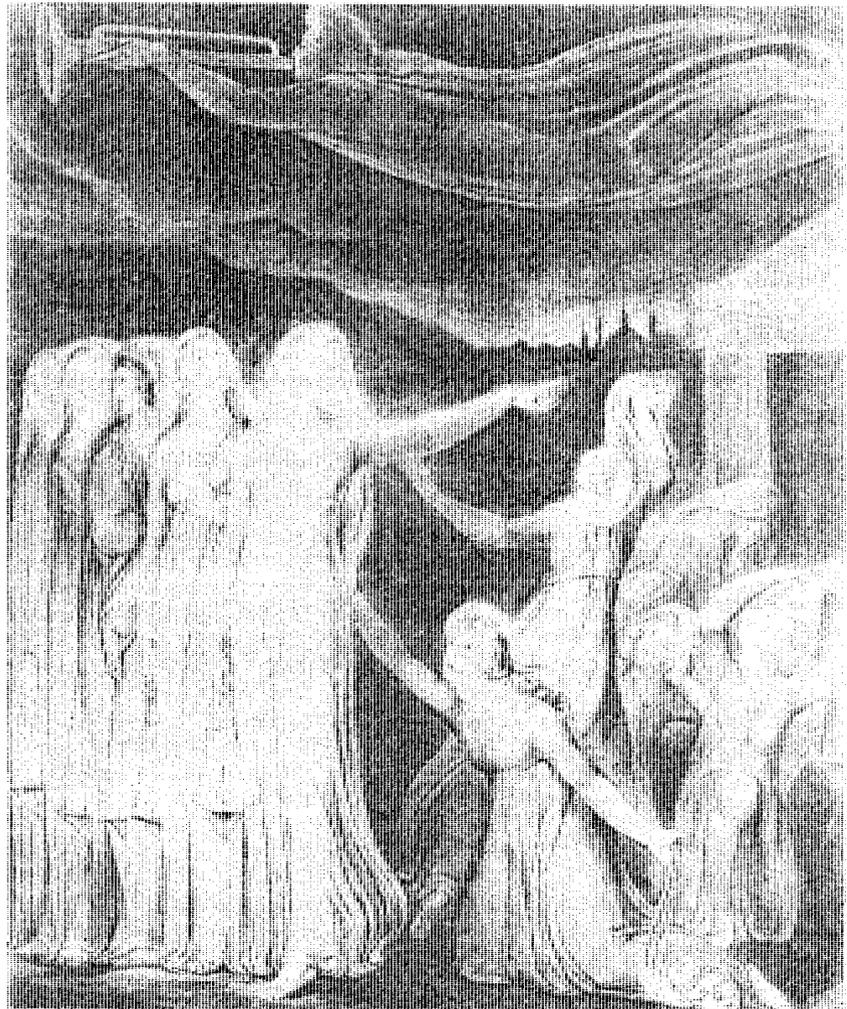
Figura 9

403 Hacia la izquierda del cuadro están las cinco vírgenes prudentes, iluminadas por sus lámparas de aceite, que sabiamente han conservado para el advenimiento del juicio final. Alineadas en su altivez, rechazan los ruegos histéricos de las hermanas necias que han malgastado su aceite y ahora se aterrorizan bajo el sonido de la última trompeta en los cielos.

404 Entre ambos grupos la línea es el principal elemento de contraste. Siguiendo las líneas de las vírgenes prudentes desde sus pies hasta sus cabezas, desde el límite izquierdo del cuadro hasta la figura que levanta el brazo, notamos que el movimiento crece gradualmente

Línea, elemento principal de contraste

Figura 10





de una a otra figura. La primera se halla completamente inmóvil. La última guarda una cierta curvatura. Las figuras intermedias están diseñadas con líneas que van acentuando el tránsito gradual del movimiento entre ambas. Se trata de un movimiento que va de figura a figura de un modo sostenido, firme y sereno.

405 En contraste, las líneas del grupo de las cinco vírgenes necias muestran una agitación turbulenta, interrumpiéndose constantemente al encontrarse en angulosidades en vez de fluir con grácil desenvoltura. La figura arrodillada en el primer término describe un vigoroso movimiento hacia la izquierda. Las demás, contraponiéndose a este movimiento, se desplazan hacia la derecha. El arreglo total de este grupo expresa confusión y dispersión.

406 Mucho de esta historia se podría comprender por las meras posturas que asumen los cuerpos, aunque, por supuesto, Blake inventó dichas actitudes con el propósito de servirse de la línea. Pero la clave de la narración es que las vírgenes necias solicitan de las prudentes compartir su aceite y son severamente rechazadas; ellas deben seguir sufriendo en pago de su torpeza. De este modo, la idea nos es mostrada en forma de líneas: la figura arrodillada implora frente a la virgen virtuosa y, sin embargo, este firme desplazamiento que acentúa el movimiento de imploración, retrocede en la línea de su propia mano que se dirige hacia arriba, haciéndonos sentir el balance de la inquebrantable línea del brazo de la virgen prudente que, distendiéndose, nos devuelve hacia la confusión del grupo de las infortunadas. Este punto de reversión es el clímax de la composición. Ahora ya no es posible reconsiderar la virtud. Las vírgenes necias se hallan inequívocamente rechazadas.

407 Los dos grupos son contrastados por sus respectivos sistemas de líneas; uno sereno, el otro convulso, y se encuentran separados en el punto de contacto donde el movimiento de la figura implorante desvía su ímpetu lineal ascendente en la figura que permanece de pie, para de ahí regresar. En su posición un tanto curva, la figura erguida parece ceder suavemente ante el movimiento agitado, y sin embargo, conserva su firmeza. No obstante, el cuadro no debe considerarse como dividido en dos partes, aun cuando sus dos lados expresen ideas opuestas. No debemos pasar por alto que la línea de la mano suplicante se continúa en el movimiento de regreso en el brazo distendido de la otra figura. Pero, con magnífico acierto, esta mano fue también utilizada por Blake, de un modo muy cuidadoso, para conectar los dos grupos sin hacerlo ostensible. La línea de esta mano se prolonga en el rasgo de la chalina de la virgen prudente, y aun cuando tropecemos con el nacimiento del brazo de la seguimos a través de éste. La línea principal corre a

través del brazo distendido y cae de nuevo en la zona de la imploración histérica de las vírgenes necias, pero a través de otras líneas secundarias regresa a la zona lineal de las doncellas prudentes. Es así como ambos grupos se conectan, tal como debe hacerlo una composición bien unificada; sin embargo, también se desunen, tal como aquí se requiere, en particular, para expresar narrativamente la prudencia y la necesidad.

EL ARTE DEL CARTEL

408 Antes de concluir con el presente módulo, debemos mencionar una de las formas de arte que se ha vuelto cotidiana: el arte del cartel ("poster", como decimos ahora) que también alude a ciertos anuncios en las revistas o a cualquier propaganda en la que se implica un conjunto de líneas, colores y formas. Por cada cuadro que consideramos obra de arte, vemos cientos de carteles, que en su mayoría, son vocingleras desfiguraciones de la ciudad, del campo o del papel mismo en que se imprimen. De ninguna otra forma de arte se ha llegado a abusar tanto como de ésta. Sin embargo, algunos carteles ofrecen un verdadero placer estético, y por esta razón constituyen uno de los más efectivos medios para la propaganda comercial.

409 La primera ilustración de esta unidad fue la de un mural, cuyo esquema bidimensional le fue impuesto al pintor por la naturaleza misma de la tarea que le fue encomendada. 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 en dos dimensiones, dado que la imagen pictórica tendrá que ser combinada con algún signo que será necesariamente plano.

410 Mientras que una imagen tridimensional tiende a perder su profundidad si enfáticamente se le combinan signos o textos de cualquier clase, en cambio, una concebida en dos dimensiones, es más adecuada para unirse más armoniosamente con la tipografía y ser así más eficaz.

411 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. Y, no obstante, algunos carteles han alcanzado el nivel artístico y han logrado un lugar en los museos. Los más conocidos son probablemente aquellos que realizó un pintor francés a finales del siglo XIX: Henri de Toulouse-Lautrec, los

Línea y
expresión
popular



Figura 11

cuales conservan su sitio en los museos no sólo por ser obras de arte, sino porque también tienen una gran importancia histórica. Se trata de carteles que confirman nuestra idea de que es posible encontrar, en este género de obras, una realización artística.

412 Algunos grabados japoneses, semejantes a los que vimos al principio de esta unidad, ejercieron una influencia directa en carteles como **Aristide Bruant en su Cabaret** (Lámina 60). Bruant era un cantante de baladas populares en cabarets que corresponden más o menos a nuestros centros nocturnos. Vestido con botas negras, sombrero de ala ancha también negro, capa voluminosa, chalina y bastón de caña, entonaba las canciones populares en el "argot", o sea en el lenguaje burdo de Montmartre, Toulouse-Lautrec captó la personalidad profesional del cantante, logrando plasmar, sin ningún esfuerzo, al hombre mismo, tal como un retrato lo habría hecho.

413 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 a un mínimo de formas, aprovechando ciertamente las áreas vigorosas del color plano y destacándolas con unas cuantas líneas. De sus carteles se decía que "tomaban posesión de las calles", lo cual es cier-

tamente un índice de su efectividad como propaganda. Sin embargo, ahí donde los gastos de propaganda llegan a emplearse en algo tan distinto y personal como lo es una obra de arte, siempre habrá quien se oponga a que el dinero se arriesgue en algo que de suyo es siempre nuevo. Como en el caso de sus grandes obras, los carteles de Toulouse-Lautrec resultaban algo nuevo y por lo general los diseñó gratuitamente, llegando inclusive a pagar parte del costo de impresión con tal de asegurarse de que aparecieran tal y como él los había dibujado. El arte comercial tiene que luchar en contra de dos fuerzas degradantes: la simple falta del buen gusto o de la comprensión, lo cual puede entenderse y hasta dispensarse, y la idea de que el gusto del gran público se halla tan echado a perder que, a fin de responder a la demanda general, será el mal diseño el que resulte más efectivo, nada más por ser lo que la gente acostumbra. La terrible verdad es que por vez primera en la historia, el mal arte debe ser buscado por su vulgaridad, o tiene que ser creado primordialmente como mal arte para responder a la gran demanda. Afortunadamente, sin embargo, a este extremo lo acompaña una verdad más feliz: la de que el arte de propaganda, en sus mejores logros, alcanza hoy el nivel de las bellas artes, tal como los carteles de Toulouse-Lautrec lo han demostrado (Figura 11).

414 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. Sin embargo, nuestros primeros cuadros también constituían diseños acompañados con diversos grados de expresividad. En las últimas ilustraciones, **Santa Catarina, La Primavera y Virgenes Prudentes y Necias**, vimos también el uso de la línea como elemento estructural que unifica bellamente sus intrincadas configuraciones. En nuestra siguiente unidad nos ocuparemos de los cuadros en cuanto a sus estructuras, e iremos desde las planas hacia las tridimensionales, con sus inherentes complicaciones y desenlaces.

Línea y
pureza
decorativa

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

- Línea y escultura
- Monografía ilustrada



REACTIVOS DE AUTOEVALUACION

- 0.
- a) ¿Por qué se considera que la pintura Cristina de Dinamarca (Lám.55) es una pintura bidimensional?
- _____
- _____
- (Párrafos 368-381)
- b) ¿En cuántas áreas está compuesto este cuadro y a qué responde esta composición?
- _____
- _____
- (Párrafo 370)
- c) Indique un tema secundario de la misma obra.
- _____
- _____
- d) ¿En cuántas áreas está compuesto el retrato de Anne de Cleves?
- _____
- _____
- e) El tema secundario del primer retrato se convierte en el principal de ésta, diga por qué.
- _____
- _____

Consulte el panel de verificación al final de la unidad.

Cuestionario de repaso

- 415 NOTA IMPORTANTE:** El único propósito del siguiente cuestionario es ayudarlo a comprender y a fijar los puntos más importantes que han sido tratados en esta unidad. Le recomendamos que al contestar las preguntas (teniendo al frente las reproducciones en color respectivas), anote las respuestas con sus propias palabras, sin acudir al texto. Después, localizando las páginas que se indican al pie de cada pregunta, podrá comparar y esclarecer sus respuestas con lo que dice el autor.
- 416 La composición en pinturas se clasifica en dos amplios órdenes. ¿Cuáles son? Explique sus diferencias.
(Página 190)
- 417 ¿Cómo define Matisse la composición?
(Página 193)
- 418 Observe una vez más el retrato de **Esther Tuttle**, de Joseph H. Davis (Lámina 50). ¿En qué sentido se dice que es una pintura "primitiva"?
(Páginas 193 y 194)
- 419 ¿Qué similitudes hay entre el retrato de **Esther Tuttle**, de Davis y **La Dama Vestida de Azul**, de Matisse?
(Páginas 197 y 198)
- 420 Observando otra vez con detenimiento el retrato de **Cristina de Dinamarca** (Lámina 55); ¿cuáles son los recursos de composición que Holbein utiliza para caracterizar a la joven princesa?
(Páginas 203, 204, 205, 206 y 207)
- 421 Aun cuando no hay reglas o fórmulas matemáticas para crear las grandes composiciones, existen ciertas consideraciones generales de las que está consciente el buen artista al realizar su obra. Diga tres de ellas.
(Página 207)
- 422 Vuelva a mirar el cuadro de **Santa Catarina**, del Maestro de la Leyenda de Santa Lucía (Lámina 57), y reconocerá que en su composición predominan las "líneas", tanto las reales como las implícitas. Encuentre algunas de las líneas reales y otras implícitas que determinen la unidad del cuadro.
(Páginas 209 y 210)



423 A pesar de la profusión de detalles en el cuadro, el rostro de Santa Catarina resultó ser el centro de atención de la obra (Lámina 57). ¿Cómo logró el artista que el rostro de la Santa se constituyese en el centro de atención?

(Páginas 210 y 211)

424 La "línea" de Botticelli se caracteriza por la gracia, la sensibilidad, el refinamiento y la fuerza expresiva. ¿En qué lugar de la cabeza de una de las Tres Gracias (Lámina 59) se muestran dichas cualidades?

(Páginas 213, 214 y 215)

425 ¿Cómo fue que William Blake, en su cuadro **Virgenes Prudentes y Necias** (Figura 10, página 217), logró dar la impresión de serenidad a uno de los grupos, y de desesperación al otro?

(Páginas 217 y 218)

Paneles de verificación

MODULO 9

0. Para ser evaluado por el asesor.
1. Porque están integrados a la arquitectura y cumplen una función complementaria de ésta, y decorativa. (Párrafo 347)
2. Por su filosofía que no se interesa por limitaciones de conceptos sino por lo universal y abstracto, por lo trascendente y eterno. (Párrafos 365 y 729)
3. Hacer lo mismo que los orientales, una pintura decorativa con valores universales. (Párrafos 358 y 363)
4. La curva, el ángulo de dos líneas, la continuidad temática en la línea del diseño.

En caso de duda, consulte con su asesor, para seguir adelante deberá haber cumplido por lo menos 4 objetivos.

MODULO 10

Este módulo deberá ser respondido íntegramente y sin ayuda, por el alumno. En caso de duda plena, y sólo en ese caso, consulte con el asesor. Todas las respuestas están contenidas en el texto.



Unidad VI

La función de la estructura en la composición



Introducción

426 Esta unidad, **La función de la estructura en la composición**, es la segunda de una serie dedicada a la composición. Las otras dos son la Unidad V que ya pusimos a su consideración: **La función del dibujo en la composición**, y la Unidad VII, **La composición como expresión**.

427 La composición en dos dimensiones o bidimensional es el arreglo de líneas y formas planas. Pero a la composición en tres dimensiones o tridimensional es a la que corresponde el arreglo del **espacio y del volumen** mediante el uso de la perspectiva y otros recursos afines, siendo esto a lo que nos referimos cuando hablamos de **estructura** de un cuadro. Con respecto a la composición de tres dimensiones existen dos concepciones fundamentales: la de **espacio cerrado** y la de **espacio abierto**, o bien **espacio clásico** y **espacio romántico**, como también pueden ser llamadas. En esta unidad analizará ambas modalidades y aprenderá a reconocerlas. Empezamos con el estudio, basado en diagramas, de **La Última Cena**, de Leonardo. Los colores originales de esta pintura se han desvanecido y los detalles han dejado de ser claros; sin embargo, la obra mantiene su gran valor artístico gracias a la fuerza de su composición.

428 Rafael, Poussin, Delacroix, Picasso y Cézanne son algunos otros pintores cuyas composiciones analizará en sus respectivas obras. Observará la semejanza estructural que existe entre la **Crucifixión con Santos**, de Peruginó y **Guernica**, una de las obras maestras de Picasso. Una comparación de dos pinturas ejecutadas por Piero della Francesca servirá para que se dé cuenta de cómo es posible que la composición en tres dimensiones pase desde un intento meramente parcial hasta su logro pleno, lo cual es uno de los aspectos más importantes en el desarrollo del arte. Dado que los conceptos a menudo se aclaran comparando lo que es correcto con lo que no lo es, en este cuaderno también estudiará lo que puede considerarse como **un fracaso** en materia de composición. La experiencia agudizará su apreciación crítica frente a toda pintura.



Pinturas consideradas

429

La Última Cena, de **Leonardo da Vinci**
La Transfiguración, de **Rafael**
El Rapto de las Sabinas, de **Poussin**
La Crucifixión con Santos, de **Perugino**
El Martirio de San Sebastián, de **Pollaiuolo**
Campos de Trigo, de **Jacob Van Ruisdael**
La Virgen y el Niño con Angeles y Santos, de **Piero della Francesca**
Virgen de la Misericordia, de **Piero della Francesca**
Los Jugadores de Cartas, de **Cézanne**
Los Músicos, de **Caravaggio**
La Balsa de la Medusa, de **Géricault**
El Rapto de Rebeca, de **Delacroix**

Objetivos generales

Al terminar de estudiar esta unidad, el alumno:

1. Describirá un mínimo de 3 recursos estructurales expresivos.
2. Señalará dos tipos tradicionales de estructura.
3. Definirá composición tridimensional.



Módulo 11

La composición

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al terminar de estudiar esta unidad, el alumno:

0. Explicará ampliamente, los recursos estructurales utilizados por Leonardo, en La Última Cena.
1. Recordará la historia de La Última Cena, de Leonardo.
2. Explicará qué tipo de composición tiene.
3. Indicará por qué Leonardo no centra, totalmente, la cabeza del Cristo; y por qué lo hace ver hacia abajo.
4. Explicará el porqué de las posiciones de los apóstoles.
5. Indicará qué quiso decir Leonardo al hacer que el Cristo quedase en el vértice de un triángulo, y en el centro de un círculo.

ESQUEMA RESUMEN

- Toda forma geométrica tiene, en pintura, un simbolismo; y todo arreglo estructural, un significado.

LA COMPOSICION

LOS CUADROS EN TANTO QUE ESTRUCTURAS

430 De haber una pintura que pudiese considerarse como la más famosa en el mundo, esta sería **La Última Cena**, de Leonardo da Vinci (Lámina 61).

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. No lo es. Al menos, a no ser por asociación de ideas, ninguna mística nos facultaría a tratarla como obra religiosa. Tampoco Leonardo tuvo el propósito de crear una obra de tal índole, pues su intención fue 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 en la historia. Fue la atmósfera psicológica de este instante lo que fascinó a Leonardo y cada elemento de su composición está orientado a expresarla.

431 Dicho asunto dramático, tal como Leonardo lo concibe, se constituye en una acción recíproca de tres estados de mente y espíritu: el de Cristo, quien anuncia con su clarividencia que se han iniciado los acontecimientos que lo llevarán a su crucifixión; el de los fieles discípulos que se llenan de confusión, asombro e incredulidad y, finalmente, el de Judas, quien ha concertado la traición. La expresión de la atmósfera total de este momento en que los tres estados 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. Parece que Leonardo buscaba revelar el estado de ánimo propio de cada uno de los discípulos. Para lograrlo, primero estudió sus respectivas personalidades delimitando los hechos que se conocían y las leyendas y conjeturas que había acerca de cada uno de ellos, inventando después las combinaciones de rasgos que a su juicio los caracterizarían. Finalmente, después de un extenso análisis, dio a cada uno de ellos la expresión del rostro y la de los ademanes que completarían la descripción psicológica.

432 Hasta ahora innumerables obras han sido construidas tan cuidadosamente como **La Última Cena**, pero sería difícil encontrar otro cuadro en que la construcción sea tan clara y tan simple y, aún más, tan moderada y tan expresiva. 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 tan borradas que

Psicología
y
pintura

Estado de
ánimo y
estructura
pictórica

La unificación
es en sí misma
factor expresivo



resultan indescifrables, y las armonías de color originales se han desvanecido modificando el efecto psicológico que Leonardo quiso darles. No obstante, el cuadro expresa aún lo que Leonardo quiso decir, porque la composición entera permanece clara.

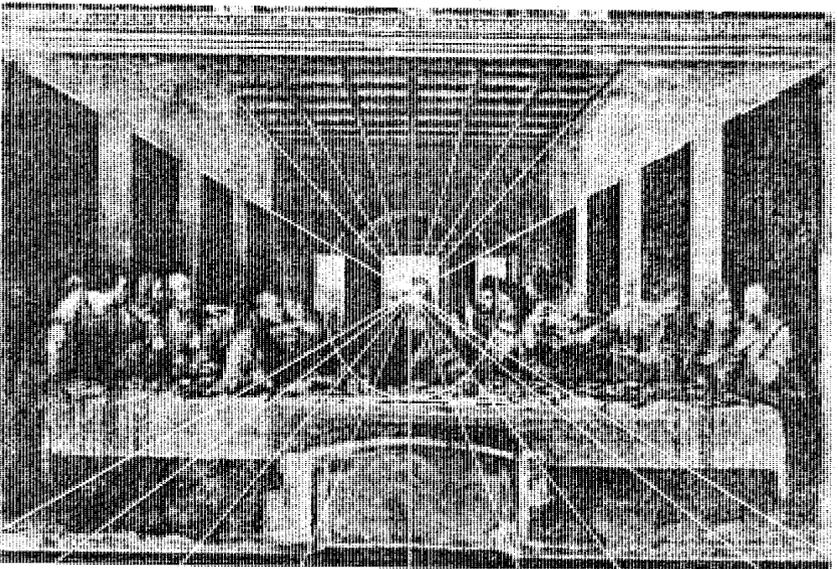
433 **La Última Cena** fue pintada a todo lo ancho de la parte superior de la pared de un salón que fue originalmente un refectorio. Las líneas de la perspectiva dentro de la pintura, confluyendo en un solo punto, son una continuación de las líneas de la arquitectura real del mismo salón en que se encuentra 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 (Figura 1). 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. Este arco, única línea curva dentro de la arquitectura pintada, es un segmento de un círculo invisible cuyo centro es el punto mismo en el que convergen las líneas de la perspectiva. Hay otras relaciones: dos de estas líneas, pasando a través de los extremos del arco, se continúan en los límites del cielo raso; y el borde del círculo opuesto al arco toca exactamente la línea horizontal de la mesa.

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

Perspectiva
de fuga

Centro de un
círculo: punto
de fuga

Figura 1



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. Sin embargo, esta forma circular, única en la pintura, rodeando la figura de Cristo, de hecho le da una mayor distinción que la que le hubiera conferido un halo. Aun cuando Leonardo haya tenido una tal idea en mente, su intención no fue la de que el observador se volviera una especie de detective para notarla, ni fue su propósito el que nosotros siguiéramos conscientemente las prolongaciones de las líneas de la perspectiva hacia la cabeza de Cristo. Leonardo pensó estas líneas de manera estructural y psicológica, como parte del efecto total de la pintura. Es así como estas líneas funcionan, tengamos o no conciencia de ellas.

434 Pudiera ser que, una vez detectados algunos de los recursos que utiliza el pintor, el drama pareciera menos efectivo. Esto sería verdad si **La Última Cena** no fuera más que una especie de juego de adivinación, en el cual, al descubrirse el truco, desapareciera el interés, dado que su única función sería la de entretenernos. Pero **La Última Cena** no es un juego de adivinanzas; es una gran pintura. Podemos disfrutar, simultáneamente, lo mismo su efecto final que los medios que utilizó su autor para lograrlo, precisamente como cuando nos conmueve una gran obra musical y al mismo tiempo admiramos la técnica de los ejecutantes y estamos conscientes de la creatividad del compositor.

435 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 (Figura 2). No podría haber una forma más apropiada: el triángulo es la más simple, la más estable y, con su cúspide, la más culminante de las formas geométricas. Este triángulo, llevado a su armoniosa expresión consecuentemente lógica, es casi equilátero. Sus líneas pueden ser prolongadas en las líneas de la perspectiva del piso para formar un triángulo más grande con las mismas proporciones.

436 Es importante hacer notar que mientras la figura de Cristo está estrechamente integrada con el esquema básico arquitectónico —el fundamento estructural de la pintura—, en cambio no lo están las figuras de los discípulos. 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.

437 Los discípulos están formados de tres en tres, en cuatro grupos. Los dos grupos que se hallan a uno y

Composición
triangular

Grupos

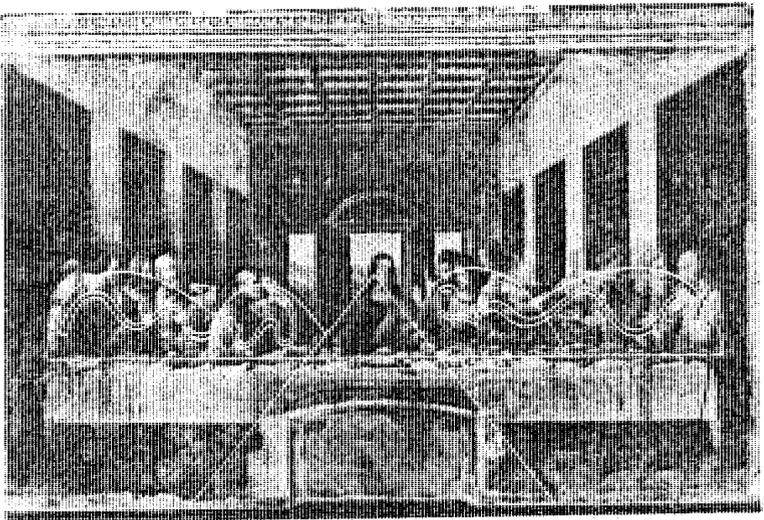


Figura 2

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. Si estos grupos fueran tan netamente triangulares como la figura central, tenderían a competir con ella. Sin embargo, tal como son, llegan a su clímax en la figura de Cristo; vagamente formados en los extremos del cuadro, un poco más determinados a uno y otro lados de Cristo, culminan en el triángulo claramente determinado por Cristo.

Esquema
dinámico

438 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. Un movimiento acelerado se transmite, a través de los discípulos, a lo largo de sus brazos y de los pliegues de sus vestiduras, acrecentando su violencia en la medida en que se aproxima hacia el centro, desde donde gira devolviéndose hacia la derecha, en una mano que se alza y, hacia la izquierda, en la figura de Juan, "el discípulo predilecto", quien voltea con tristeza.

Aislamiento,
elemento
dramático

439 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. Leonardo tam-

bién se apartó de la convención al poner a Judas entre los otros discípulos en lugar de situarlo aislado en otra parte de la mesa. De este último modo, Judas hubiera aparecido demasiado ostensible para la concepción de Leonardo. Tal como lo situó, empuñando su saquito de plata en el grupo que está a la derecha de Cristo, es el único de los discípulos que no se asombra ante la declaración que Cristo ha hecho.

440 Este análisis general sobre la composición de **La Última Cena** podría robustecerse a fin de incluir cualquiera de sus detalles. Por ejemplo, la situación de la cabeza de Cristo contra la luz de la ventana constituye el contraste más fuerte de 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. Hay sutilezas de balance en cada figura. La más notable es la de la inclinación de la cabeza de Cristo, descentrándose ligeramente hacia la derecha. ¿Por qué? Hay dos razones: una primera y obvia es que, en tanto que actitud, resulta expresiva. No obstante, la cabeza pudo haber sido inclinada hacia adelante en vez de hacia un lado, con la misma expresividad. De haber sido así, sin embargo, nada compensaría la simetría, que hubiera resultado demasiado rígida y ostensible. Es la ligera inclinación hacia la derecha la que proporciona una compensación necesaria. Esto crea, sin embargo, un nuevo problema. Una variación como ésta, en un lugar tan notable, deberá tener, en otro lugar del cuadro, su compensación, a fin de que el esquema no se cargue demasiado fuerte hacia la derecha. De ahí que Leonardo haya puesto el énfasis en las figuras secundarias de mayor importancia, como lo son Judas y Juan, el discípulo predilecto, que están a nuestra izquierda.

441 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. No obstante que todo esto se implica, únicamente tenemos conciencia de que la cabeza de Cristo se inclina de un modo adecuadamente expresivo.

442 La belleza de **La Última Cena**, en tanto que composición, radica en que es original sin ser excéntrica, cuidadosamente calculada sin llegar a la complicación. En ella, la estructura pictórica y la concepción intelectual están plenamente unificadas.

Contra luz

Posiciones

Originalidad



ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

- Hacer el estudio estructural de: La Primavera, de Botticelli.

REACTIVOS DE AUTOEVALUACION

0. Conteste usted a las preguntas siguientes:

Especifique, explicándolos, cuántos esquemas utiliza Leonardo en la composición de La Ultima Cena.

1. Indique tres episodios que hayan dañado la pintura de La Ultima Cena, de Leonardo da Vinci.
2. Diga por qué la figura de Cristo está fuera del centro, mira hacia abajo y está en posición de tres cuartos.
3. Explique qué significa la línea sinuosa que, se sigue en los ropajes y en las posturas de los apóstoles.

Módulo 12

Formas de composición

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al concluir el estudio de este módulo, el alumno:

0. Explicará por lo menos dos formas tradicionales de estructurar la composición de una pintura.
1. Indicará ejemplificando en qué consiste una composición triangular.
2. Explicará qué efecto tiene la composición que sigue un diagrama de verticales y horizontales.

ESQUEMA RESUMEN

La geometría y su lenguaje en pintura: el triángulo, la pirámide, el esquema de líneas verticales, diagonales y horizontales.



FORMAS DE COMPOSICION

UN FRACASO DE COMPOSICION

Desorden en composición

443 Un fracaso puede ser tan ilustrativo como un éxito. En contraste con la unidad de **La Última Cena**, el cuadro de **La Transfiguración**, de Rafael (Lámina 62), es una de las composiciones más confusas en el mundo del arte. Es imposible decir exactamente cuál de todas las conmovidas y gesticulantes figuras que se agrupan en la mitad inferior del cuadro es la que nos está invitando a mirar. A un mismo tiempo nuestros ojos son llamados a moverse en múltiples direcciones. Tan pronto como empezamos a seguir cualquiera de las direcciones enfáticamente indicadas a lo largo de un brazo o de un dedo que apunta, tal guía se nos pierde y tenemos que seguir otra. Las figuras señalan hacia un lado y miran hacia otro; nos deshacemos de un apiñamiento en una parte y entonces oscilamos hacia otra opuesta; vemos un trozo de paisaje en la distancia y, no obstante, se nos obstruye el acceso a él. Si escapamos a la parte superior, nos encontramos en una área de formas tan evidentes, tan endebles como las de abajo, que nuestro interés renuncia a detenerse en ellas y volvemos a entrar en la confusión discordante que precisamente habíamos dejado. Un intento de hacer un diagrama compositivo del cuadro podría resultar un incomprensible e irracional tejido de líneas que se tienden arbitrariamente de un punto a otro. Algo así como un triángulo que se comba, con Cristo que asciende en su cúspide, podría emerger, pero la única figura que realmente se mantiene con propiedad dentro de toda esta confusión es la de la mujer arrodillada que domina el primer término y, por lo tanto, la que predomina en la totalidad del cuadro (Figura 3).

Discrepancia temática

444 Esta figura es bella en sí misma a pesar de la actitud artificialmente contorsionada; sin embargo, esta belleza no es razón suficiente para destacar la figura. Por lo que concierne a los milagros (Mateo 17: 1-8, 14-18) representados en la pintura, la figura es solamente un accesorio, sin más destacada significación que la mayor parte de las otras y con menos mérito que algunas de ellas. La importancia debería haber sido dada al muchacho epiléptico que está a la derecha, cuya cura milagrosa realizada por Jesús maravilla a los espectadores. Un firme y notable trozo de composición es el de la mujer que señala hacia el muchacho, pero su ademán es nulificado por el rasgo más fuerte de su mirada en dirección opuesta. Dicho brevemente, la composición falla en virtud de que le falta unidad y concentración. El espasmódico entrelazamiento, los giros abruptos y las interrupciones, podían haber servido efectivamente para expresar el acaoramiento y la agitación del momento, de haber sido or-

ganizados hacia un clímax apropiado, pero tal como se encuentran, lo único que logran es confundir al observador y oscurecer el significado narrativo.

445 Se puede argumentar que no es válido comparar esta composición con la de **La Última Cena**, dado que el tema de Leonardo es más sereno e implica sólo trece figuras en vez de veintisiete. Sin embargo, esto no es así; el problema sólo parece más simple porque la solución es presentada con una tal claridad que parece ser la única. En relación con el fin del argumento, sin embargo, **La Transfiguración** puede ser comparada, aun desventajosamente, con un tema todavía más complicado y más violento y que implica aún más figuras, como es el del cuadro **El Rapto de las Sabinas**, de Poussin (Lámina 63).

446 Como en **La Última Cena**, pero utilizados con fin muy diferente, literalmente cada detalle, sin importar lo pequeño, se integra dentro del todo que es **El Rapto de las Sabinas**. 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; todavía, en la parte superior izquierda, por la vara que sostiene la figura vestida de rojo. Muchas otras repeticiones se pueden descubrir a primera vista.

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 raptores; dos espadas en el fondo; las figuras que huyen saliendo del cuadro, al fondo de la derecha, y, en fin, muchos otros. Estos dos sistemas se traslapan; la mayor parte de las figuras y grupos llevan elementos de ambos. Por ejemplo, el caballo blanco se integra con el primer sistema, mientras que la mujer que es llevada



Figura 3



sobre él es parte del segundo. 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.

447 Sobre esta estructura, Poussin ha construido una composición en que hay diversos elementos que podrán ser mejor comprendidos cuando lleguemos al final de este examen. A su debido tiempo volveremos a ver **El Rapto de las Sabinas**. Regresemos ahora al punto en que habíamos dejado nuestro estudio sobre **La Última Cena**.

COMPOSICIONES TRIANGULARES

448 Al utilizar Leonardo un triángulo como elemento central de **La Última Cena**, lo que hizo fue aprovechar una de las formas geométricas más comunes en la pintura. Tratándose de un cuadro que va a ser colocado en la parte más notable y central de un edificio, a menudo se planea de acuerdo con una composición simétrica cuyo centro se eleve hacia una cúspide; nos referimos aquí justamente al requerimiento de la forma triangular. Lo que decimos fue tan válido durante la época del Renacimiento italiano, cuando los retablos eran el principal medio de expresión de los pintores, que la composición triangular llegó a ser una fórmula. En una iglesia, el altar constituye, por sí mismo, el clímax de la estructura simétrica de su arquitectura, pues todo se dirige inevitablemente hacia él y, por lo tanto, hacia el retablo. No se podía pensar que el esquema arquitectónico de una iglesia pudiera ser rematado con una pintura que estuviese fuera del equilibrio general, y era mediante la simetría como se lograba comúnmente el balance. Para ilustrar esto que decimos, tomemos como ejemplo el retablo de **La Crucifixión con Santos**, de Perugino (Lámina 64), que es un caso de aplicación pura de la fórmula triangular.

449 Permitásenos decir que la pintura de retablo es, entre todos los géneros artísticos, el que mayormente pierde su valor estético cuando se le traslada de su sitio original a los museos. Hoy en día las pinturas religiosas, alineadas por docenas a lo largo de las paredes de los museos, aparecen monótonas, y a veces nos sentimos culpables de no poder recrearnos con ellas. Sin embargo, no es culpa nuestra, puesto que estamos en lo justo: instaladas del modo que decimos, son monótonas.

450 Muchos cuadros, particularmente los modernos, se pintan con la idea de que serán exhibidos en el museo. Cada uno de ellos se diseña para competir en originalidad e importancia. Cada uno es concebido como para

ser el más importante, para recrearnos y ofrecernos formas nuevas mediante curiosas combinaciones de color, como las novedades que suelen exhibirse en las librerías. Sin embargo, los retablos jamás fueron concebidos para llamar la atención por su novedad, sino que cada uno fue pintado para mirarse por separado y no como parte de un conjunto de piezas que se exhiben. Por lo común, el retablo fue concebido para ser contemplado a la luz de las velas, como parte de alguna iglesia o capilla.

451 Tampoco el retablo fue creado a sabiendas de que pudiera llegar a ser un elemento de una colección de objetos históricos dispuestos para la observación crítica. Y es precisamente lo que la obra de Perugino ha llegado a ser cuando se le juzga desde ese punto de vista, como obra de un museo. Sin embargo, ahora que examinemos su composición, tomaremos en cuenta que se trata de un retablo y procuraremos verlo tal como se destinó a ser visto, o sea, como parte y clímax de un cierto esquema arquitectónico así como de una cierta atmósfera emocional.

452 La fórmula para la composición triangular, repetida docenas de veces en Crucifixiones, Natividades, Virgenes con santos, así como en muchos otros temas parecidos, requiere de un triángulo central con 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 (Figura 4), forma un lado del triángulo con la "línea" de su mirada que dirige hacia arriba, directamente hacia la cabeza de Cristo. Esta línea existe 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. El cuerpo de San Jerónimo se inclina hacia adelante, desde la cintura, en el mismo ángulo.

453 En el panel de la derecha la Magdalena crea una línea semejante (Figura 5). Su cuerpo no se inclina, pero su cabeza se ladea en la misma dirección de su mirada, hacia la cúspide del triángulo. Las formas de las rocas, exactamente detrás de ella, fortalecen la línea, repitiéndola, y esto mismo hace el pliegue del vestido, desde su talón hasta la cadera. La figura de San Juan, a la

Tríptico
en composición
triangular

Figura 4



Ambiente
adecuado,
elemento
expresivo
coadyuvante



Figura 5

Composición
y violencia
expresiva

derecha de la cruz, en el panel central, dirige la mirada hacia la cúspide de la misma manera. La Virgen, sin embargo, mira hacia abajo. (Cuán redundante y obvio sería si ella también mirase hacia arriba). Pero la cabeza de Cristo, arqueada como si estuviese mirando en dirección de ella, sugiere la línea ausente. La cabeza inclinada de la Virgen proporciona una ligera y sin embargo, necesaria variación entre las cuatro figuras, al pie de la cruz, y sirve para singularizarla, como la más importante.

454 El triángulo opuesto está determinado 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 en el báculo de San Jerónimo. (En esta clase de pinturas, los objetos que llevan los santos tienen siempre una gran importancia para los pintores, que libremente los sitúan, como en este caso, de acuerdo con la composición).

455 No hay nada de particularmente original en el arreglo de esta pintura. Perugino se caracteriza todavía por el modo en que repite sus recursos de un cuadro a otro, como si tuviese almacenados dichos recursos. Sin embargo, cumple bellamente con los requerimientos de la decoración de una pintura sin romper la simetría del esquema total y sin contrariar la exigencia psicológica de la veneración llena de paz. Hay todavía una agradable claridad en el modo como somete el esquema al más evidente y simple principio de la composición. 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.

GUERNICA, DE PICASSO

456 Parecería impropio que algo de lo que hemos visto a propósito de un cuadro tan sereno y simple como **La Crucifixión con Santos**, de Perugino, pudiera servirnos para comprender una obra tan violenta y complicada como el **Guernica**, de Picasso (Figura 6); sin embargo, los cuadros presentan una similitud que uno no espera. El retablo de Perugino es un tríptico, esto es, ha sido hecho con tres paneles separados, midiendo cada uno de los paneles laterales la mitad de ancho con respecto al central. La pintura de Picasso, es cierto, no está dividida en paneles, pero se halla compuesta, también, a manera de un esquema central con dos alas que miden la mitad de su

amplitud, vigorosamente separadas por líneas verticales que al mismo tiempo los unen, como en el cuadro de Perugino, mediante la reiteración y continuidad de líneas principales de una fórmula triangular. El lector puede por sí mismo describir estas líneas.

457 **Guernica** es un cuadro extremadamente grande, tan grande que uno tiende a mirarlo en secciones. La división, parecida a la de un tríptico, invita mayormente a contemplarlo de sección en sección; pero cuando se mira el cuadro como un todo, como en nuestra ilustración, o a suficiente distancia, si se trata del original, evidencia la cerrada unidad de su composición.

458 Sin embargo, cualquier similitud entre ambos cuadros se agota en su estructura compositiva. En tanto que Perugino es sereno, Picasso es violento; mientras que Perugino se contenta con ser convencional, Picasso es explosivamente original. Perugino, a través del realismo, crea una belleza ideal; Picasso, mediante la abstracción, crea una expresiva brutalidad.

459 La pintura de Picasso es una violenta acusación. Durante la guerra civil española, los bombarderos germanos destruyeron la ciudad de Guernica en la práctica de un experimento masivo preliminar a la segunda guerra mundial. La pintura representa los estragos de la muerte, la destrucción y el aniquilamiento de seres humanos y animales mutilados. En el "panel" de la derecha, una figura se desploma entre las ruinas incendiadas. Hacia la izquierda, un toro, símbolo de la fuerza bruta, se alza triunfante sobre una mujer que grita en el martirio (Figura 7) mientras mece a su hijo ya muerto. En la parte más baja del panel central, un férreo brazo sostiene una espada quebrada, símbolo de la derrota. La cabeza del caballo que se encabrita en el centro del cuadro es grotesca, fea y aun horribilmente burlesca. **Guernica** es un cuadro aplastante. Existe sobrada razón para creer que permanecerá como una obra maestra de nuestro siglo.

Figura 6



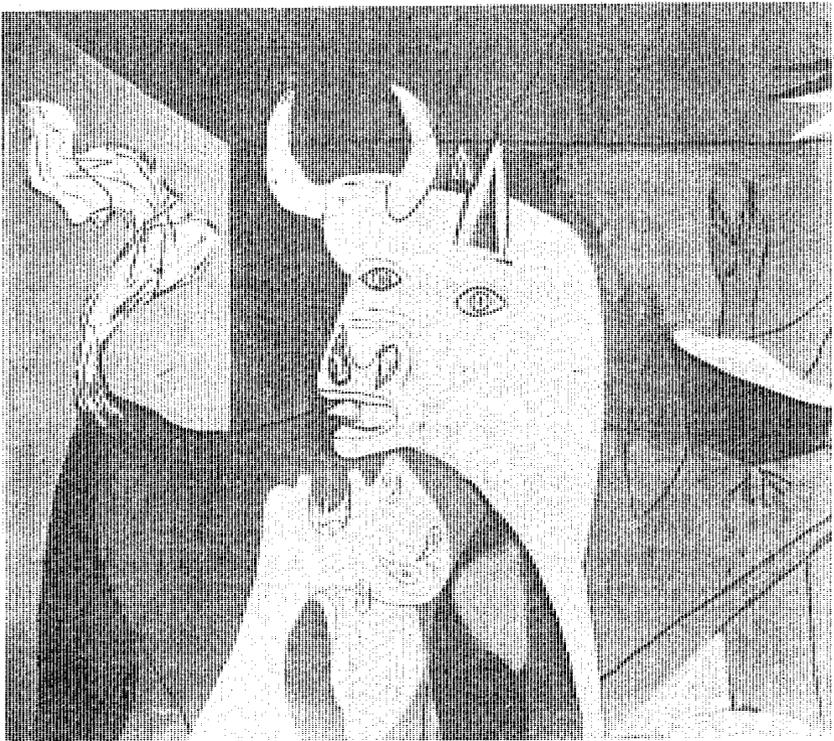


Figura 7

460 Tanto la **Crucifixión**, de Perugino, como **Guernica**, de Picasso, tienen como tema un crimen social de monstruosas proporciones. La diferencia es que Perugino representa un crimen social que se resuelve en la divina salvación del hombre y que, por ello mismo, ha sido pintado con la serenidad propia de lo divino. En cambio, nada se resuelve en el crimen representado en **Guernica**, cuyo asunto no es más que una muestra de desconcertante depravación y brutalidad, motivo por el que este cuadro ha sido pintado con tanta fealdad: la de la pesadilla que es el crimen mismo.

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

- Explicar la historia de Guernica, pueblo español, y lo que Picasso quiso decir con el cuadro de este nombre, señalando los medios expresivos que usó para componerlo.

REACTIVOS DE AUTOEVALUACION

0. Responda tal y como se lo pide el objetivo.
1. Conteste usted, colocando sobre las líneas en blanco, la palabra que complete correctamente las proposiciones.

Se llama composición _____ a aquella en la que la figura _____ está formando el punto focal en su cúspide, y figuras laterales tienen un trazo tal que conforman los

_____ de un triángulo y tienen un _____, invertido,

Un ejemplo lo tenemos en _____

2. Conteste tal y como se lo pide el objetivo.

Consulte la hoja con la verificación correspondiente al final de la unidad.



Módulo 13

La dimensión

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al concluir el estudio de este módulo, el alumno:

0. Explicará qué es una composición tridimensional.
1. Dará dos razones, como mínimo, para explicar por qué el pintor intenta crear un efecto espacial, en una composición tridimensional.
2. Explicará la diferencia entre espacio abierto y cerrado.

ESQUEMA RESUMEN

- El espacio intensifica el realismo.

LA DIMENSION

COMPOSICION EN TRES DIMENSIONES

461 Habiendo visto los anteriores ejemplos podemos reconocer de inmediato la fórmula de composición triangular en el **Martirio de San Sebastián**, de Pollaiuolo (Lámina 65). 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 que se halla establecido, ostensiblemente, por las figuras y las flechas de los dos arqueros en el centro del primer término.

462 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 (Figura 8), 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. Es como si el triángulo plano hubiera girado sobre su eje (la estaca), y entonces todas las formas hubieran sido dispuestas en el espacio así definido. Pollaiuolo insiste sobre el carácter espacial de su composición en el trazo de su paisaje que se abre más bien hacia el espacio en vez de quedar colgado tras de los arqueros como si fuera un tapiz sobre un muro.

463 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. Es cierto que la transición del primer plano hacia el segundo es más bien abrupta. Guiándose por el nuevo concepto de espacio en el arte de la pintura, el pintor había aprendido que la unificación entre el primer término y el fondo, tratándose de composiciones de tres dimensiones, es una de las dificultades más irritantes que el pintor tiene que resolver.

464 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, los escenógrafos y demás artistas cuyos medios legítimos, e inevitablemente, implican la tercera dimensión. Se puede preguntar por qué los japoneses y los chinos, con sus

El manejo
del espacio

Composición
aérea

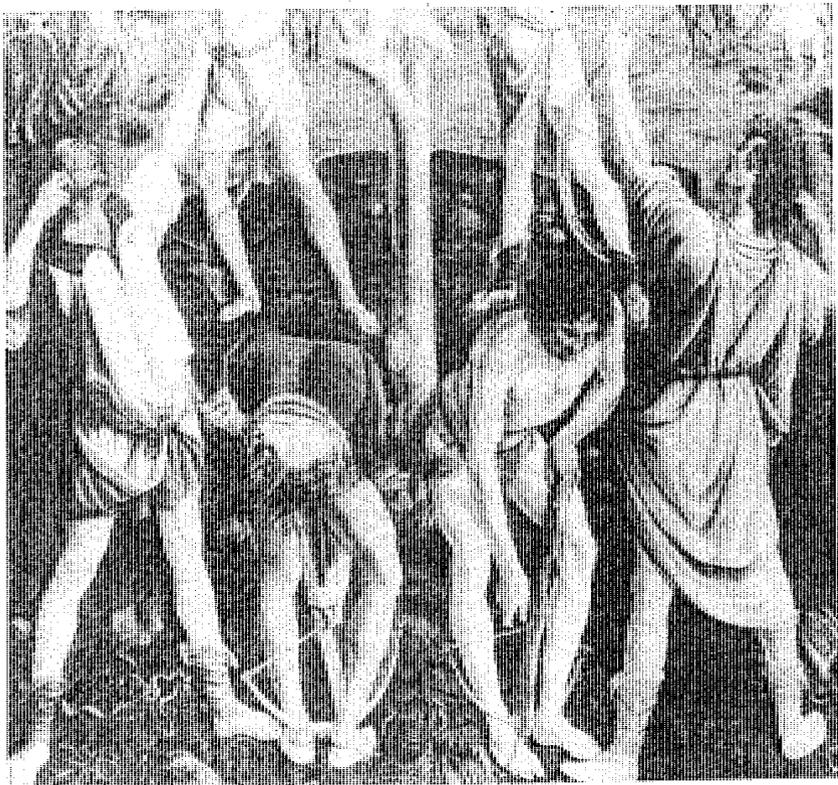


Figura 8

La composición tridimensional como resultado del espíritu científico

tradiciones pictóricas altamente cultivadas, jamás sintieron la necesidad de crear ilusión de espacio, y se conformaron con expresar cadenas enteras de montañas con unas cuantas tintas lavadas sobre una superficie destinada a mantener su integridad.

465 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 con 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. Es obvio que los objetos dibujados y pintados para expresar una tercera dimensión, para verse sólidos, no debieran hallarse en una superficie plana, puesto que esta superficie no estaba des-

tinada a crear un espacio en el que los objetos sólidos pudiesen existir. Al ocurrir esto, el problema de la composición pictórica del artista dejó de ser el de arreglar formas planas sobre una superficie plana y vino a ser el de arreglar las relaciones de espacio entre los objetos, dentro de la profundidad.

466 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 forma no satisfactoria ni claramente comprensible— y lo rompe en dos.

COMPOSICION EN EL ESPACIO

467 Con cuánto éxito artistas más tardíos lograron finalmente esta integración del espacio, se manifiesta en **Campos de Trigo** (Lámina 66), de 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.

468 Desde el primer plano, que vemos como si estuviéramos de pie sobre una ligera elevación, un camino nos lleva en descenso a un conjunto de árboles y a través de ellos a un ancho cielo lleno de nubes. Aunque los árboles oscurecen parcialmente el horizonte, no constituyen una barrera sino más bien una zona en la que uno puede adentrarse y pasar por ella. Nos atraen los senderos naturales entre los troncos; descubrimos una área cerrada por un viejo muro, pero que no es una obstrucción por el amplio claro que tenemos enfrente (Figura 9).

469 Como para confirmar la libertad que sentimos de entrar y explorar todo este espacio, un hombre camina hacia dos figuras en la distancia media, una mujer llevando a un niño de la mano. Las formas del paisaje son irradiaciones de esta pareja como los rayos de una gran rueda en torno de un eje, efecto que es subrayado por la inclinación hacia afuera de los árboles de la derecha y de las ramas secas del primer plano a la izquierda.

470 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 al 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

Tridimensión
y libertad

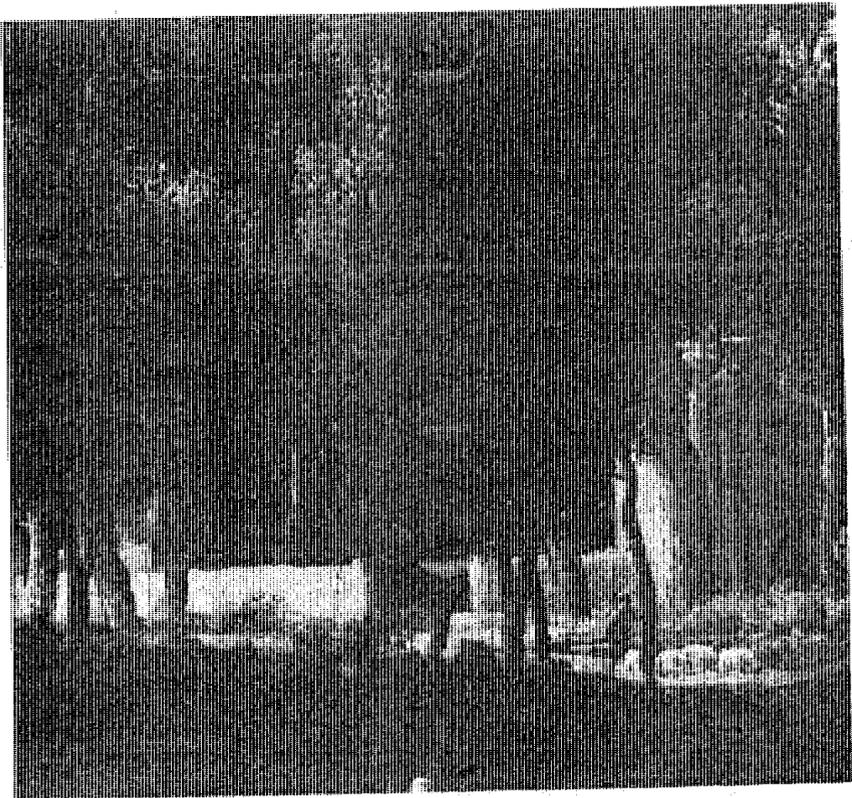


Figura 9

el tema del artista. La tierra, los árboles, las nubes, más bien están ahí para crear este espacio que por el interés intrínseco de ellos mismos.

471 Hemos de recordar que en el primer cuaderno comparamos dos pinturas, el **Monte de Santa Victoria** (Lámina 8), de Cézanne y el **Paisaje Imaginario** (Lámina 7), de Durand, e hicimos el comentario de que Durand buscaba crear espacios ilimitados que estimularán la imaginación, en tanto que Cézanne buscaba lo contrario, un paisaje contraído y cerrado que pudiese ser comprendido por la inteligencia. Estos son los dos modos básicos de acometer la composición espacial, lo mismo si el tema es un paisaje que si es la "vista de un recinto" como el estudio del artista de Vermeer (Lámina 37, Unidad IV) o una composición de figuras. El cuadro que explicamos ahora, los **Campos de Trigo**, de Ruisdael, pertenece al mismo grupo del **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 marco. La vista del recinto, en el cuadro de Vermeer, por el contrario, nos encierra firmemente dentro de un pequeño cubo de espacio claramente delimitado. El cuadro satisface; cada cosa está tan perfectamente dispuesta en el espacio definido, que nos transmite un gran sentido de orden, armonía, sosiego y seguridad.

ESPACIO ABIERTO Y ESPACIO CERRADO

472 Estas dos concepciones del espacio, contrastantes entre sí, pueden ser llamadas espacio cerrado y espacio abierto, o espacio clásico y espacio romántico. Vamos a examinar, como ejemplo de una composición de cerrada unidad en espacio clásico, **La Virgen y el Niño con Angeles y Santos adorada por Federigo de Montefeltro** (Lámina 67), de Piero della Francesca, larguísimo título que sustituiremos aquí con el más adecuado de **Retablo de Brera**, nombre tomado de la gran galería en Milán donde actualmente cuelga la pintura.

473 El **Retablo de Brera** es tan importante que nos acercaremos a él a través de una pintura más temprana, la **Virgen de la Misericordia** (Lámina 68), en la que el artista trabaja el tipo de composición espacial que logra de modo tan magnífico en el ejemplo ulterior. Sería buena idea colocar las dos ilustraciones una al lado de la otra para su comparación, aprovechando al máximo la ventaja que nos da tener que estudiar la pintura en reproducciones en vez de tener que visitar los originales.

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

475 Vista en 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

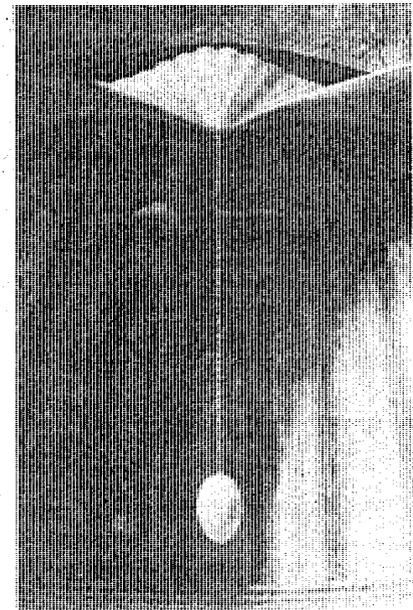


Figura 10



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. Es así como los devotos rodean la figura central como una banda en vez de apiñarse simplemente en grupos laterales.

476 Este es un claro arreglo elemental de formas; pero, al decir elemental, debemos recordar que Piero fue un pionero en la composición tridimensional. El arreglo, además, pierde mucho de su efectividad como tercera dimensión debido a que el fondo dorado es plano y tiende a aplanar las figuras que se hallan frente a él. 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.

477 Esto es precisamente lo que se hizo en el **Retablo de Brera**. En esta pintura el artista intensificó los aciertos y corrigió las fallas que cometió en la **Virgen de la Misericordia**. El **Retablo de Brera** es por completo tridimensional en cuanto a su concepción, 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 partes, con su mitad superior ocupada por un fondo arquitectónico de cierta belleza, pero no en alto grado.

478 Pero cuando las figuras y el fondo son vistos como una combinación de objetos sólidos y formas espaciales, la composición resulta concentrada y bellamente unificada en todas sus partes. **Tenemos que recordar que los vacíos, el espacio mismo, son tan importantes como las formas en volumen.** A estos vacíos a veces se les llama volúmenes negativos.

479 Las diferentes formas, en tanto que volúmenes positivos o negativos, se combinan para dar una impresión de majestuosa tranquilidad. Una vez más la Virgen está rodeada de ángeles y santos, pero ahora el anillo se abre en el primer término del cuadro de manera tal que, sobre el plano del piso, las figuras se pueden ver formando un arreglo parecido a la letra omega (Ω).

480 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 de una serie de volúmenes espaciales que lo rodean (Fi-

gura 10). Estos volúmenes están definidos y encerrados por el pabellón que se proyecta, el nicho y el arco superior. Otros dos arcos laterales se encorvan hacia nosotros, sugiriendo límites en el espacio que nos impiden la libertad de ir más allá de esta escena compacta. Si alguna figura sale ligeramente fuera del esquema ésta es la de Federigo de Montefeltro, el hombre de la armadura que se arrodilla a la derecha. Esta desconexión es intencional, pues entre el grupo que rodea a la Virgen y el niño, Federigo es el único que no es ni ángel ni santo, sino tan sólo el patrón del artista, y es un acierto haberlo separado un poco del conjunto sagrado.

481 Desde el punto de vista de la composición, el **Retablo de Brera** es todo un ejercicio de geometría de volúmenes; tan es así que ninguna sorpresa nos da saber que Piero della Francesca se hallaba interesado en las matemáticas mientras pintó esta obra. (Gracias a este interés formuló las leyes de la perspectiva). Algunos críticos sienten que sus obras tardías, incluyendo el **Retablo de Brera**, se relacionan más con las matemáticas que con la emotividad humana. Lo que aceptemos o no aceptemos de esta aseveración depende de lo que busquemos en la pintura. Es verdad que el **Retablo de Brera** es una obra extremadamente circunspecta, pero quienes simpatizan con el enfoque analítico de Piero encuentran que las formas geométricas sugieren una nobleza y estabilidad que, adecuadas a un cuadro como éste, están más allá de las indecisiones y de la debilidad humana de la persona ordinaria. Esto se expresa también en el curioso gesto de gravedad facial que Piero repite una y otra vez (Figura 11).

482 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.



ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

- Hacer un estudio comparativo del espacio manejado por tres impresionistas.

REACTIVOS DE AUTOEVALUACION

- 0.
- a) Explique usted la diferencia que encuentra entre la Crucifixión con Santos (Lám. 64) y El Martirio de San Sebastián (Lám. 65); y entre esta última y Campos de Trigo, de Van Ruisdael (Lám. 66).
- b) Composición triangular es pues

1.2.3. Conteste tal como le indican los objetivos. Párrafos. 465, 467, 472, 473, 474.

Consulte el panel de verificación al final de la unidad.

Módulo 14

Escritura arquitectural

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al concluir el estudio de este módulo, el alumno:

0. Reconocerá formas de composición estática y dinámica.
1. Explicará las razones que hacen que se consideren algunas composiciones de Cézanne como arquitectónicas.
2. Indicará, por lo menos, dos elementos estructurales de composición que caracterizan la pintura romántica, en relación con el efecto dinámico o estático de ésta.

ESQUEMA RESUMEN

- Influencia del uso del espacio vacío y lleno de la arquitectura, en la pintura.



ESCRITURA ARQUITECTURAL

"LO ARQUITECTONICO" Y CEZANNE

El orden esencial de la vida está expresado a través de la solidez geométrica

483 Una pintura como el **Retablo de Brera** que utiliza arquitectura pintada para crear valores arquitectónicos, puede servirnos para comprender los valores arquitectónicos de una pintura como **Los Jugadores de Cartas** (Lámina 69), de Cézanne, cuadro en el que no se utiliza la arquitectura pintada. Cézanne realizó diversas versiones de este tema, variando el número de figuras, pero dándonos siempre la misma calidad de solidez que presentan en este cuadro. La directa comparación con la arquitectura no debiera llevarnos demasiado lejos, pero es fácil notar que los tres hombres en torno de la mesa sugieren un espacio abovedado y, la figura de pie, la fuerza y estabilidad de una columna.

484 Por sí mismos **Los Jugadores de Cartas** se prestan para una comparación con la arquitectura. Y aún así, existe una significativa cualidad humana en esta pintura. ¿De dónde viene esta cualidad y cómo funciona para estar en armonía con valores abstractos como son las formas arquitectónicas de que hemos venido hablando? ¿Cómo es que aquí la cualidad del calor humano está presente, mientras que en el **Retablo de Brera**, al que analizamos en los mismos términos de composición, se ha suprimido?

485 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. Hubiera podido utilizar, aunque con menos éxito, objetos de gran valor y de ornato para sus composiciones. La importancia que Cézanne tiene como padre del arte abstracto moderno es tan grande, que casi ninguna atención ha sido puesta en los asuntos que le sirven de tema. Sus jugadores de cartas no le interesaron como miembros de una cierta clase social con determinados problemas; lo que es importante en este cuadro es que los hombres son llanos, gente mundana (Figuras 12, 13 y 14). Uno de ellos viste ropaje de aldeano. El cuadro podría haber sido casi, si no plenamente efectivo, de haber tenido como jugadores de cartas a médicos, abogados u hombres de gran éxito en los negocios. Cézanne escogió gente ordinaria por la misma razón por la que pintó manzanas y peras en sus naturalezas muertas, en vez de frutas raras o exóticas.

486 **Los Jugadores de Cartas** no es primordialmente un cuadro que represente 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 im-

Formas sólidas y volúmenes espaciales

Figura 11





Figura 12

Figura 13



portancia 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. Sin embargo, Cézanne es uno de los más grandes pintores en la historia debido a que en sus cuadros, como este de **Los Jugadores de Cartas**, ha logrado fundir perfectamente los valores abstractos y los realistas.

487 El cuadro **Los Jugadores de Cartas** fue terminado en 1892. Hoy día, aun para quienes no les gusta el arte moderno, resulta difícil comprender el que Cézanne haya sido atacado tan injustamente como pintor incompetente y degenerado. 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. Aun el público educado más libremente en arte veía, en el retrato que Renoir hizo de su esposa y en **La Mujer con Crisantemas**, de Degas (Láminas 3 y 5, Unidad 1), ejemplos de un género de pinturas que había empujado al modernismo tan lejos como precisamente ha logrado ir. Por lo que toca a la importancia que tiene la estructura espacial en la composición de Cézanne, era algo que estaba más allá de la comprensión que no fuera la de unos pocos críticos, y aun este aspecto de su arte es el que menos reconoce un público que ha aprendido a gustarlo.

488 Actualmente estudiantes y críticos han llegado a interesarse en la composición espacial a propósito del arte moderno y del arte de los antiguos maestros. A esto se debe en parte el hecho de que actualmente renazca el interés por un pintor del siglo XVII, Caravaggio, cuyo arte, dicho sea de paso, influyó sobre el de Cézanne. **Los Músicos** (Lámina 70), confron-

tado 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 afuera, hacia atrás y hacia adelante, conduciéndonos hacia los recovecos y expulsándonos de ellos, y ofreciéndonos una serie de deleites sensibles en las ricas telas, las finas maderas, la fruta madura y la bella juventud.

489 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. Podemos, es cierto, examinar detalle por detalle cualquiera de los dos cuadros, pero nuestro interés en los detalles del de Cézanne no dura mucho; es su maravillosa totalidad lo que da fuerza a **Los Jugadores de Cartas**.

EL DINAMISMO EN LA COMPOSICION

490 El movimiento hacia adentro y hacia afuera del cuadro de Caravaggio sugiere un nuevo factor en la composición: el dinamismo. Aun las formas conflictivas del **Guernica**, de Picasso, con todo y su violencia, se mantienen dentro de un esquema suavemente balanceado; son formas inmóviles, como si se revelaran en un instante de iluminación deslumbradora. El **Martirio de San Sebastián**, de Pollaiuolo, que también ilustra un tema de cierta violencia, no tiene movimiento. Los arqueros se han paralizado en el preciso momento en que se hallan a punto de lanzar sus flechas (Figura 15) o justamente en el de volver a cargar sus arcos. Nos hemos referido a un movimiento que ondula en **La Última Cena**, de Leonardo, pero la ondulación pasa a través de una serie de formas esencialmente inmóviles sin adentrarse hacia el fondo del cuadro. El cuadro de Caravaggio tiene algo de esta misma cualidad fluyente, salvo que, tal co-

"Bolsillos de aire"

Figura 14





mo hemos visto, la ondulación va y viene hacia dentro y hacia afuera y como rodeando, más bien que cruzando, la superficie, como en el caso de **La Última Cena**. Los músicos no se hallan realmente en movimiento, pero las líneas sinuosas, que mantienen a nuestra mirada moviéndose dentro del cuadro, sugieren movimiento.

Dinamismo

491 Cuando un pintor se ocupa con un asunto de violenta movilidad, tiene que adaptar su composición a fin de expresarla. El modo como un pintor puede dar solución al problema de componer un cuadro que implique a la vez una estructura y una expresión de movilidad violenta, se demuestra en **La Balsa de la Medusa** (Lámina 71), de Géricault, donde los sobrevivientes de un naufragio, en medio de un 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.

492 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. Los usuales recursos de los brazos extendidos, la dirección de algunas miradas, la disposición de los ropajes, todo esto juega un papel convencional. La diferencia es que el triángulo está empujado fuera del centro de modo que se carga bastante hacia el lado derecho en vez de descansar en el centro del cuadro. Este desequilibrio no constituye ninguna acción en el sentido literal de esta palabra, y sin embargo, esta composición crea un efecto de acción. Basta que imaginemos a la figura que remata la cúspide de un triángulo simétrico centrado en el espacio, para ver que el efecto del movimiento podría ser reducido, o bien perderse, sin importar mucho que las figuras individuales se contorsionen o retuerzan en un intento de crear movimiento.

Movimiento en la composición del triángulo deseado

493 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 soga contra el cielo mediante un brazo

que apunta hacia la cúspide del triángulo principal.

494 El resultado es el de una composición que crea un efecto de dinamismo mediante su clímax, que se halla fuera de balance, pero que mantiene su fuerza, en tanto que estructura pictórica, mediante un pulcro contrabalanceo. Y el esquema total es una variación de una fórmula fundamental que ha sido efectiva, en uno y otro caso, cuando menos durante varios siglos.

495 **La Balsa de la Medusa** es una notable piedra de toque en la historia de la pintura porque llegó a ser un caballo de batalla en favor del famoso movimiento romántico, el cual hizo hincapié en el emocionalismo y en la invención individual, en lugar del intelectualismo y de la convención que dominaban la pintura de aquella época. Hemos hecho ya la distinción entre el espacio clásico, o espacio cerrado, y el espacio romántico. Ciertamente, a pesar de que **La Balsa de la Medusa** se mueve frente a un horizonte lejano, las figuras no se suman al espacio. Ellas están arregladas como un monumento contra un distante horizonte. Un cuadro romántico posterior, **El Rapto de Rebeca** (Lámina 72), de Delacroix, es una expresión más plena de composición romántica.

496 Los remolinos de Delacroix penetran desde el primer plano hasta el fondo, desde las arrebatadas formas del caballo, los raptos y la víctima, hasta la perturbación en torno de la fortaleza incendiada, de un modo tal que las figuras principales no solamente se mueven contra la profundidad sino que también se integran a ella. ¿Podemos analizar las formas turbulentas del grupo principal? No con la misma claridad con la que analizamos nuestras composiciones anteriores más estáticas. Sin embargo, podemos ver que la furiosa excitación está expresada mediante giros constantes, retrocesos e interrupciones de las formas y de sus direcciones. El jinete se tuerce hacia atrás y se adentra en el cuadro mientras la figura de Rebeca embiste hacia nosotros. El caballo se halla listo a cargar en una tercera dirección y la cabeza del jinete gira en sentido opuesto. A lo largo de todo el grupo las líneas serpentean y se tuercen sin descansar. El color explota en fragmentos sobre las formas turbulentas.

497 Este color fragmentado se halla en directa oposición con las áreas de color decisivamente confinado de **El Rapto de las Sabinas**, de Poussin, al cual volveremos ahora mismo. Algunas cuestiones surgen a la luz de lo que habíamos dicho desde la primera vez que lo contemplamos. ¿Es una composición en espacio tridimensional? Analizamos su sistema en dos dimensiones, a lo largo de su superficie. ¿Qué hay acerca del emocionalismo del tema y de la calculada definición del arreglo aparentemente contradictorios? ¿Qué hay acerca de esta composición estática en un tema de tan violento dinamismo?

Movimiento en la composición de las curvas

Dinamismo en el color fragmentado



498 Lo que debemos recordar acerca del cuadro de Poussin es que en ningún sentido se trata de una ilustración ni de una expresión emocionada. Es una síntesis intelectual consagrada al ideal clásico de máxima claridad.

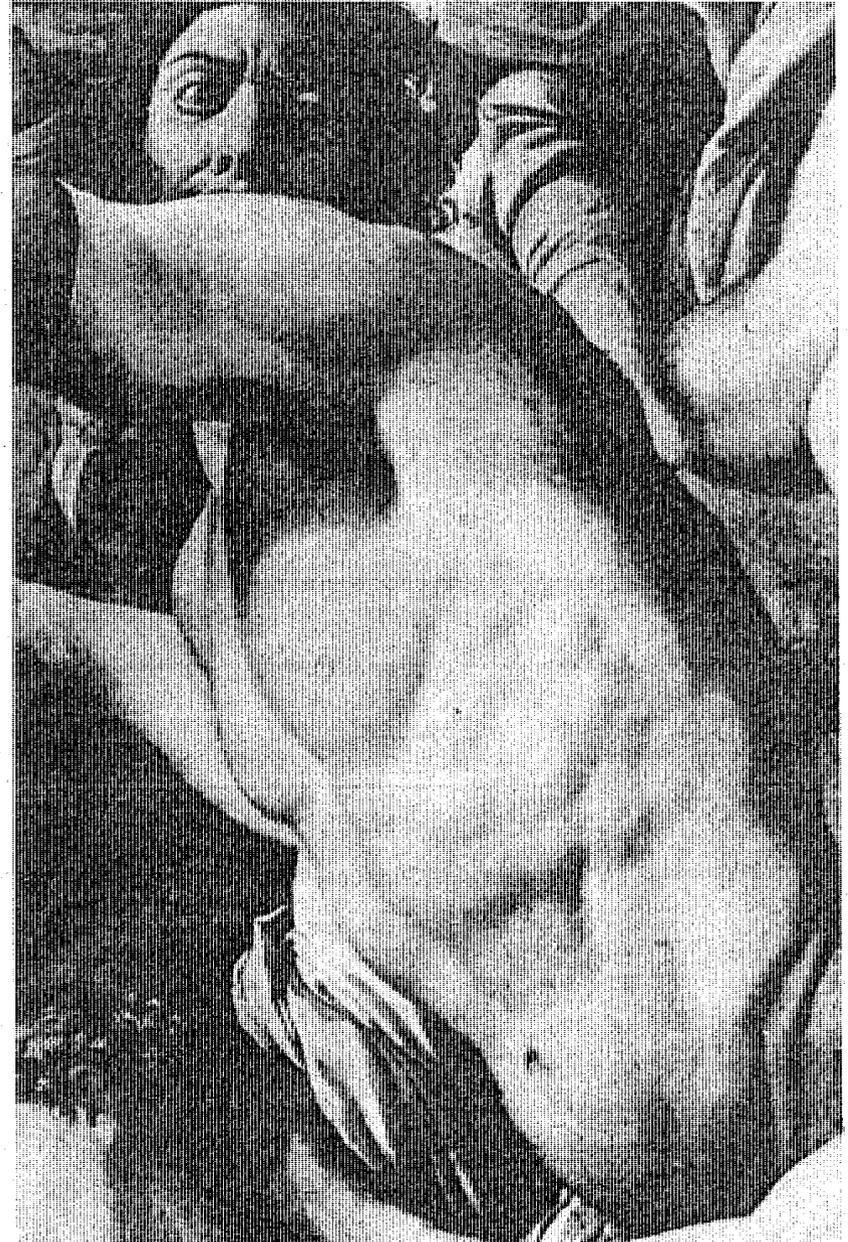
Figura 15



499 La profundidad en el cuadro de Poussin es un bloque definido de espacio estático como aquel del cuadro de Cézanne y el de Caravaggio, más bien que una porción de arremolinante espacio ilimitado como en el cuadro

Espacio
estático

Figura 16.





de Delacroix. Las figuras no parecen moverse (Figura 16) 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. En vez de participar, contemplamos; en vez de sentir, reflexionamos; en vez de hallarnos en un mundo de dinamismo y de conflicto estamos en un mundo en donde todas las indecisiones han sido resueltas. Este es el mundo clásico, donde el orden ha sido impuesto sobre el caos, y para algunos temperamentos podrá siempre parecer demasiado estático, un poco frío e incapaz de relacionarse con la violencia; pero para otros, hay mayor satisfacción en este mundo armoniosamente dispuesto, de Poussin, un mundo de complicados balances y de múltiples relaciones extraídas de la experiencia humana. La composición de Poussin dice que toda humana experiencia es significativa más allá de su momento: que el momento puede ser irresistible en la inmediatez de su disfrute o de su angustia, pero que hay un orden eterno dentro del cual el momento se consume.

Composición
original y
única

500 En esta unidad hemos examinado la composición como si todos los cuadros pudieran ser reducidos a alguna fórmula compositiva. Con muchos es posible hacerlo. Los cuadros que hemos explicado fueron escogidos tomando en cuenta que son variaciones de unos cuantos tipos generales o fórmulas que pueden ser descubiertas a propósito de otros muchos cientos de casos.

Sin embargo, algunas de las más grandes composiciones en el mundo no encajan dentro de ningún tipo o grupo, en virtud de que ellas son propias de las obras singulares para las que fueron creadas.

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

- Investigar los recursos dinámicos empleados por Degas en composiciones clásicas.
- Rigidez y dinamismo en la escultura, a través de la historia.

REACTIVOS DE AUTOEVALUACION

0. Relacione las dos columnas según convenga.
1. () El Discóbolo de Mirón (Figura 11)
 2. () Arreglo en Gris y Negro (Lám. 1)
 3. () La Tormenta (Lám. 11)
 4. () La Tempestad (Lám. 12)
 5. () El Viejo Violín (Lám. 13)
 6. () El Violín Amarillo (Lám. 14)
 7. () La Noche de Estrellas (Lám. 25)
 8. () El Edificio Singer (Lám. 29)
 9. () Danzante con Abanico (Lám. 53)
 10. () La Balsa de Medusa (Lám. 71)
- 1.y 2. Responda como le piden los objetivos.
- 1) Párrafo 483

- 1) Composición estática.
- 2) Composición dinámica.

Consulte el panel de verificación al final de la unidad.



Cuestionario de repaso

501 NOTA IMPORTANTE: El único propósito del siguiente cuestionario es ayudarle a comprender y a fijar los puntos más importantes que han sido tratados en esta unidad. Le recomendamos que al contestar las preguntas (teniendo al frente las reproducciones en color respectivas) anote las respuestas con sus propias palabras, sin acudir al texto. Después, localizando las páginas que se indican al pie de cada pregunta, podrá comprender y esclarecer sus respuestas con lo que dice el autor.

502 Leonardo utilizó en **La Última Cena** (Lámina 61) por lo menos tres recursos de composición. ¿Cuáles fueron esos recursos?

(Páginas 233, 234 y 235)

503 Muchos detalles de **La Última Cena** se hallan determinando el balance de su composición. Uno de estos detalles es la inclinación de la cabeza de Cristo. ¿Qué efecto tiene, sobre otras partes del cuadro, dicha inclinación?

(Página 237)

504 ¿Qué es lo que nos permite decir que **La Transfiguración**, de Rafael (Lámina 62), es un fracaso en cuanto a su composición?

(Página 240)

505 Observando una vez más la **Crucifixión con Santos**, de Perugino (Lámina 64), explique los trazos de la composición triangular. ¿Cuántos triángulos hay?

(Páginas 243 y 244)

506 Compare la **Crucifixión con Santos**, de Perugino (Lámina 64), con **Guernica**, de Picasso (Página 245 Figura 6). Una es serena y la otra es violenta y, sin embargo, ambas obras tienen por lo menos dos cosas en común. ¿Cuáles son?

(Páginas 244 y 246)

507 ¿Cuáles son los dos conceptos básicos de la composición espacial, y qué es lo que los distingue?

(Página 252 y 253)

508 La obra de Piero della Francesca, **La Virgen y el Niño con Angeles y Santos adorada por Federigo de Montefeltro** (Lámina 67), puede ser descrita como "arquitectónica". ¿Qué significa esto?

(Página 255)

509 **Los Jugadores de Cartas**, de Cézanne (Lámina 69), y **Los Músicos**, de Caravaggio (Lámina 70), presentan variaciones en cuanto a la composición espacial lograda desde un mismo punto de partida. ¿Cuáles son sus similitudes y sus diferencias?

(Páginas 260 y 261)

510 ¿Cuáles son los recursos de composición utilizados por Géricault para lograr el dinamismo en **La Balsa de la Medusa** (Lámina 71)?

(Página 262)

511 ¿Cuáles son las características de una pintura romántica como **El Rapto de Rebeca** (Lámina 72), y una pintura clásica como **El Rapto de las Sabinas**, de Poussin (Lámina 63)?

(Páginas 263 a 265)



Paneles de verificación

MODULO 11

El alumno deberá de responder exactamente a lo que pide cada uno de los objetivos y discutirlo, en grupo, con el asesor.

MODULO 12

0. Composición triangular (Pollaiuolo. - Lám. 65, Perugino Lám. 64).
Composición de estructura sobre un diagrama de diagonales que coincidan en un punto de fuga (Ruisdael, Lám. 66).
Composición circular: (Rafael, parte superior Lám. 62).
Composición sobre un diagrama de horizontales y verticales, paralelas (Peale Lám. 74).
Composición sobre un diagrama de diagonales paralelas, contrapuestas (Poussin Lám. 63).
Esquema mixto (Leonardo da Vinci).

1. Las palabras deberán ser:

- triangular
- central
- lados triángulo
- secundario

Crucifixión de Perugino Lám. 64.

2. Un efecto de orden, de armonía, pero también de rigidez.

Deberá tener 100% de aciertos para continuar con el Módulo No. 13, de no ser así, insista en estudiar, nuevamente el 12.

MODULO 13

0.

- a) Que la primera es una composición triangular en dos dimensiones; la segunda, es piramidal, es decir, un intento ya de composición cónica en 3 dimensiones, con profundidad (párrafo 462), como si el triángulo plano hubiese girado en su eje, se hubiese desplazado. La diferencia entre ésta,

El Martirio de San Sebastián, y Campos de Trigo, de Ruisdael, es que esta última es tridimensional, de espacio abierto, ilimitado, de profundidad infinita que traspasa el horizonte.

b) Un triángulo central con el punto focal de la pintura en su cúspide, y un triángulo invertido, secundario y más débil, que se le opone.

1. Para ser evaluado por el asesor, o por el alumno, cotejando con el libro.
2. Abierto — sin límites.
Cerrado — limitado por estructuras que, a manera de muros frenen la mirada.

Con 80% de aciertos puede usted pasar al estudio del Módulo 14.

MODULO 14

0. 2
1
1
2
1
2
2
2
2
2

1. Por sus formas sólidas y sus volúmenes espaciales, figuras concebidas como volúmenes en un cubo de espacio.
2. Color intenso
exotismo
dinamismo
remolinos
curvas



Unidad VII

La composición como expresión



Introducción

512 Esta Unidad VII, **La composición como expresión**, es la última de las tres que se han dedicado al estudio de la composición. En las presentes páginas se analizan doce pinturas cuyas composiciones no obedecieron a reglas determinadas previamente, sino que fueron creadas, en cada uno de los casos, respondiendo a los problemas que surgieron del tema mismo tratado. En las Unidades V y VI, **La función del dibujo en la composición** y **La función de la estructura en la composición**, respectivamente, aprendió lo relativo a la composición en sus dos y tres dimensiones. A fin de que pueda robustecer su comprensión sobre el arreglo compositivo, en esta Unidad VII se examinan algunos cuadros que están más allá de tales conceptos. Se estudia aquí también el género del retrato que es uno de los más difíciles de comprender en lo que toca a problemas de composición. A dos de estos retratos que representan distintas familias, los podrá comparar a fin de que observe cómo sus diferentes atmósferas psicológicas fueron logradas principalmente por la posición que guarda cada persona dentro de su grupo.

513 Con aquella excepcional sensibilidad que tenía Degas para crear sus composiciones pudo lograr obras realmente extraordinarias. Un estudio sobre su **Ensayo en el Salón de la Opera** muestra cómo es posible que un asunto asociado al movimiento se constituya en tema de una composición clásicamente estática. Obras de pintores como Charles Willson Peale, Pousin, Rembrandt, Bruegel, amén de otros, demuestran de qué manera la composición se utiliza para narrar una historia, señalar una norma ética o simplemente expresar un ambiente espiritual.

514 El estudio de las pinturas de esta Unidad VII le ayudará a reconocer los efectos que la composición produce en otros cuadros. Tres reproducciones de obras maestras muy conocidas: **La Adoración de los Pastores**, de Mantegna, la **Vista de Toledo**, de El Greco y **Domingo por la Tarde en la Isla de la Grande Jatte**, de Seurat, confirman algunos de los conocimientos que adquirió en anteriores unidades y le dan, al mismo tiempo, la oportunidad de poner en práctica los diversos enfoques con los cuales se puede apreciar una pintura.



Pinturas consideradas

515

La Ronda de Noche, de **Rembrandt**
La Familia Peale, de **Charles Willson Peale**
La Familia Bellelli, de **Degas**
Los Funerales de Foción, de **Poussin**
Ensayo en el Salón de la Opera, de **Degas**
San Antonio tentado por el Demonio, de **Sassetta**
La Caída de Icaro, de **Bruegel el Viejo**
Proverbios Flamencos, de **Bruegel el Viejo**
La Parábola de los Ciegos, de **Bruegel el Viejo**
La Adoración de los Pastores, de **Mantegna**
Vista de Toledo, de **El Greco**
Domingo por la Tarde en la Isla de la Grande Jatte, de **Seurat**

Objetivos generales

1. Indicará las relaciones psicológicas que se consideran ligadas a la línea curva, a la línea recta y a las diversas formas de componer.
2. Dará por lo menos dos elementos de composición que en sí sean narrativos.



Módulo 15

Composición

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al concluir el estudio de este módulo, el alumno:

0. Indicará dos elementos, por lo menos, que en una composición sirvan para expresar un sentimiento o un carácter.
1. Indicará cual es el elemento principal que da valor a una pintura grupal.
2. Analizará un mínimo de tres elementos de arreglo, usados por Degas para indicar la forma de ser de sus personajes, en **La Familia Bellelli**.
3. Recapitulará, analizando, todos los elementos que son formas expresivas en una composición pictórica.

ESQUEMA RESUMEN

- Las relaciones psíquicas y físicas se expresan con formas de composición.

COMPOSICION

EL ARREGLO COMO EXPRESION

516 En las dos precedentes unidades, examinamos la composición en tanto que diseño y la composición en tanto que estructura, según estuviese en dos o en tres dimensiones. Estas clasificaciones, en gran medida arbitrarias, fueron adoptadas en función de aislar, para su explicación, algunos de los recursos más frecuentes usados en una presentación de pinturas.

Esas dos unidades, sin embargo, no constituyeron nuestra introducción a la composición. Ya desde los primeros cuadros examinados, comenzando con el **Arreglo en Gris y Negro**, de Whistler, vimos la composición como expresión. La composición puede ser diseño o estructura, pero en ambos casos, y siempre, es también expresión. De hecho, es expresión primordialmente, ya que la organización de un cuadro determina en gran medida su efecto. Los primorosos, musicales arabescos que entrelazan a las diversas figuras en **La Primavera**, de Botticelli (Lámina 58, Unidad V) jamás habrían podido servir a Leonardo da Vinci para substituir el entramado geométrico de **La Última Cena** (Lámina 61, Unidad VI), y, a su vez, este entramado arruinaría la alegoría lírica de Botticelli si pretendiésemos encajar **La Primavera** dentro de sus líneas generales.

517 Con frecuencia el tema de una pintura es tan especial que los recursos comunes de la composición no pueden ser utilizables en ella. En esta unidad veremos algunos cuadros que son notables por la expresiva ingenuidad de su composición, lo mismo que algunos otros que nos ayudarán a entender los casos especiales.

518 Las tres primeras reproducciones a color, **La Compañía de Tiradores del Capitán Frans Banning Cocq y el Lugarteniente Ruytenburgh**, llamada "La Ronda de Noche" (Lámina 73), de Rembrandt, **La Familia Peale** (Lámina 74), de Charles Willson Peale y **La Familia Bellelli** (Lámina 75), de Degas, serán comparadas entre sí, por lo que sería bueno tenerlas enfrente. Pintadas respectivamente por un holandés del siglo XVII, un americano del siglo XVIII y un francés del siglo XIX, presentan fuertes contrastes entre sí. No obstante, comparten un problema común de composición. Los tres son retratos de grupo, y el retrato de grupo es un problema reto que exige siempre al pintor una solución.

519 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

Individualidad
y unidad

Figuras
preeminentes
y accidentales
en el retrato

y fijar sobre cualquiera de ellas el climax focal que de-
sea. En un retrato en que todos los miembros tienen igual
interés e importancia, su problema es integrarlos en una
composición que sea interesante en sí misma, y no en
mera alineación de figuras como en la usual fotografía de
un grupo de graduados.

520 El problema de Rembrandt en "La Ronda de Noche",
retrato de un grupo numeroso, era catalogar las fisono-
mías de los miembros individuales de una organización
(que era esencialmente civil, a pesar de la sugerencia
militar de su nombre) y crear al mismo tiempo un cua-
dro interesante en sí mismo. Obligado a incluir unas veinti-
te 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. Ninguna delinación psicológica es intentada,
por ser menos apropiada en ésta que en cualquier otro
tipo de pintura, como sería la de un verdadero convocar
a combate en el que cada hombre responde de manera
personal al momento dramático. En un pequeño retrato

de grupo, anterior, **La Lección de Anatomía del Doctor
Tulp** (Figura 1), Rembrandt dio a los individuos su iden-
tidad psicológica propia; pero, en "La Ronda de Noche",
le parece más razonable subordinar tales identidades a
la actividad del momento. De hecho, esto era una necesi-
dad en tan enorme y complicada pintura. Y por lo
tanto "La Ronda de Noche", que es ante todo una inter-
pretación de la luz y del movimiento en el espacio, se
fragmentaría si, dentro del cuadro, una variedad de fac-
tores psicológicos llamasen nuestra atención.

521 "La Ronda de Noche" ha sido por mucho tiempo
un cuadro erróneamente interpretado. Durante décadas,
fue oscurecido por costuras de amarillento barniz y capas
de polvo que redujeron sus brillantes colores a una densa
oscuridad punteada de figuras, o sugerencias de éstas,
iluminadas apenas como por antorchas. De ahí, su inexacto
título popular de "La Ronda de Noche". Pero, durante
la segunda guerra mundial, la tela fue desmontada (es
un enorme cuadro, cuya altura sobrepasa los tres pies)
y escondido para ponerlo a salvo. Después de la guerra,
fue aseado antes de ponerlo nuevamente en exhibición.
Al limpiarlo, aparecieron en el fondo los detalles que se
habían oscurecido, revivieron las figuras menores en una
relación adecuada con las otras y, sobre todo, los ama-
rillentos colores, al ser vivificados, revelaron que los
integrantes de la ronda "nocturna" ocupan una espaciosa
habitación en la que fluye la luz matinal.

522 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 cuando Rembrandt ter-
minó el cuadro, éste fue rechazado por la compañía que se



to había encargado, arruinando su carrera y dando co-
lativa oscuridad. Esta declinación —en el éxito mundano,
no en la fuerza artística de Rembrandt— efectivamente
ocurrió. Pero, las razones de ella deben encontrarse en
otra parte. No hay circunstancias de hecho que apoyen
la leyenda de que "La Ronda de Noche" fue un desastroso
punto límite en la carrera del pintor. La introducción de
figuras incidentales, especialmente la muchacha tan os-
tensible en la fuente de luz de la izquierda (Figura 2),
fue, según la misma leyenda, una arbitrariedad por parte
de Rembrandt. Se suponía que había usado estas figuras
como elementos convenientes en la creación de su dra-
mática composición, a pesar del hecho de no tener una
relación justificable con la compañía de carabineros, cuyos
miembros habían pagado para tener perpetuada su imagen.
Sin embargo, ahora se cree que estas figuras tienen al-
guna significación emblemática.
523 No obstante, si las reconsideraciones históricas y la
limpieza del cuadro nos han llevado a una comprensión
más adecuada de éste, la pintura sufrió una desfiguración
irremediable. El lienzo fue en algún tiempo cortado a lo
largo de sus cuatro lados, apilando las figuras a la iz-

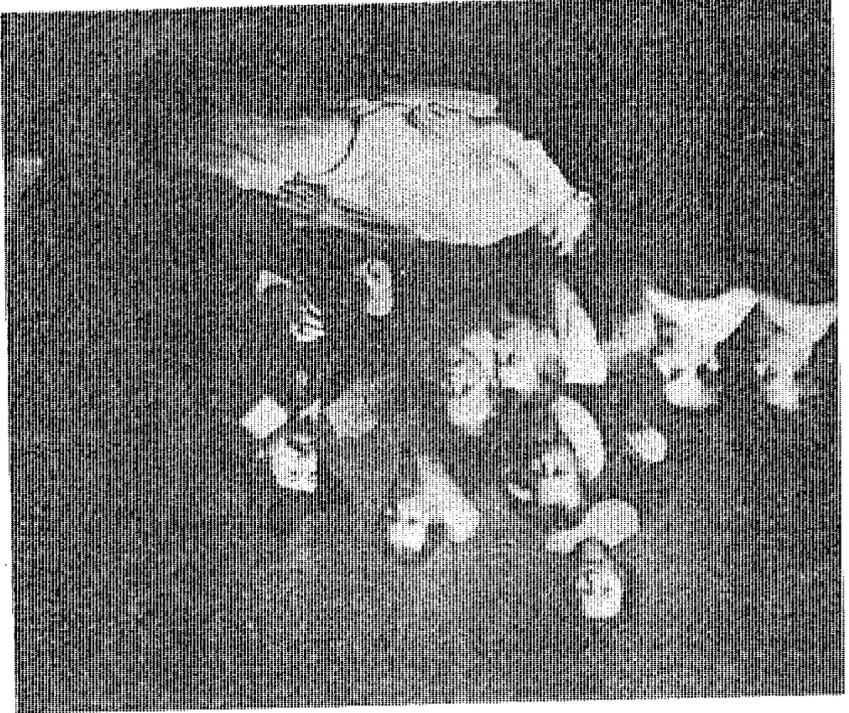


Figura 1

Y haciendo un cambio, menos aparente, pero más grave, en la relación de las figuras centrales con el resto. Tal como ahora se encuentra el cuadro, estas figuras se hallan muy obviamente centradas. Originalmente no lo estaban, y esta colocación enfatizaba la impresión de movimiento y de agitación que creaba el movimiento diagonal de la composición — un recurso que ya nos es familiar por nuestras discusiones previas, de manera especial la de La Balsa de la Medusa (Lámina 71, Unidad VI), de Géricault.

524 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 sido, en nuestros otros dos ejemplos, los grupos de familia de Peale y de Degas, el drama y la monumentalidad de "La Ronda de Noche" habrían sido, por supuesto, totalmente inapropiados. Los temas familiares, lejos de exigir la exaltación dramática, requieren intimidad y una expresión psicológica intercambiada entre los individuos cuyas vidas están más estrechamente ligadas. Sin embargo, estos dos grupos familiares contrastan entre sí, tanto como ambos lo hacen con el cuadro de Rembrandt. En los dos cuadros de grupos de familia, los pintores representan los valores contrastantes de sus temas por medio de la composición.



Figura 2

LA FAMILIA PEALE

525 Peale comenzó a trabajar en su retrato de grupo alrededor de 1773. Nueve de las personas en el cuadro son miembros de su familia por nacimiento o por matrimonio. La décima es una matrilateral nodriza familiar que está de pie en el fondo, las manos cruzadas, con toda la majestad de un gran monumento natural. Como añadidura, Peale incluye tres bustos de familiares sobre la repisa de la derecha y, como una decisión tardía, agrega el retrato de la cabeza de un miembro que se unió a la familia cuando el cuadro estaba a medio terminar, el perro Argus.

526 Argus, siendo aún cachorrito, fue dejado a los Peale

por un agradedido viejo soldado revolucionario, que lo sacó de debajo de su blusa, para corresponder una comida gratuita. Desde que Peale comenzó su cuadro, la Revolución vino y se fue. Por muchos años lo dejó sin terminar en su estudio, como una especie de cuadro demostrativo. Al estarlo terminando, agregó el retrato de Argus, ya venerable para entonces, y a la derecha del centro, la siguiente inscripción: "C.W. Peale pintó estos Retratos de su familia en 1773, queriendo terminar cada obra que había emprendido, completó este cuadro en 1809".

527 Un poco de aritmética nos dice que el cuadro fue terminado treinta y seis años después de haberse comenzado. Esto explica por qué Peale, que tenía sesenta y ocho años en ese entonces, aparece en él como un joven de treinta y dos. Está de pie al lado izquierdo, sosteniendo una paleta e inclinado hacia adelante para examinar un dibujo en el que está trabajando su hermano, St. George Peale (Figura 3).

528 La Familia Peale es una pintura deliciosa. John Adams, que lo vio en 1776 en el estudio del pintor, escribió en una carta: "Había en sus rostros una agradable, una feliz alegría, y en el ambiente una familiaridad de los unos para con los otros". Y la intención del cuadro es tan simple como eso. Presenta una imagen ideal de la vida familiar, informal, afectuosa, segura y llena de armonía. La tela sobre el caballete del fondo, el cuadro dentro del cuadro en el que Charles Willson Peale estaba trabajando, llevaba originalmente la frase *Concordia Animæ* como una indicación del significado del cuadro entero. Peale, sin embargo, eliminó más tarde estas palabras; escribió a su hijo: "existiendo el diseño, hay lo suficiente para comunicar el tema", como efectivamente ocurre. 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 (aunque Argus, hemos de confesarlo, sigue siendo lo que era cuando fue metido a la composición, una posdata).

529 En cuanto a la composición, los individuos están divididos en dos grupos, seis figuras reunidas en el lado izquierdo y tres en el derecho, o cuatro, si se incluye a la nodriza. Esta se halla en una agradable y privilegiada relación con la familia, expresiva de su posición en la casa, estrechamente ligada a las otras figuras y, sin embargo, un poco retratada, pintada como lo está en tonos más apagados y en la única actitud que no colinda físicamente con el resto por el contacto de una mano o de un hombro.

530 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, una familia.

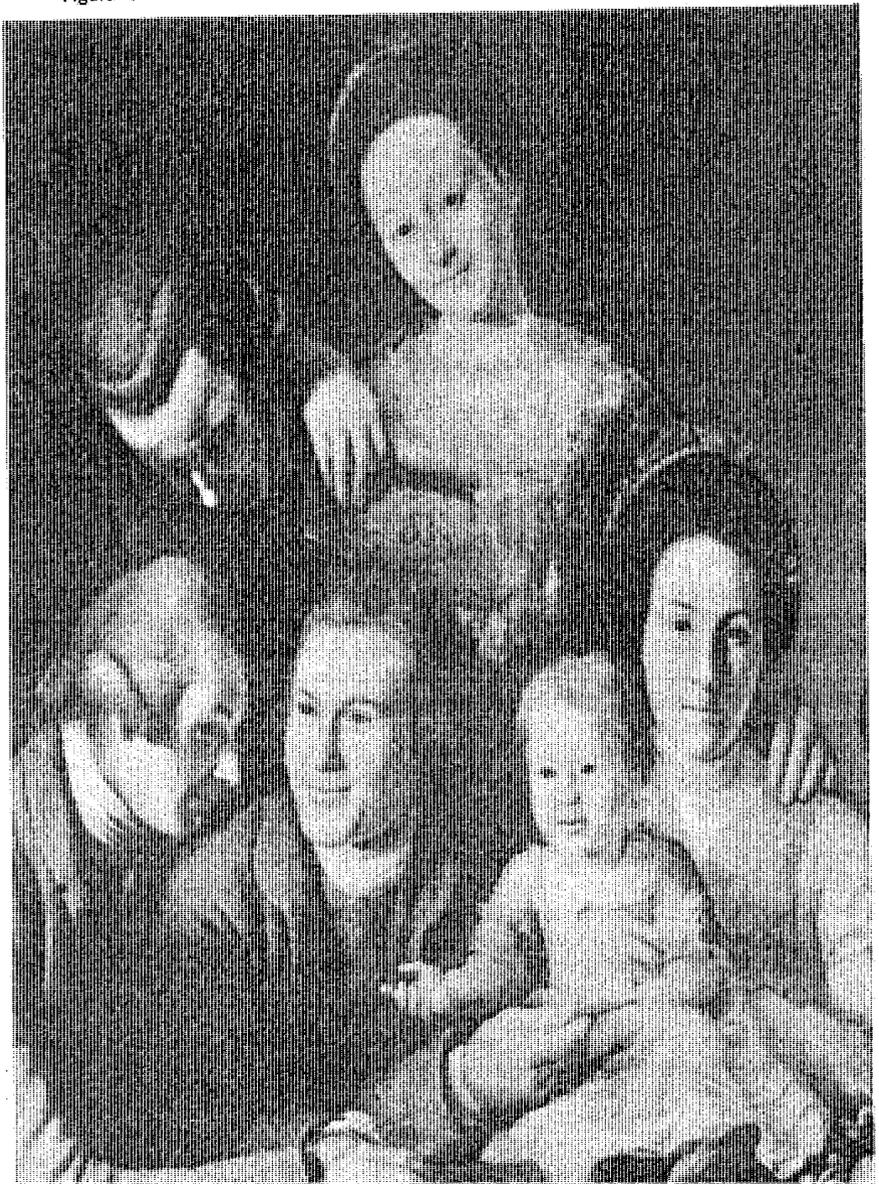
Grupos unificados





milia 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 (Figura 4). La unión, inclusive, es más fuerte por el hecho de que St. George (extremo izquierdo), que bosqueja a su madre sosteniendo a uno de sus nietos (extremo derecho), echa una ojeada hacia

Figura 3



ella mientras dibuja. Este juego de interés en la extensión total del cuadro es un efectivo vínculo psicológico que nulifica cualquier sentimiento de desunión que pudiese haberse producido por la división física en dos grupos.

531 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. La composición no es brillante ni complicada. Tampoco requiere expresar la concepción del pintor, que es simple y directa.

532 El estilo de Peale tiene en sí un poco de sequedad, como una pizca de sal en un platillo que de otra manera habría sido demasiado dulce. El dibujo en ocasiones es desmañado. Por ejemplo, las manos de la hermana que está de pie a la izquierda, una de las cuales descansa en el hombro de Charles Willson y la otra en el hombro de la esposa de éste, son un poco grandes. Estas manos no acaban de incorporarse con la misma fortuna que lo demás. Nos hacen ver que el cuadro es un grupo de estudios separados, sintetizados en un todo. Tampoco el brazo de la abuela soporta un examen detenido. En vez de terminar como debiera, continúa en una forma tubular y desaparece en las sombras, un poco tarde para no darnos cuenta de que es demasiado grande y manco. Pero, estas imperfecciones tienen su propio atractivo; cuentan en la sugerencia de simpático provincianismo que distingue a estos pintores americanos de los primeros tiempos de los fáciles retratistas ingleses que fueron sus modelos.

533 Cuadros de este tipo general, que recibe el nombre de "cuadro de conversación", son frecuentes en la pintura del siglo XVIII y de los primeros años del siglo XIX. Estos cuadros, basados en el supuesto de que la vida es asunto de ángulos agradables, son hechos habitualmente teniendo como tema una referencia incidental a algunas actividades placenteras asociadas con las personas representadas, como el ejercicio del dibujo que aquí ocupa a St. George y a Charles Willson.

534 El cuadro es una feliz interpretación, aunque no muy penetrante, de la vida familiar, incluso para una época prefreudiana. Las familias son en realidad más complicadas que ésta. Las relaciones familiares producen fricciones e irritaciones, como males menores, y grandes conflictos psicológicos como males mayores. Los hermanos, hermanas y familiares políticos reunidos en torno a la mesa de Peale eran seres humanos y no inmunes ciertamente a estas dificultades. Lo mismo que, en otros aspectos de la vida de familia, seguramente alcanzaron goces más intensos que el efecto casual tan uniformemente expresado en el grupo. Peale no insinúa que estos



Figura 6

Intenciones de la
imagen y su
colocación

Figura 5



el 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. Antes de leer los siguientes párrafos, sería deseable que nos preguntásemos a nosotros mismos cuál puede ser la relación del padre con el resto de la familia, cuál es el lazo emocional de cada una de las jovencitas con cada uno de los padres y cuál es la diferencia en temperamento entre las dos niñas. Es probable que lo que sepamos del cuadro por nosotros mismos sea tanto como lo que habremos de saber después de haber leído la síntesis siguiente, con excepción de los hechos históricos específicos.

536 Por las referencias en cartas familiares, inferimos que el barón fue un hombre de temperamento desigual, dado a caprichos y, al menos durante

el tiempo en que Degas visitó la familia, turbado por frustraciones y desencantos en su vida personal y en su carrera. Su único hijo había muerto (la familia está toda-via de luto en el retrato), y el barón está contando las horas como desterrado político de su nativa Nápoles. Su

perturbada vida lo había convertido en un semixtrano en su propia casa, condición que no hacía más fácil el abismo creciente entre su esposa y él. Las convenciones sociales de respetabilidad de hace cien años imponían limitaciones a una mujer en la situación de la baronesa. Una reservada, inteligente y paciente de su joven sobrino— parece haber sobrellevado aun una más responsabilidad por la casa y los hijos de la que sobrellevaban el promedio de las esposas de mediados del siglo XIX. La mayor de las dos niñas, Giovanna (Figura 5), era plácida y apedagada estrechamente a su madre, en tanto que la más joven, Giuliana (Figura 6), era más enérgica e inquieta. Temperamentalmente armonizaba más con su padre; pero, por la fuerza de las

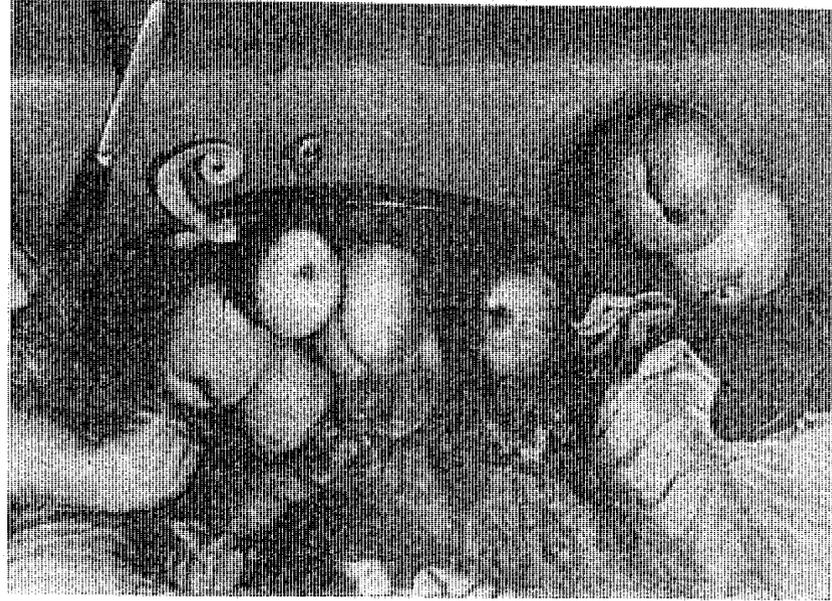


Figura 4

seres humanos no tengan más que una grata y tibia experiencia de la vida, y que psicológicamente no estén fuertemente diferenciados los unos de los otros. Las particulares circunstancias psicológicas no interesan a este pintor.

LA FAMILIA BELLELLI

535 En cambio, 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. Este, como podemos recordar, es más joven de lo que Peate era cuando comenzó su retrato familiar. A esa edad, sin embargo, este francés, Edgar Degas, era ya un ciudadano cosmopolita. Era un escéptico, un observador de la naturaleza humana, y fundamentalmente un pealista. Pasó en Italia la mayor parte de un año—a pesar de la renovada insistencia de su padre para que regresara a París— porque había comenzado a trabajar ahí en una extensa pintura de su tía, la baronesa Bellelli, sus dos jóvenes primas y el barón. En esta familia habría un estado de cosas menos feliz que el que Peate quería hacer creer que existía en la suya. Degas lo revela a través de una composición tan original como no hay otra en la historia de la pintura, y como Peate decía de la suya propia, "lo suficiente para comunicar el tema". "Lo suficiente" no es el término adecuado. Los superlativos son peligrosos, pero hay menos peligro que el usual al describir **La Familia Bellelli** como

Percepción
psíquica en
el retrato
de grupo

ninguno de ellos en la composición de la pintura. 540 Resulta claro entonces que Degas se propuso expresar un conjunto específico de circunstancias con la ayuda de los medios de composición apropiados. Cuando conocemos las circunstancias, el cuadro cobra un interés perfréctico; pero, es un gran cuadro porque es expresivo, conocamos o no aquellas circunstancias. Extrae su vida de sí mismo, mas allá de las razones que inspiraron su creación. Si la identidad de la familia y del pintor nos fuesen desconocidas, cualquier significación que La Familia Bellelli hubiese de perder sería superficial.

541 Los Bellelli, como individuos, no son importantes para nosotros. En nada se afecta el modo como aparecen. Sus distributos nunca tuvieron importancia sino para ellos mismos. Sus relaciones, tan brillantemente reveladas, no fueron ni únicas ni excepcionalmente graves. La grandeza del cuadro reside en su habilidad para incitarlos 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. En la claridad resultante nuestra sensibilidad y nuestro entendimiento pueden dilatarse.

542 Degas fue uno de los mas grandes artistas en composiciones pictóricas, y La Familia Bellelli—pintura de la época inicial—es sólo una (aunque una de las mejores) de una serie de sorprendentes composiciones originales. Degas tiene preeminencia en composiciones fuera de lo convencional. Otros grandes maestros de la composición pictórica, de antes y de ahora, demuestran su habilidad para usar los procedimientos convencionales más directamente que sus contemporáneos. Pero, Degas inventa composiciones sin precedente directo, y cada una de estas composiciones es tan especial para su tema, que ninguna es directamente útil para los seguidores que persiguen una fórmula. 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 Crisantes* (lámina 5), en el que, al describir una personalidad determinada, Degas usó procedimientos que van contra la tradición de un modo que aterrorizó a los artistas convencionales. 543 Al mismo tiempo, Degas fue un maestro de lo que llamamos composición clásica, aunque aun aquí era original en el uso de los recursos tradicionales. Comparémoslos *Funerales de Foción* (lámina 76), de Poussin, y el *Ensayo en el Salón de la Opera* (lámina 77), de Degas, una composición clásica excepcional, aunque es raro pensarla como tal. Bajo sus diferencias superficiales, los cuadros tienen

mucho en común.



Circunstancias, estaba seguramente más atada a la vida de su madre y de su hermana.

537 El más ocasional espectador hade notar que en el retrato de Degas el padre está separado del resto de la familia por una serie de líneas verticales que, violando todas las reglas aceptadas de la composición, le asigna a él un generoso tercio del total del cuadro. Está sentado, además, del modo menos convencional, dándonos la espalda, y fue pintado con menos decisión que las otras figuras (figura 7). Es el único de la familia que no se nos revela por completo como persona; nos quedamos con la impresión de que no lo conocemos como a la madre y a las hermanas. Tiene una vida más allá de la habitación; tal vez vive una vida más importante para él que la vida que vemos aquí; es un desconocido.

538 Pero, esta vaguedad, esta falta de definición, este aislamiento tiene su reverso en la figura de la esposa. Esta de pie con decisión, dignidad y resignación, dominando la habitación con su hierática actitud. De todas las figuras, es la suya la mas simple y la de mas vigorosa silueta. ¿Es eso lo que siempre nos hace volver a ella, no importa cuánto interés pueda haber en las otras figuras por su mayor detalle y variedad? Su mano derecha descansa sobre el hombro de Giovanna, tan parecida y tan unida a ella. Esta jovenita está contenida en la silueta más grande de la figura de la madre. Su pose es un eco de la madre, lo mismo que la silueta general—y su reposo. Es la única de toda la familia que nos mira, si bien los otros tienen conciencia de nuestra presencia. Ella nos mira confiadamente, contenta de tener el apego y la protección de la madre.

539 La otra niña, Giuliana, en cambio, se aparta parcialmente de las dos y, aunque ocupa el lado del cuadro separado del padre, sentimos claramente su conexión con él. Es la única cuya mirada podría, y en determinado momento lo haría, encontrarse con la de su padre. Está sentada sin sosiego sobre una de las piernas, como cansada de posar para su primo artista e incapaz de permanecer quieta por más tiempo: es el miembro voluble del grupo. Del mismo modo como está dividida en su lealtad a su padre y a su madre, así no pertenece tampoco a



Figura 7



Arreglos objetivo y subjetivo

544 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 de la Opera de París. El cuadro de Poussin mira, a través de los siglos, hacia atrás, al mundo semilegendario de la antigüedad clásica; 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. Esta gente no está ni siquiera en plena función, con la animación y el encanto consiguientes. Están dedicadas a un ensayo rutinario, y algunas de las bailarinas aparentemente se encuentran un poco fastidiadas de todo esto.

El orden en la composición clásica está asociado con estática y reposo

545 En fin de cuentas, el tema de cualquier composición clásica es el orden. Hemos visto ya que toda composición es orden de una u otra clase; pero, en la composición clásica, el orden está asociado con la idea de reposo, y puede existir casi por sí mismo. Lo que llamamos una composición clásica está concebida en un espacio limitado, un espacio cerrado, más que en uno abierto e imaginario que se pierde en el infinito. En nuestra primera unidad hicimos este contraste entre el **Monte de Santa Victoria** (Lámina 8), de Cézanne y el **Paisaje Imaginario** (Lámina 7), de Durand. Vimos otra composición clásica en **El Artista en su Estudio** (Lámina 37, Unidad IV), de Vermeer, en que el espacio estaba reducido a una pequeña habitación delimitada por todos sus lados. Dentro de la habitación, los distintos objetos estaban en una disposición tal, que al remover cualquiera de ellos, el orden perfecto creado por el pintor quedaría perturbado.

LOS FUNERALES DE FOCION

546 **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. En verdad, este paisaje presenta un espacio mucho más amplio que el de la pequeña habitación del cuadro de Vermeer; sin muros, ni piso, ni techo que definan sus límites. Pero, el cielo está concebido más como un telón de fondo de un escenario que como una continuación del espacio en la naturaleza. Y, aunque no tenemos paredes a los lados del cuadro, no sentimos la tentación de

vagar más allá del marco. Podemos, sin embargo, vagar a nuestras anchas en el cuadro. Hay espacio envolviendo totalmente las formas arquitectónicas y naturales. Para disfrutar en plenitud el cuadro, debemos pensarlo en tres dimensiones y no como la superficie plana de un lienzo.

547 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.

548 Tal cuadro es el resultado no de reglas sino de lo que el artista siente que está bien. Este sentimiento, por supuesto, se desarrolla a través del estudio, la contemplación y la práctica. Si los medios usados para lograr su orden fuesen demasiado obvios, el cuadro sería menos satisfactorio. Algunos de estos medios, sin embargo, son definibles y pueden señalarse sin perjuicio de nuestro goce espontáneo.

549 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. Finalmente, sería repetido por el último telón de fondo o la pared del escenario.

550 En la pintura de Poussin, el plano del cuadro se repite una y otra vez, en la medida en que los objetos se retraen hacia el último "telón de fondo", el cielo. Se repite en las superficies frontales de los muros, en varios edificios, y es sugerido por las bajas y largas colinas o montículos dispuestos a través del espacio del cuadro, paralelos al plano de la pintura.

Una segunda serie de planos en ángulo al plano del cuadro está sugerida por el lado liso del muro de la derecha (Figura 8). 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 dentro para desviar el curso de nuestro movimiento al interior del cuadro. No es perceptible que este plano sea, de hecho, una distorsión de la verdadera perspectiva. En la verdadera perspectiva no veríamos el lado de la superficie de un muro cuyo plano frontal fuese

Planos

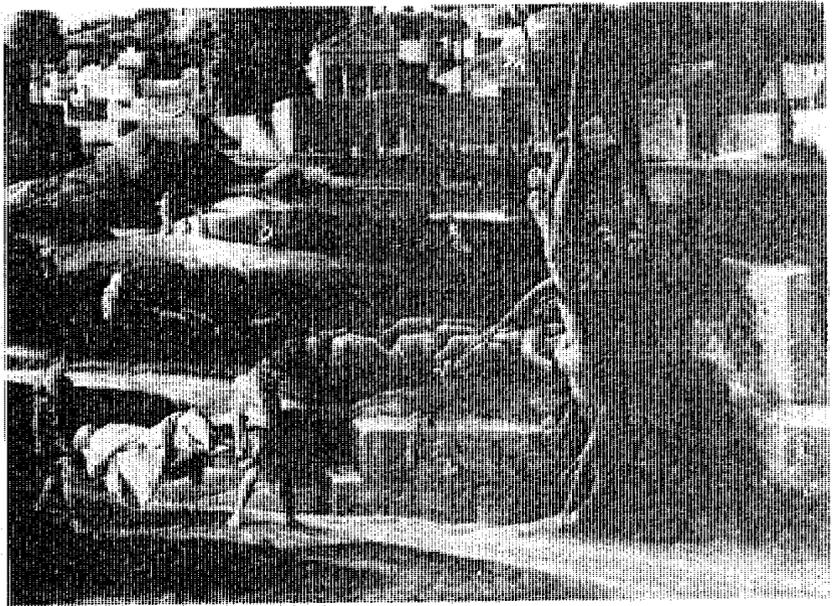


Figura 8

Rigidez

paralelo al cuadro; pero, Poussin gira éste (y los otros planos que lo repiten) ligeramente hacia adentro para crear una serie de suspensiones en nuestro movimiento, tal como los objetos que se colocan en un escenario para impedir que nuestros ojos se fuguen hacia las bambalinas. 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 semejantes, que serpentean en vueltas y revueltas, avanzando y retrocediendo. Aunque las figuras pequeñas, representadas de pie, sentadas, caminando, cabalgando y transportando el cuerpo amortajado, nos llevan también en la dirección que el artista quiere, ellas mismas no están dotadas de movimiento. Están esencialmente tan estáticas como las formas naturales y arquitectónicas a su alrededor.

CLASICISMO DISFRAZADO

Clasicismo y movimiento

551 En nuestra unidad anterior comentamos que este carácter estático, especialmente de las figuras que están representadas como en movimiento, es el elemento en la composición clásica que, según el modo de pensar de mucha gente, limita su efectividad. Degas, con su ingenuidad acostumbrada, encuentra un modo de salvar esta dificultad en *El Ensayo en el Salón de la Opera* (Lámina 77). En *El Ensayo*, las figuras están clásicamente estáticas y clásicamente balanceadas; pero, al mismo tiempo,

están entregadas de un modo convincente a una actividad cuyo presupuesto es la danza en acción. ¿Cómo resuelve Degas esta contradicción?

552 Escoge un instante de reposo a mitad de una acción continua. El maestro de ballet, en traje blanco, a la derecha del cuadro, ha justamente levantado su mano y golpea el piso con el bastón. Respondiendo a esta orden, la bailarina (extremo izquierdo) que ha estado ensayando, se queda absolutamente quieta (Figura 9), adoptando la actitud del momento en que escucha el comentario o la corrección que está por hacerle (Figura 10). El violinista ha bajado su arco, aprovechando la oportunidad para un momento de descanso. La mayoría de las otras bailarinas, atraídas por el golpe del bastón, se detienen para observar y oír, en tanto que algunas más en actitudes desprevenidas charlan entre sí o esperan de pie su turno de ensayo. Así, pues, el cuadro está 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 como un objeto en la disposición de una composición clásica estática, como si fueran los muros, los edificios, los arbustos y árboles usados por Poussin.

553 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 en el fondo. La silla sirve también como una barrera que nos impide registrar el vacío en el centro del cuadro. Nos desvía, lo mismo al maestro de ballet y al grupo en torno de él, que a la bailarina de la izquierda.

554 Construir una composición con un vacío en el centro es otra excentricidad; pero, Degas no la utiliza por su novedad solamente. 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. Es éste el mismo recurso, más sagazmente empleado, que usó Peale cuando entrelazó en su retrato a todos los miembros de su familia con la mirada que St. George lanza hacia las figuras que está esbozando.

555 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 psíqui-

Balance psíquico



co". En una composición en que las otras figuras aglomeradas compiten entre sí, el aislamiento de la bailarina llama nuestra atención. La curiosa actitud de sus piernas y de sus pies, opuesta a las actitudes más ordinarias y

Figura 9



Figura 10

a las poses de los distintos miembros del grupo del lado opuesto, también la 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 está 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. Por todas estas razones, ella defiende lo suyo contra fuerzas superiores.

556 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. Ninguno de los dos tiene que ver mucho con su tema aparente. El cuerpo amortajado del cuadro de Poussin resulta ser el de un general ateniense convicto erróneamente de traición, que debe, por ello, ser enterrado fuera de los muros de la ciudad. Pero, el cuadro no cambiaría mucho si el objeto sobre las andas fuese —digamos— el tambor de una columna que es transportado a una construcción. 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 lo que son.

557 Degas admiró lo mismo a Poussin que a Vermeer, y el suave flujo de luz en **El Ensayo** recuerda el arte de este último. Lo hace. De igual manera, usa el recurso de dar a entender una pared, mostrando objetos iluminados por la luz que proviene de una ventana que no se ve, pero se siente con toda claridad.

558 Al detener un momento la acción, Degas tiene un precedente clásico en la escultura griega del siglo IV a. C. **El Discóbolo**, que conocemos en varias versiones copiadas de un original perdido del escultor Myrón, representa a un atleta en el momento de realizar una acción violenta (Figura 11). Pero, el escultor capta el instante en que la mano con el disco ha alcanzado la máxima elevación del arco de su brazo, el instante anterior a que comience el movimiento descendente que iniciará el acto del lanzamiento. Es éste también el instante en que el cuerpo ha alcanzado el máximo de su torsión en una dirección y está listo para revertir este movimiento.

559 Sin embargo, cada cuadro es nuevo, pese a su conexión con el pasado. Otros pintores han imitado a Vermeer, han imitado al escultor de **El Discóbolo**, han imitado a Poussin. Degas no imitó a nadie. Si hiciésemos un largo catálogo de las fuentes del arte de Degas y uno igualmente extenso de las fuentes artísticas de algún mediocre pintor, estas fuentes podrían ser las mismas. Degas sin embargo, sería todavía un pintor original, en tanto que el otro seguiría siendo un imitador, un ecléctico.

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

- Encontrar ejemplos diversos de pinturas, cuya composición exprese elementos psíquicos de los personajes.

REACTIVOS DE AUTOEVALUACION

Conteste como se lo piden los objetivos

0., 1., 2., y 3.

1) Párrafos 519, 522, —

Conexión de
imagen y tema

Pausa entre
dos movimientos:
impresión
dinámica



Módulo 16

Elementos ajenos

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al concluir el estudio de este módulo, el alumno:

0. Ejemplificará con una forma de composición, que con elementos puramente pictóricos, narre o transmita una filosofía.
1. Ejemplificará, con una obra, aquellos elementos narrativos o ideológicos que no se expresen con sólo pintura, sino que requieran de conocimientos ajenos a ella.
2. Dará dos ejemplos de narración pictórica perceptibles en forma evidente.
3. Analizará los tres cuadros propuestos, elaborando, a partir del análisis, una síntesis crítica de ellos.

ESQUEMA RESUMEN

- Narrar, describir, transmitir ideas, comunicarse, es legítimo en pintura si se utilizan elementos pictóricos para ello, y no se recurre a otros lenguajes.

ELEMENTOS AJENOS

LA COMPOSICION COMO NARRACION

560 De las setenta y tantas pinturas discutidas hasta aquí en nuestras unidades, muy pocas han sido "cuadros narrativos de historias". Cuando lo han sido, como en el caso de Gérôme, **El Duelo después de la Mascarada** (Lámina 21, Unidad II); las hemos encontrado carentes de poder interpretativo. Esto es comprensible, ya que por su propia naturaleza de cuadro narrativo de historias es normal que haya un compromiso entre el arte pictórico y el arte verbal, o narración. Se puede argüir que el **Prometeo Encadenado** (Lámina 18, Unidad II), de Rubens que pinta una leyenda clásica, y el **Rapto de Rebeca** (Lámina 72, Unidad VI), de Delacroix que toma su tema de **Ivanhoe**, y las distintas Crucifixiones que hemos visto y que cuentan aquella extraordinaria historia, son pinturas narrativas. Esto es ciertamente verdad; pero, es también verdad, y mucho más importante, que estas pinturas son, ante todo, cuadros de ideas. No necesitamos regresarlas a su forma narrativa original para conferirles significación. El médium de las imágenes no es un recurso secundario en relación con el médium de las palabras. Y cuando quiere relatar una historia, el recurso narrativo más eficaz del pintor es la composición.

561 **San Antonio tentado por el Demonio en forma de Mujer** (Lámina 78), pintado por Sassetta, artista sienés, y que data de hace poco más de quinientos años, es un fragmento tan económico y tan expresivo de un relato como se puede encontrar en cualquier médium. En lugar de mostrarnos el incidente como una especie de magnífica instantánea de un acontecimiento real, Sassetta revela su atmósfera dramática y psicológica a través de los medios abstractos del color, la línea y el arreglo. Podría objetarse que la tentación de San Antonio difícilmente sugeriría una instantánea puesto que el incidente es fantástico; sin embargo, un pintor sin imaginación lo podría haber tratado literalmente, como si fuese un registro verdadero de un acontecimiento ordinario. Tal pintor, inclusive, podría tener la habilidad de relatar la historia con toda claridad; pero, todos nosotros sabemos que una historia contada con éxito por una persona puede ser un fracaso contada por otra. En este pequeño cuadro no cuenta tanto lo que Sassetta dice cuanto el modo como lo dice.

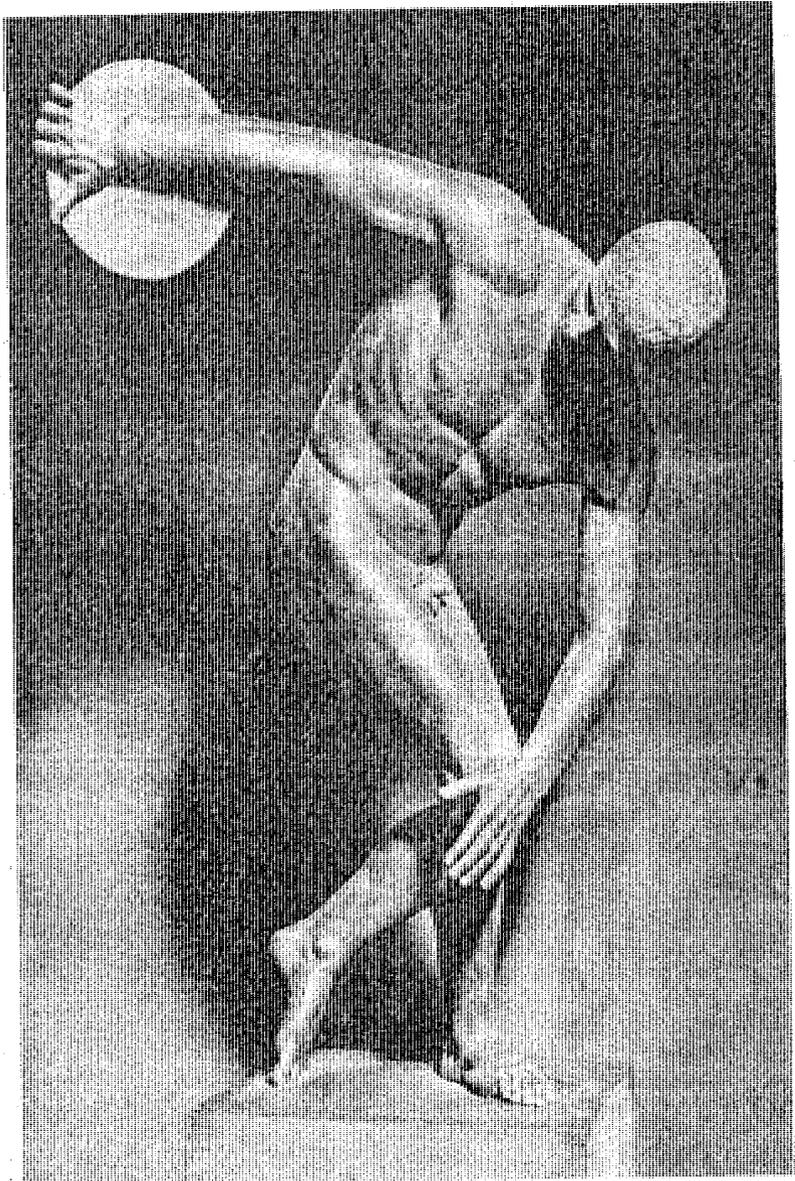
562 Lo que dice es que una tarde, cuando el santo que vive en el desierto dedicado a una vida de contemplación ascética, vuelve a su celda, descubre, esperando cerca de su puerta, a una mujer deliciosamente hermosa, que lo tienta con los placeres de la carne. Y el modo como lo dice es éste:

Atmósfera
dinámica



563 El santo, caminando hacia la puerta de su refugio, acaba de descubrir a la mujer. En una actitud maravillosamente expresiva, titubea medio volviéndose hacia ella, levantada su mano en un gesto de sorpresa, que puede tornarse en el momento siguiente en un gesto

Figura 11



de asentimiento o de rechazo. Está de pie directamente en el centro del cuadro, con la celda y la mujer a cada uno de sus lados como pesas iguales en una balanza de la que él es el fiel. El equilibrio es enfatizado por el hecho de que los dos objetos que se ofrecen a él para su elección son de color de rosa, el único color luminoso en el cuadro, a excepción de la franja de luz a lo largo del horizonte. Estos rosas, sin embargo, chocan entre sí, el rosa bermellón del refugio con el rosa carmín del vestido de la mujer. La mujer es una criatura exquisita, pequeña; la inocencia de su hermoso rostro y de su cabello rubio es contradicha por los largos cortes en su corpiño y en su falda; aun sus enjovadas alas de murciélago son hermosas, aunque no son visibles para el santo y sólo se nos revelan a nosotros. En contraste con las formas gráciles y ornamentales de la mujer, las líneas del refugio son en extremo severas.

564 La escena tiene carácter de aparición, y este carácter está creado por el fondo. Es una tierra desértica del "nunca-jamás", con su sendero salpicado de piedras para mortificar la carne de los pies desnudos del santo, con sus extrañas colinas rocosas en que se diseminan unos cuantos árboles exóticos que parecen diseños de joyas (Figura 12), y con su horizonte, tan curvado, que sugiere el confin del mundo, el salto a la nada. Contra este desolado aislamiento, la mujer es aún más tentadora.

565 Este no es un cuadro complicado; la propia historia ha sido reducida a sus términos mínimos. Este mínimum se refleja en la escasez de los objetos representados. No hay referencias entre paréntesis, ni alusiones del tema fuera de sus términos inmediatos. Es ahí, por supuesto, donde falla en grandeza, si es válido hablar de "fallar" cuando no logra lo que nunca se propuso lograr. La pintura es sumamente encantadora y llena de maestría; una delicia. Cuenta su pequeña historia directa y perfectamente, en términos pictóricos sucintos.

LA NARRACION FILOSOFICA

566 Para evidenciar cuánto puede decir un pintor trascendiendo la mera narración de un incidente extraído de una fuente literaria, veremos la **Caída de Icaro** (Lámina 79), de un pintor flamenco del siglo XVI, Pieter Bruegel, el Viejo. Según la leyenda griega, el joven Icaro halló su muerte en el mar cuando volaba demasiado cerca del Sol con un par de alas inventadas por su padre Dédalo. Las alas estaban hechas de plumas y cera; el calor del Sol derritió la cera de las alas de Icaro y éstas se desprendieron. Dédalo, en una altura más cautelosa entre el mar y el Sol, no se desplomó. Se han dado varios significados a la leyenda, la mayoría de los cuales tienen que ver con la vanidad de la arrogancia y la ambición.

Relaciones,
interrelaciones,
asociaciones

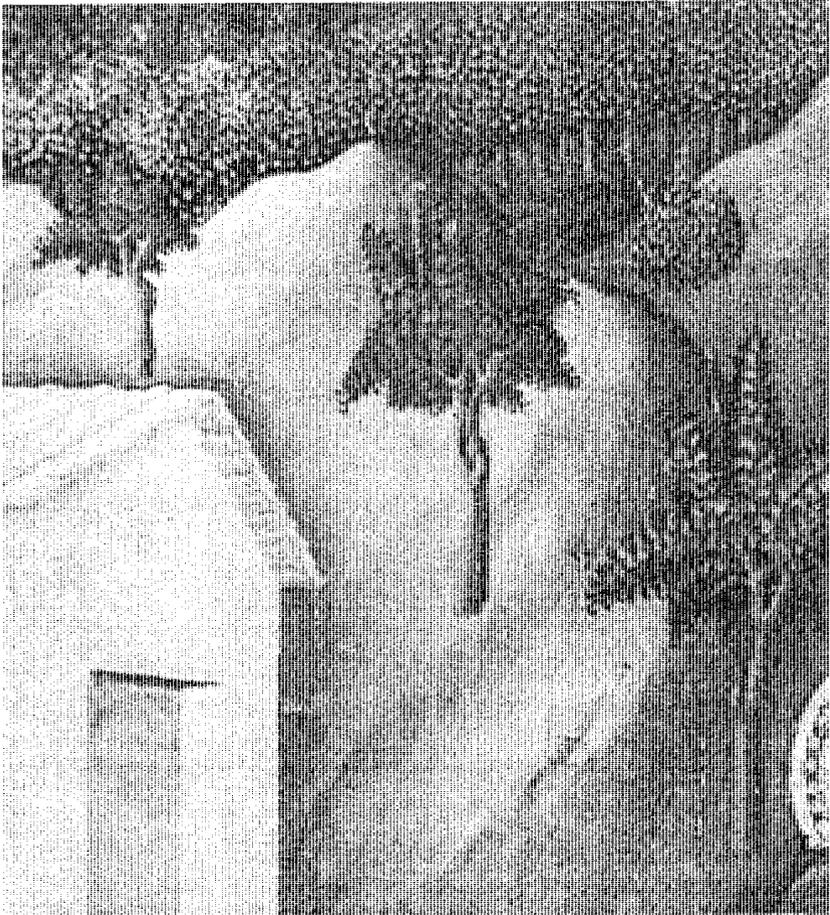


Figura 12

567 Bruegel, sin embargo, encuentra su significado en otra dirección. La composición de la **Caida de Icaro** logra este significado por una especie de énfasis al revés. A diferencia de otras composiciones en que todos los elementos se ordenan hacia un clímax, que es la figura del protagonista del tema, en este cuadro, a primera vista, el protagonista parece no estar en ninguna parte. La figura más importante es la de un labrador sobre el arado, con la cabeza inclinada hacia el suelo, que, inclusive, no es parte de la leyenda (Figura 13). Más allá de él, mirando hacia arriba con apacible curiosidad un extraño punto en el cielo, un pastor cuida su rebaño. Dilatándose en torno de estas figuras, está un paisaje, terrestre y marino, de complicada belleza. Se ven barcos surcando las aguas y, en la ensenada, abajo del labrador, un navío particularmente primoroso haciéndose a la vela. Cuando

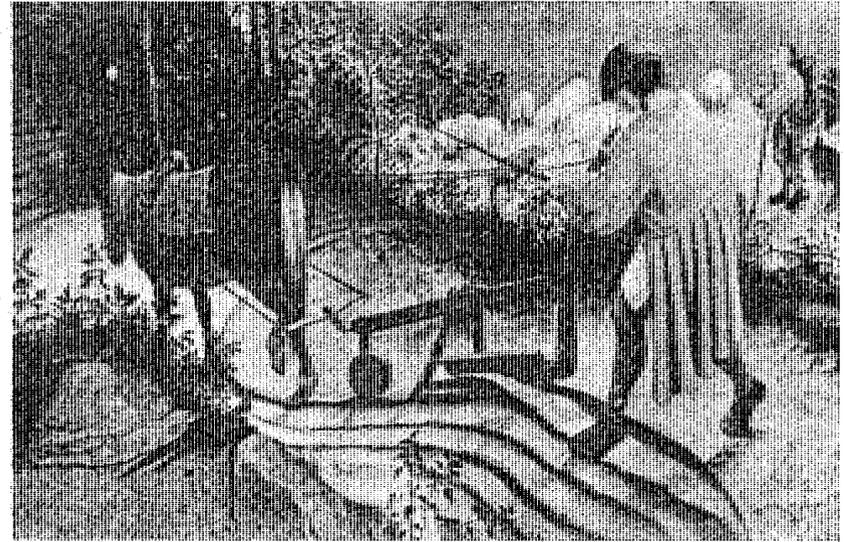


Figura 13

descubrimos este navío, estamos muy cerca de descubrir, al fin, a Icaro. Nuestro personaje tema, o al menos las pequeñas piernas de nuestro personaje, se encuentran a un lado, justamente desapareciendo en el agua con una salpicadura pequeñísima, perdido en el detallado esquema del cuadro.

568 El comentario de Bruegel, pues, tiene que ver con la insignificancia de la tragedia personal en el inmenso esquema de las cosas. La muerte de Icaro y la angustia de su padre no significan nada en los términos de un esquema más amplio. Esta podría ser una conclusión pesimista, y el poeta moderno W.H. Auden la deduce en el "Musée des Beaux Arts" (Museo de Bellas Artes), inspirado por esta pintura y otras de la escuela flamenca en que los sucesos cotidianos se combinan con temas como la Natividad y el martirio de los santos:

**Jamás se equivocaron con los sufrimientos humanos
los antiguos maestros; ¡qué bien comprendieron su
lugar en lo humano; cómo advienen
mientras algún otro come o abre una ventana o simplemente
camina estúpidamente;
cómo, cuando los ancianos están con reverencia,
apasionadamente esperando
el portentoso nacimiento, siempre debe haber por
ahí chiquillos, a quienes no les interesaba especialmente
que ocurriera,
patinando
en un pequeño lago de la orilla del bosque!
Jamás olvidaron**



que aun el terrible martirio debía proseguir de todos modos en una esquina, en algún sitio inmundado, donde los perros siguen con su vida perruna y el caballo del sayón restriega su inocente trasero en un árbol. En el Icaro de Bruegel, por ejemplo, cómo todas las cosas se desentienden casi cómodamente del desastre; el hombre del arado puede haber oído el golpe, el grito desamparado, pero no era para él un desastre importante; el sol brillaba como siempre sobre las piernas blancas que desaparecían en las verdes aguas; y el rico, delicado navío que debió ver algo asombroso, a un muchacho que caía del cielo, tenía que llegar a su sitio y tranquilamente siguió navegando.

Literatura llevada a la pintura

569 Tenemos, pues, aquí un tema que proviene de la literatura transformado en pintura, con el consiguiente apoyo literario. En esta interpretación, Bruegel usó la leyenda de Icaro para comentar la indiferencia humana ante el sufrimiento de los demás, la soledad del individuo. Pero esta idea no está en armonía con el aspecto del cuadro de Bruegel. El diseño tiene tanta profundidad y serenidad, tanta sosegada belleza, tanta grandiosidad que puede llegar a consolarnos saber que nuestras tribulaciones personales son absorbidas en un orden más grande. 570 Por su serenidad y elegancia **La Caída de Icaro** es una excepción en la obra de Bruegel. Típicamente, combina lo fantástico y lo grotesco con el apego a la tierra de la vida campesina, por más inverosímil que la combinación pueda parecer. En **Proverbios Flamencos** (Lámina 80) tiene un vehículo ya hecho, puesto que los proverbios brotan directamente de la vida del pueblo, pero son expresados en términos de fantasía. El hombre medio encerrado en un globo de cristal (Figura 14) ilustra el "Debo agacharme si quiero ir a través del mundo" (Ick moet my crommen, sae ick door de werelt comen) y el hombre que echa rosas a los cerdos (Desen stroyt roosen voor de vercken) no nos es extraño si substituimos con perlas o margaritas las rosas (Figura 14).

Concepto imagen

571 **Proverbios Flamencos** está concebido como una especie de humorada, aunque a la luz de las subsecuentes realizaciones de Bruegel, a los críticos les gusta creer que el artista pretendió al pintarlo un compendio de la locura humana. Como composición, no es notable, si bien la tarea de entrelazar unos ochenta cuadros plásticos simultáneamente representados en un extenso escenario está admirablemente lograda. **Proverbios Flamencos** es un cuadro fascinante; pero, en otro más tardío, dedicado a un solo proverbio, **La Parábola de los Ciegos** (Lámina 81), vemos a Bruegel en su madurez humana y artística ha-

ciendo mucho más con el mismo tipo de material.

572 Los ciegos avanzan en fila por la pendiente de un terreno que termina en una zanja. El que guía ha caído en ella. El último de la fila no sospecha lo que sucede. Seguirá avanzando, con entera docilidad, hasta que encuentre la catástrofe que los otros ciegos, en graduales etapas, empiezan a sospechar. Las demás figuras son estudios de las emociones progresivas de la inquietante sospecha que se va convirtiendo en aterradora certidumbre y culmina en una frenética y desvalida confusión, tal como los hombres son finalmente alcanzados por el desastre que no pudieron prevenir al poner su confianza en otro no mejor dotado que ellos mismos para evitarlo.

573 Si éste fuese sólo un cuadro de ciegos que caen en una zanja, sería cruel. Pero es una parábola de la inercia humana, un comentario a la debilidad de los hombres que siguen ciegamente porque es demasiado molesto encontrar un camino por sí mismos, hombres que prefieren dejar a cualquier otro, precisamente a cualquiera, la responsabilidad de tomar una decisión, antes que hacer el esfuerzo de tomarla por sí mismos. Los ciegos del cuadro pueden mover a compasión, pero los hombres "ciegos" de la parábola, no.

574 En razón de la expresión, el cuadro abandona todas las ideas habituales de balance, y se arroja en pendiente en uno de los ángulos. El rostro de cada ciego refleja su estado mental; a este respecto, los rostros son una espléndida serie de invenciones. Pero, si fuesen borrados, la historia estaría aún contada con vivacidad, ya que es en el diseño de las figuras donde Bruegel ha concentrado la fuerza expresiva. El último hombre de la fila está dibujado en volúmenes simples (Figura 15). Su capa cuelga en líneas rectas. En cada una de las figuras sucesivas, esta sim-



Figura 14



Figura 15

Concepto igual a abstracción

575 La cuestión en la que queremos insistir es que los ciegos de Bruegel no son realistas. Pueden ser realistas en el detalle, pero, tomados en conjunto, son esquemas abstractos de línea y forma, expresivamente diseñados. Si parecen realistas, es por el poder creativo de Bruegel como dibujante.

576 El resto del cuadro es un apacible paisaje que como el que aparece en **La Caída de Icaro**, está en contraste emocional con la tragedia representada. El paisaje en **La Caída de Icaro** fue hecho con gran primor e imaginación para sugerir la insignificancia del simple detalle de las piernas del muchacho. En **La Parábola de los Ciegos** el paisaje es tan sencillo como complicada es la procepción de los hombres. Las líneas son tan rectas y escasas como enredadas son las de aquellos desventurados. Por contraste, el apacible paisaje enfatiza las invenciones dramáticas de las figuras del primer plano.

plicidad es reemplazada cada vez más por la complejidad y la agitación (Figura 16), hasta que, finalmente, la primera figura es una silueta trastornada, una masa que cae en pedazos (Figura 17). Esto no se debe a que los hombres que caen o se tropiezan suelen presentar tales formas. Podrían, de hecho, presentar formas completamente simples. Si hacemos memoria de fotografías de periódicos de personas cayendo o dando tumbos o ya en el suelo después de un accidente, podemos recordar que es rara la fotografía en que la víctima presente una forma en sí misma expresiva. En abstracto, esto es, sin atender a la evidencia de sangre o de fracturas, la forma de un hombre que murió en forma violenta es muy probable que no sea muy diferente de la del hombre tendido en el estupor alcohólico o, inclusive, a la de uno que duerme tranquilamente una siesta. Ni es probable que la forma de la figura de un hombre en tormento físico o en una violenta acción de naturaleza trágica sea muy diferente, visto objetivamente, a la de un hombre danzando o practicando el deporte.

TRES CUADROS PARA ESTUDIAR

577 Para finalizar esta unidad, y con ella nuestra primera excursión por el campo de la pintura, presentamos tres obras maestras que pueden ser estudiadas independientemente a la luz de lo que ha sido dicho en las siete unidades de esta serie. Estas obras maestras son: **La Adoración de los Pastores** (Lámina 82), obra de Andrea Mantegna, que data del siglo XV; **Vista de Toledo** (Lámina 83), de El Greco, que data del siglo XVI; y **Domingo por la Tarde en la Isla de La Grande Jatte** (Lámina 84), de Seurat, pintada en las postrimerías del siglo XIX. Ninguno de estos cuadros sigue muy de cerca alguna fórmula de composición, pero todos ellos están organizados con un alto grado de definición. En el primero, podemos preguntarnos a nosotros mismos cómo organizó Mantegna la multitud de detalles, ejecutados con tanta precisión, en una composición en que cada uno tiene su propio lugar y énfasis; en el segundo, cómo la línea, la luz y el color usados por El Greco confieren a este paisaje un aire de extático misticismo. El tercer cuadro es una disposición meticulosamente estudiada de formas estáticas, y para él **Los Funerales de Foción**, de Poussin, puede proporcionar una llave.



Figura 16



Figura 17

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

- El análisis y la síntesis crítica de los tres cuadros propuestos para estudiarlos.

REACTIVOS DE AUTOEVALUACION

Conteste usted tal y como le piden los objetivos del módulo.

Estudie los párrafos. 566 a 577.

Cuestionario de repaso

578 NOTA IMPORTANTE: El único propósito del siguiente cuestionario es ayudarle a comprender y a fijar los puntos más importantes que han sido tratados en esta unidad. Le recomendamos que al contestar las preguntas (teniendo al frente las reproducciones de color respectivas), anote las respuestas con sus propias palabras, sin acudir al texto. Después, localizando las páginas que se indican al pie de cada pregunta, podrá comparar y esclarecer sus respuestas con lo que dice el autor.

579 ¿Qué hace que el retrato de grupo sea uno de los problemas más complejos de composición que un artista puede enfrentar?

(Páginas 279 y 280)

580 ¿En qué forma trató Rembrandt el grupo en la **Lección de Anatomía del Doctor Tulp** (Figura 1, página 281) y en qué difiere del tratamiento que dio a las veintitantas personas en "La Ronda de Noche"?

(Páginas 280, 281 y 282)

581 ¿Es adecuado para un retrato de familia el modo como Rembrandt aborda "La Ronda de Noche"? ¿Por qué sí o por qué no?

(Páginas 281 y 282)

582 ¿Puede nombrar dos recursos usados por Charles Willson Peale para unificar la composición de **La Familia Peale**?

(Páginas 282, 283, 284 y 285)

583 Mire nuevamente **La Familia Bellelli**, de Degas (Lámina 75). ¿Puede encontrar tres recursos usados por Degas para indicar la relación del padre con el resto de la familia?

(Páginas 286, 287 y 288)

584 ¿Qué características, entre otras, es propia de toda composición clásica?

(Página 290)

585 ¿Qué problema de la pintura clásica no resolvió Poussin en **Los Funerales de Foción** (Lámina 76) y sí resolvió, en cambio, Degas en el **Ensayo en el Salón de la Ópera** (Lámina 77)?

(Página 296)



586 Degas usó tres recursos de composición para lograr el balance entre la bailarina y el resto del cuadro en su **Ensayo**. ¿Puede recordarlos?

(Páginas 292, 293 y 296)

587 La composición puede ser usada también para narrar una historia. ¿Qué detalles en el cuadro de Sassetta, **San Antonio tentado por el Demonio en forma de Mujer** (Lámina 78) cuentan la historia?

(Páginas 299, 300 y 301)

588 La composición puede asimismo expresar una filosofía del pintor. Mire nuevamente **La Caída de Icaro**, de Bruegel (Lámina 79) y piense por qué la figura de Icaro está tan menospreciada que casi se encuentra perdida.

(Páginas 301, 302, 303 y 304)

Paneles de verificación

MODULO 15

0. Aislar una figura (**Ultima Cena**, Cristo al centro de un círculo)
Pintarla indefinida o borrosa (figura del padre en **La Familia Bellelli**).
Pintar líneas horizontales o verticales que equilibren o frenen (cuadros en la pared de **La Familia Bellelli**, cipreses en **La Noche de Estrellas**).
1. Que los personajes conserven su individualidad, pero que a la vez estén integrados al conjunto.
2. Ver párrafos 535 a 542.
3. Todo es expresivo si está interrelacionado, en armonía y coincidencia: color, línea y forma; grupos, posturas, interrelaciones psíquicas, tema.

MODULO 16

0. Las formas usadas por Leonardo da Vinci en la **Ultima Cena** o en la **Monna Lisa**. La composición usada por Renoir en el retrato de su esposa. Cualquier otra composición que no requiera de estudios ajenos a la pintura en sí.
1. **Los Proverbios**, de Bruegel el Viejo (Lám. 80)
2. **La Parábola de los Ciegos**, de Bruegel el Viejo (Lám. 81)
Las Tentaciones a San Antonio, de Sassetta (Lám. 78)
3. Para ser evaluado por el asesor.



Biografía de pintores



UNIDAD I

JAMES ABBOT MCNEILL WHISTLER, 1814-1903, americano

1. **Arreglo en Gris y Negro, Núm. 1, 1871**

Oleo sobre tela. Altura 56". Museo de Louvre, París

589 Aunque americano de nacimiento, Whistler estudió en Francia y pasó sus años de actividad creadora en Inglaterra bajo la influencia persistente de los pintores franceses. Su arte suave y sensitivo no reflejaba su carácter social. Era un "dandy", exhibicionista en ocasiones y un hombre de ingenio. Provocativo por sistema, era capaz de partir en dos a un enemigo y de aniquilar una pretensión estética con un epigrama. Tal personalidad es menos contraria a su pintura, cuando sabemos que aquellos cuadros delicados y llenos de intimidad fueron, a su modo, provocativos. Iban en contra de la corriente imperante en la pintura inglesa, rancia y sentenciosa. No es desusual en la crítica de arte confundir los valores personales y los valores estéticos. Así, la arrogancia social de Whistler probablemente tuvo que ver tanto más con el antagonismo con que sus cuadros fueron recibidos que las innovaciones moderadas que introducía en ellos.

590 Debemos agregar —cosa que se dijo en el cuerpo del texto— que Arreglo en Gris y Negro se debe en gran parte al arte de la estampa japonesa. Las formas planas, la reducción del fondo a áreas rectangulares, la concepción total de la composición como una sutil disposición de formas simples individuales, todo ello es japonés. No obstante que Whistler estaba familiarizado con el arte japonés, la idea de esta adaptación de la composición le llega a través de los impresionistas franceses, que hicieron un uso similar en ella.



JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, 1780-1867, francés

2. **Madame Leblanc, fechada en 1823**

Oleo sobre tela. Altura 47". Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.

591 Ingres fue la columna —y para sus enemigos el pedante exponente— de la tradición académica en Francia, en los momentos en que los pintores detenidos en aquella escuela neoclásica estuvieron bajo el ataque de los nuevos "románticos", cuyo grito de guerra era la liberación de sus normas arbitrarias. El término académico sugiere una actitud excesivamente conservadora y el privilegio de un favoritismo intransigente. Pero, el arte académico tiene también la virtud de insistir sobre la capacidad técnica y la preservación de valores tradicionales.

592 Capitaneados por Ingres, los académicos perdieron esta batalla inicial entre el arte tradicional y el arte "moderno". El propio Ingres incurrió a veces en vicios académicos; pero, en la inmensa mayoría de los casos, como en el retrato de Madame Leblanc, muestra cómo puede





ser una gran virtud insistir sobre la perfección del dibujo. Ingres es uno de los grandes dibujantes en la historia del arte. "Si una pintura está muy bien dibujada, está muy bien pintada", dijo en cierta ocasión. Una comparación de Madame Leblanc con la Mujer con Crisantemas, en que el color está más libremente aplicado, hará ver por qué los críticos de Ingres llaman a sus cuadros dibujos coloreados en vez de pinturas. Sin embargo, el dibujo de Ingres no es meramente imitativo de la naturaleza. El deleite que nos proporcionan los dechados lineales y los ritmos en Madame Leblanc provienen de sus modificaciones que se apartan de la apariencia natural de los objetos pintados y no de su veracidad.

PIERRE AUGUSTE RENOIR, 1841-1919, francés

3. Madame Renoir, fechado en 1884
Oleo sobre tela. Altura 25 3/4". Museo de Arte de Filadelfia
4. En la Pradera, entre 1891-1892
Oleo sobre tela. Altura 32". Museo Metropolitano de Arte de Nueva York



593 Renoir fue uno de los líderes del movimiento impresionista que dominó en la pintura europea desde aproximadamente 1863 hasta los finales del siglo. Este dominio, sin embargo, es una cuestión de perspectiva histórica. Los jóvenes impresionistas eran artistas todavía oscuros, pero peleadores, que indignaban al público con su uso libre del color, su composición extraña y semifortuita en apariencia y, con frecuencia, su material temático, que ignoraba todo elemento ideal y artificioso en su franca referencia al mundo tal como éste es.

594 Los nombres más sobresalientes en la lista de los impresionistas son Renoir, Degas, Monet, Sisley y Pissarro, Manet, un poco mayor que ellos, era un miembro del grupo, aunque no se había formado dentro de él, y el gran nombre de Cézanne debe también ser incluido, aunque, después de un solo período impresionista muy corto, evolucionó en otra dirección.

595 Entre estos pintores, Renoir parece ser el más tradicional. Su obra puede ser dividida en cuatro períodos: el primero, en el que se preocupaba por los efectos brillantes y alegres de la luz y de la atmósfera, típicos del impresionismo; el segundo, en el que estudió a los antiguos maestros y dejaron de satisfacerle los efectos transitorios del impresionismo; en este período sus formas son sólidas y cuidadosamente definidas; el tercero, en el que trató de combinar las virtudes de estos dos períodos, regresando a los efectos movidos del impresionismo, aunque procuraba conservar la solidez formal. Finalmente, el cuarto período, en el que la intensidad de su color y el carácter rotundo e inflado de sus formas son una exageración de su propio estilo. Madame Renoir pertenece al segundo período; En la Pradera, al tercero.

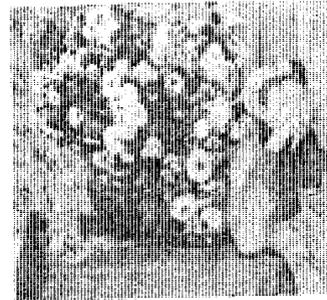


HILAIRE GERMAIN EDGAR DEGAS, 1834-1917, francés

5. Mujer con Crisantemas, fechada en 1865
Oleo sobre tela. Altura 29". Museo Metropolitano de Arte de Nueva York

596 Degas, como Renoir, fue un impresionista francés. Y, como Renoir, es mucho más que un mero impresionista. Es uno de los pintores más originales y con mayor inventiva del siglo XIX y uno de sus grandes dibujantes. Al principio, el público convencional se decepcionó con su dibujo porque no era "depurado" —lo que significaba extremadamente preciso, claramente definido y, a menudo, marcadamente detallista. En realidad, Degas admiraba profundamente a Ingres, el archiacadémico y dibujante supremo entre ellos en el estilo más tradicional. Siempre se lamentó Degas de no haber podido estudiar con este maestro. Sin embargo, es tan buen dibujante como Ingres —su dibujo es más flexible y al menos tan hábil.

597 Ingres concebía el dibujo como un proceso de reducción de la naturaleza a una exquisita armonía de líneas; Degas dibujaba para revelar la verdad oculta dentro de un rostro o de una figura. Se fascinaba con los gestos ocasionales, las actitudes asumidas inconscientemente, reveladoras del carácter, y la ocupación. Consignaba sus observaciones y las expresaba del modo más directo y económico. Mujer con Crisantemas es un brillante ejemplo de ello. En sus famosos cuadros de ballet no era el encanto de éste lo que atraía a Degas, sino las actitudes excéntricas de los cuerpos musculosos adiestrados y desarrollados por una profesión especializada.



LEONARDO DA VINCI, 1452-1519, italiano

6. Monna Lisa, alrededor de 1503.
Oleo sobre tabla. Altura 30 1/4". Museo de Louvre, París.

598 Leonardo, como su Monna Lisa, es más fácil de pensar como una leyenda que de reconstruirse como una persona real. Viviendo en un tiempo en que los hombres consideraban el conocimiento universal como un ideal al alcance de la mano, Leonardo se acercó al logro de este ideal como ningún hombre lo ha hecho todavía. Fue pintor, escultor, arquitecto, ingeniero, poeta, músico y científico. Nada explica su genio (sus padres, de los que era hijo ilegítimo, no fueron notables) ni nos quedan muchas evidencias tangibles de él. Las pinturas que llegó a terminar han desaparecido o se han deteriorado tras de haber sido restauradas. Sus proyectos de arquitectura y de ingeniería se quedaron en proyectos. Sus inventos y sus descubrimientos científicos anticiparon algunos de los más importantes de los siglos siguientes, pero fueron consignados en notas y esbozos sólo para su satisfacción propia. Fueron desconocidos de los inventores y científicos posteriores que hicieron una aplicación práctica de los





mismos descubrimientos. Leonardo, no obstante, ha seguido siendo para todos los hombres un símbolo de la capacidad humana para las realizaciones intelectuales. 599 Su vida fue tan enigmática como su arte. Fue un hermoso ejemplo de hombre culto y talentoso. Tuvo como patrones a los más grandes hombres de la realeza de la época. Pero, si tuvo amistades personales íntimas, esto parece haber sido entre oscuros pintores y talentos ignorados. Leonardo murió en Francia, lejos de su Italia natal, en brazos —como a la gente le gusta creer— de su patrón, Francisco I.

ASHER BROWN DURAND, 1796-1886, americano.

7. Paisaje Imaginario, fechado en 1850

Oleo sobre tela. Altura 39 1/2". Museo Metropolitano de Arte de Nueva York



600 Durand perteneció al grupo de pintores norteamericanos reunidos bajo el no muy exacto título de Escuela del Río Hudson. Aunque estos artistas pintaron panoramas de sitios identificados en el área general del río Hudson, su importancia está en que sugirieron el misterio y el carácter selvático del paisaje en términos imaginarios, no obstante haber pintado un tema real y en pormenores realistas. Como otros miembros del grupo, Durand fue grabador. Fue poca su actividad pictórica hasta que, a los cuarenta años, descubrió el paisaje. Sus teorías, dadas como consejo a sus alumnos, eran ingenuas, y aparentemente lo que más le gustaba en su trabajo era lo que el público admiraba más —lo duro, más bien seco, de su detalle. Un pintor, sin embargo, es con frecuencia mejor que las teorías que profesa, mejor a veces que su propia idea de lo que hace, y éste parece ser el caso de Durand en su Paisaje Imaginario.

601 Fue Thomas Cole quien les descubrió a Durand y a otros pintores subsecuentes de la Escuela del Río Hudson la grandeza del paisaje americano. Nacido en Inglaterra, donde el paisaje estaba totalmente domesticado, Cole se impresionó, como se impresionaron los primeros viajeros europeos, ante el carácter selvático y la amplitud de los campos americanos. La Escuela del Río Hudson permaneció estrechamente ligada a Europa. Durand, incluso, llevó alumnos a estudiar allá. El americanismo de la escuela era espontáneo más bien que culto —característica más saludable que la autoconciencia de gran parte del arte americano reciente.

PAUL CEZANNE, 1839-1906, francés.

8. Monte de Santa Victoria, alrededor de 1904

Oleo sobre tela. Altura 27 7/8". Museo de Arte de Filadelfia.

602 Si las evaluaciones corrientes del arte francés son tan válidas como parece, Cézanne debe ser considerado —como lo es Giotto, los Van Eyck, Miguel Angel y Rembrandt— como iniciador de uno de los más grandes cambios de dirección en la historia de la pintura. Algunos historiadores omiten a los Van Eyck, a Miguel Angel y a Rembrandt, sosteniendo que la de Cézanne es la mayor revolución en los últimos seiscientos años que lo separan de Giotto. La razón aducida es que nunca, desde los descubrimientos de Giotto en la representación realista, los pintores se habían salido de los límites de la credibilidad visual, no importa cuánto hubiesen modificado la apariencia de las cosas. Sólo con Cézanne se abandonó toda pretensión de reproducir el aspecto de la naturaleza. Cézanne decía que quería "recrearla", y lo hizo abstrayendo de ella los volúmenes que deseaba, sin que le preocupasen las deformaciones subsecuentes de la realidad visual. Buscó asimismo modelar con el color y no con la luz y la sombra. Estas rupturas con la tradición llevaron directamente a las abstracciones más cabales de la pintura contemporánea, con todas las complicaciones que nos circundan ahora en medio del arte del siglo XX.

603 No todo Cézanne ha de ser visto conforme a estas generalidades. Ya hemos advertido (a propósito de Renoir) que estuvo momentáneamente asociado con el impresionismo. Es importante recordar también que, aunque su obra se fue haciendo más y más abstracta a medida que desarrollaba sus teorías, tuvo siempre la convicción de que el elemento vitalizador en la pintura es la conexión entre el artista y la naturaleza. Esta es la gran diferencia entre Cézanne y los pintores abstractos contemporáneos que salieron de él.



EDWARD HICKS, 1780-1849, americano

9. El Reino Apacible, alrededor de 1848

Oleo sobre tela. Altura 17 1/8". Museo de Arte de Filadelfia

604 Hicks fue americano de Pennsylvania por nacimiento, pintor de rótulos por oficio, cuáquero por religión y predicador y artista por vocación. Es imposible decir cuántas versiones del Reino Apacible pintó o dibujó. Quizás lleguen a cien. Lo más probable es que nunca haya visto un león ni un leopardo. Tomó seguramente sus modelos para estos exóticos animales de libros infantiles ilustrados, entre otras fuentes, y aparentemente algunas de sus figuras de niños fueron adaptadas de modestas reproducciones de los querubes de Rafael y de otros pintores renacentistas.





Sin embargo, todo el material que le sirvió de fuente fue transformado por el vigor y precisión de su ejecución y por su sensibilidad natural para los modelos de línea y forma. Al igual que otros buenos pintores primitivos, nunca hizo chapuzas ante el detalle difícil. Cuando comete un error, este error es honesto. Es la combinación de realismo explícito y de fantasía poética lo que da a su obra ese sabor particular, que no es menos disfrutable por ser resultado en parte de sus limitaciones como artista autodidacta.

JAN VAN EYCK, activo en 1422 — murió en 1441, flamenco
10. **El Matrimonio de Giovanni Arnolfini y Giovanna Cenami, fechado en 1434**
Oleo sobre tabla. Altura 33". Galería Nacional de Londres



605 Jan (y su hermano Hubert) pintó una de la media docena de obras que señalan líneas divisorias en la historia del arte, el gran retablo de la iglesia catedral de San Bavon, en Gante, Bélgica. Históricamente su contribución fue enorme. A él se debe la adaptación del aceite como "medium" para crear la fluidez de la luz a través de un objeto o en el interior de un espacio, y la creación de la profundidad misma. No es enteramente cierto que los Van Eyck hayan inventado la pintura al óleo. El aceite era ya conocido como aditivo en otras técnicas. Sin embargo, fueron ellos los que desarrollaron el procedimiento al óleo y le dieron tal extensión que pronto reemplazó a los antiguos y limitados modos de trabajar. Pero, la invención de una técnica, por importante que sea, no hace grande a un pintor. Los Van Eyck fueron grandes pintores por lo que expresaron, y desarrollaron la técnica de la pintura al óleo justamente para expresarlo.

606 La explicación del retrato de Giovanni Arnolfini y Giovanna Cenami es un resumen parcial de un pasaje del libro *Early Netherlandish Painting* (Los inicios de la pintura holandesa) de Erwin Panofsky. Este y otro gran libro del Dr. Panofsky, Dürer (Dürero) se recomienda a los lectores interesados en el tema que hemos apuntado someramente aquí, y particularmente a aquellos a quienes cause sorpresa la idea de que obras eruditas pueden ser fascinantes.

PIERRE AUGUSTE COT, 1837-1883, francés

11. **La Tormenta, fechado en 1880**
Oleo sobre tela. Altura 92 1/4". Museo Metropolitano de Arte de Nueva York

607 Cot es menos importante para nosotros como pintor que como ejemplo representativo del punto de vista académico en Francia. Es una reveladora coincidencia que haya he-

cho su debut en el Salón de 1863, que se hizo famoso por el favoritismo y la falta general de percepción mostrados por el jurado de admisión. Fue el mismo año del todavía más famoso Salón de los Rechazados, una segunda exposición compuesta por los cuadros que no habían sido aceptados en el Salón oficial. El Salón de los Rechazados ocupa una posición en la historia del arte análoga a la Declaración de Independencia en la historia de los Estados Unidos.

608 La Real Academia Francesa de Pintura y Escultura (más tarde, Academia de Bellas Artes) fue fundada bajo el patrocinio gubernamental en 1648. Inmediatamente impuso su dictadura en las artes. Dirigiendo su propia escuela, distribuyendo los cargos de gobierno y dando a sus miembros el sello de aprobación para los importantes encargos privados, la Academia asumió el poder de vida para la profesión y de muerte para el artista. Teóricamente la dedicación de la Academia a preservar y cultivar el saber y la técnica acumulados en el pasado fue una gran virtud. Pero, en la práctica, la preservación de los estándares antiguos se confundía con la atrofia del talento natural. La anemia total resultante incitó a los pintores independientes a una serie de revoluciones en el siglo XIX que culminaron con el triunfo del impresionismo. La Academia jamás ha vuelto a recobrar su prestigio.

OSKAR KOKOSCHKA, nació en 1886, austriaco

12. **La Tempestad, 1914**
Oleo sobre tela. Altura 71 1/8". Museo de Pintura de Basilea

609 Kokoschka es uno de los más perseverantes pintores del movimiento expresionista. El expresionismo enfatiza el contenido emocional en la pintura mediante distorsiones que usualmente implican el color encendido y el modelo energético. El término tiene fuertes asociaciones con temas de violencia y de angustia; sin embargo, no debe limitarse a esta aplicación.

610 A fines del siglo XIX, Vincent Van Gogh, trabajó en estilo expresionista. Su arte fue una inspiración para los pintores alemanes, belgas, escandinavos, austriacos —incluyendo a Kokoschka—, para cuya obra fue acuñado el término expresionismo. (En un cuaderno posterior examinaremos diversas formas del expresionismo). El arte de Kokoschka cubre una amplia gama expresiva. El sombrío y ominoso carácter de nuestra ilustración, **La Tempestad** (que ha sido llamada también **La Novia del Viento**), contrasta con otras pinturas en que Kokoschka usa un color alegre, aplicado con gran vivacidad, para expresar un estado de ánimo de felicidad y de gracia. Durante el régimen de Hitler, Kokoschka estuvo entre los pintores cuya obra fue proscrita por degenerada. Dado que el material temático expresionista muy frecuentemente versa sobre la pobreza, la crueldad y el sentimiento de seres humanos.





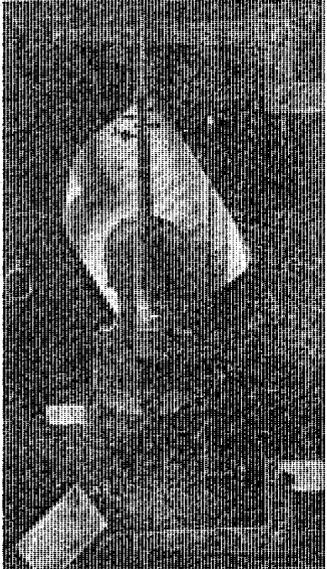
degradados por fuerzas sociales que escapan a su dominio, la objeción nazi a la pintura expresionista era inevitable.

UNIDAD II

WILLIAM MICHAEL HARNETT, 1848-1892, americano

13. El Viejo Violín, 1886

Oleo sobre tela. Altura 38". William J. Williams, Cincinnati, Ohio.



611 Harnett nació en Irlanda, pero, niño aún, llegó a los Estados Unidos y vivió en Filadelfia. El acusado naturalismo de su pintura ha tenido siempre un atractivo inmediato para el no iniciado, pero los críticos no siempre han sido capaces de mirar lo que bajo este atractivo existe. Actualmente Harnett se ha elevado decisivamente en la estimación crítica, y parece que su posición ambigua entre el arte popular y el gran arte ha sido resuelta con el reconocimiento de que es uno de aquellos raros artistas que fundieron ambas manifestaciones.

612 Harnett vendió sus cuadros en 10,000 dólares, y durante una estancia en Europa, uno de sus cuadros fue aceptado en el Salón de París. En ese tiempo (1885), el Salón no había perdido aún su prestigio con el público general, y especialmente en América era una meta incuestionable que todo pintor anhelaba alcanzar. La pintura de Harnett no hubiera podido lograr este propósito, entre los enjambres de desnudos petrificados y grandiosas anécdotas históricas que solían ir al Salón, si no hubiese reunido objetos mucho más elegantes que los usuales en un amplio arreglo que recordaba los paneles decorativos franceses del siglo XVIII. (Este cuadro, Después de la Cacería, cuelga actualmente en el Palacio de la Legión de Honor en San Francisco, California). Pero, era menos él y menos original en tal obra demostrativa que en una composición severa y ajustada de objetos ordinarios como El Viejo Violín.

613 El redescubrimiento de Harnett por críticos contemporáneos se debió a su parecido superficial con dos modas recientes: primero, con el surrealismo, que tan frecuentemente está basado en la reproducción naturalista microscópica de objetos familiares en fantástica yuxtaposición; después, con el Merz-bild, "trashpicture" (o "assemblage"), nombres que se podrían traducir por "cuadro de desperdicios" o "pintura de cachivaches". Esta modalidad es una concreción de fragmentos mezclados de papel, madera, metal y cualquier otra cosa, ya sea pegada o sostenida sobre una superficie. El "Collage" es una aplicación más restringida de la misma idea: la de que ordinariamente los colores y las texturas cobran supuestamente un nuevo significado cuando son removidas de su contexto habitual a otro sin relación con éste. (Véase Braque).

RAOUL DUFY, 1877-1953, francés

14. El Violín Amarillo, 1949

Oleo sobre tela. Altura 39 1/8". Samuel J. Zacks, Toronto

614 Dufy fue uno de los jóvenes que exhibieron juntos en 1905 y recibieron el nombre de Fauves (Ferozes). El nombre, puesto como burla, a pesar de haber tenido fortuna, es inapropiado. Los fauves pintaron en colores puros y luminosos aplicados con fuerza; pero, su obra es supercivilizada más bien que feroz. Matisse ha sido el más persistente y el de inventiva mayor entre los miembros del grupo. Su registro es más amplio que el de Dufy, pero no supera a éste en el estilo predilecto de Dufy, estilo de elegante vivacidad, brillante y suave con frecuencia.

615 Después de Matisse, el nombre fau más conocido es el de Georges Braque. Braque, sin embargo, pronto abandonó el espontáneo enfoque emocional del fauismo y cambió al más puramente intelectual del cubismo. En la primera mitad del siglo XX, fauismo y cubismo representan respectivamente la divergencia entre lo romántico y lo clásico que ha sido característica de la pintura francesa durante ciento cincuenta años.



GEORGES BRAQUE, nació en 1881, francés

15. Formas Musicales, 1913

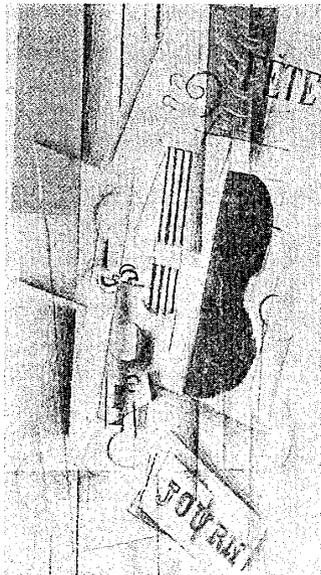
Oleo, lápiz y carboncillo sobre tela. Altura 36 1/4". Museo de Arte de Filadelfia, Colección de Louise y Walter Arensberg

616 Braque comparte con Picasso una preeminente posición entre los pintores cubistas; algunos críticos opinan que de todos ellos es él quien más claramente exploró sus posibilidades. Picasso adaptó más dramáticamente el cubismo a una gran variedad de expresiones, pero Braque siguió más sutilmente sus intenciones originales.

617 El cubismo se desarrolló tan rápidamente (entre 1906-1907) que, visto retrospectivamente, parece haberse generado autoespontáneamente. En realidad, fue inventado por Picasso, Braque y ciertamente Juan Gris, entre otros, en tan estrecha colaboración que nadie recuerda exactamente qué ideas fueron la contribución de cada miembro del grupo.

Entre los vástagos del cubismo está el collage. Un collage puede estar íntegramente compuesto de papel, pizarra, lija, tela y otros materiales semejantes. Tales materiales pueden también estar combinados con áreas pintadas y pasajes dibujados generalmente con carboncillo. Formas Musicales no es un collage. Cada objeto está pintado o dibujado, pero las áreas pintadas de azul y el área café con textura podrían haber sido de papel pegado sin gran diferencia en su efecto.

Braque usó el collage con especial fortuna; pero, al igual que los otros artistas que lo usaron inicialmente, lo





dejó hace mucho a los novedosos artesanos y a las lecciones de arte, donde se usa para desarrollar la sensibilidad a las texturas de superficie. Desde sus experimentos con el collage, la textura de superficie ha sido un elemento integral de la composición de Braque. Su textura de color puede cambiar de un pasaje a otro tan distintamente como si el pintor estuviese trabajando con variedad de materiales.

JAN VAN EYCK, activo en 1422 —murió en 1441, flamenco

16. **San Francisco recibiendo los Estigmas**, alrededor de 1438

Oleo sobre tela. Altura 11". Galería Sabauda, Turín



618 Jan Van Eyck pintó también el doble retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa Giovanna Cenami, ilustrado en el Cuaderno 1, y comentado en la Nota 10, donde se hizo referencia asimismo a Hubert Van Eyck.

619 Dado que cada obra de los Van Eyck o bien permanece aún en el sitio para el que fue pintado o bien halló pronto el camino de las grandes colecciones de Europa occidental y de Rusia, es de sorprender que Norteamérica, donde el coleccionismo comenzó tan tarde, pueda tener más de un Van Eyck. Otra versión de la pintura **San Francisco recibiendo los Estigmas**, versión de la que fueron tomados nuestros detalles, está en Filadelfia. Hay además una **Anunciación** en la Galería Nacional de Washington, y otra **Anunciación**, que puede ser de Hubert, en el Museo Metropolitano de Nueva York. En este mismo Museo se encuentra una magnífica **Crucifixión** y un **Juicio Final**. En 1955, la Colección Frick de Nueva York adquirió de una colección europea una **Virgen con el Niño y con Santos** y un **Donante Cartujo**, de Jan Van Eyck y uno de sus seguidores Petrus Christus.

RAFAEL, 1483-1520, italiano.

17. **Giuliano de Médici**, alrededor de 1515.

Témpera y óleo sobre tela. Altura 32 3/4". Museo Metropolitano de Arte, Nueva York

620 Rafael es comúnmente aceptado como el pintor en cuya obra fue alcanzado en definitiva el ideal renacentista de orden y armonía. La gracia, elegancia y aplomo de su arte caracterizaron también su vida. Fue de un éxito a otro sin dificultad y sin interrupción.

Comenzó su carrera en la Umbría, provincia de la Italia Central, bajo el Perugino, pintor de gran habilidad, aunque un poco dulzón. Siendo poco más que un escolapio era ya tan hábil imitador del estilo de Perugino que sus pinturas son fáciles de confundir con las de su maestro. Su mejor

obra de este período, sin embargo, tiene una calidad lírica que supera a la que alcanzó Perugino, y hay quienes preferirán siempre estas sus obras de juventud a sus demás realizaciones.

621 En 1504, a los veintiún años, cambió sus actividades a Florencia, donde rápidamente fue conmovido por el estilo articulado y de mayor solidez de los pintores florentinos. Su obra ganó en fuerza sin perder su nativa gracia umbría.

622 Sus éxitos progresivos lo llevaron directamente al servicio del propio Papa. Ya en Roma, ejecutó una serie de impresionantes frescos en el Vaticano y numerosos retratos y cuadros con tema de variable calidad. Asimiló el ambiente intelectual romano y se convirtió en pintor de enormes y grandiosas formas. Pero, cuando se propuso alcanzar algo del poder titánico de Miguel Ángel, Rafael finalmente halló el tope de su capacidad; por primera vez parece estar esforzándose más allá de su alcance. No obstante, lo mejor de su obra en Roma lo muestra como un diseñador de consumada habilidad en estructuras de composición a una noble escala. Y en sus retratos romanos, uno de los cuales es el de Giuliano de Médici, hay una sorprendente anticipación de penetración psicológica.



PETER PAUL RUBENS, 1577-1640, flamenco

18. **Prometeo Encadenado**, 1612-18

Oleo sobre tela. Altura 8". Museo de Arte de Filadelfia

623 Rubens, más aún que Rafael, vivió una vida que podría servir como modelo de una vida ideal. Gallardo, vigoroso, inteligente, talentoso, y con el buen sentido de gozar estos dones naturales, aprovechó todas sus ventajas aparentemente sin voracidad alguna, sin oportunismo ni otras bajezas. Fue buscado por los grandes y poderosos del mundo, respetado y admirado por los hombres y amado por dos mujeres, que fueron sus esposas y las madres de sus hijos. No fue únicamente pintor: sirvió también a su país en misiones diplomáticas. Vivió hasta la edad de sesenta y tres años, y si su vida incluye algunas penalidades, éstas sirvieron sólo para completar su formación humana.

624 De esta existencia triunfal surgió un arte consistentemente triunfal en su estilo. Para una época que adoraba la magnificencia, Rubens creó imágenes de una opulencia tan carnal que espíritus menos lozanos las encuentran a veces desagradables. La mujer típica de Rubens es aperlada, de talla gigantesca, coronada con una abundante cabellera de visos dorados; su contraparte masculina es un gran atleta, de macizo cuerpo, que surge a la vida reventando de salud —y tendiendo a veces a la obesidad.

625 La producción de Rubens fue muy vasta. Tan grande fue la demanda de su obra, que era usual que recibiera





los encargos por lotes. Estableció un estudio con tantos asistentes que fue llamado con frecuencia su fábrica. Sin embargo, Rubens fue escrupulosamente honesto; decía a sus compradores los fragmentos de sus cuadros que eran verdaderamente suyos. En un inventario hecho en 1618 menciona el Prometeo de nuestra ilustración, llamándolo "un original de mi propia mano, el águila hecha por Snyders". Snyders, el mejor pintor de pájaros de Rubens, es también un pintor de considerable reputación por sí mismo.

DIEGO RODRIGUEZ DE SILVA Y VELAZQUEZ, 1599-1660, español

19. Las Meninas, 1656



626 Velázquez es una excepción entre los pintores por la popularidad que siempre han tenido sus obras —popularidad fundada en razones legítimas.

627 Las Meninas es el cuadro más complicado que se haya pintado nunca. Lo típico en Velázquez es un retrato de una sola figura, de cuerpo entero, que está en seria desconexión con el ambiente tranquilo de una indefinida habitación en penumbra. Las Meninas, a pesar de su complicación y de su sugerencia anecdótica, tiene algo de este carácter.

628 Dado que hemos dicho con frecuencia que Velázquez pintó este cuadro como si hubiese visto el arreglo reflejado en un gran espejo, es importante decir ahora que esta idea no es tan improbable como pueda parecer a primera vista. Si cualquiera de nosotros se imaginara a sí mismo en el lugar del pintor, de pie ante el bastidor y mirando hacia enfrente un espejo, vería que es posible acomodar las figuras en la habitación y pintarlas tal y como se viesan reflejadas, vería ante sí su propia imagen mirando lo reflejado atrás de la enorme tela, que eventualmente podría ser Las Meninas.

629 Aun cuando es verosímil que Velázquez pintara su propio retrato viéndose reflejado en un espejo, es del todo posible que no pintara el grupo de la misma manera, e, incluso, que jamás hubiese reunido a todas estas personas en la misma habitación al mismo tiempo. Sin embargo, la idea del espejo da la clave de la naturaleza del realismo de Velázquez: su arte es un reflejo del mundo, transfigurado a través de un medio que simplifica e intensifica nuestra respuesta a la realidad visual pura.

JEAN BAPTISTE SIMEON CHARDIN, 1699-1779, francés

20. Naturaleza Muerta: Manzanas, Peras y Tarro Blanco
Oleo sobre tela. Altura 13". Colección W. Averell
Harriman, Nueva York

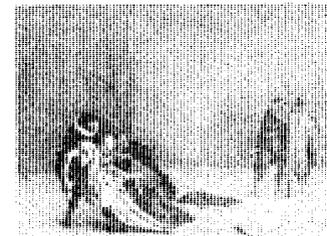
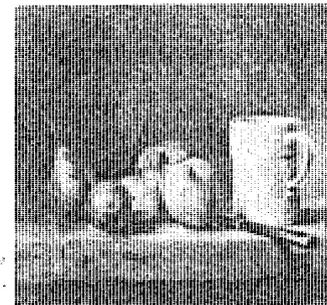
630 Le hubiese sorprendido a Chardin oír describir su obra en términos de filosofía política —como lo hemos hecho aquí— y, probablemente, se hubiese sentido tan sorprendido como agradecido al descubrir cómo se ha incrementado su fama en los años recientes. Chardin fue un ciudadano francés, pacífico y simple, que vivió la vida tranquila de la clase media. Tuvo un éxito moderado, pero firme, a lo largo de su vida y era feliz de que las circunstancias le permitiesen, en los últimos años de vida, dedicarse únicamente a su tema favorito, la naturaleza muerta. Sus pinturas fueron admiradas y compradas por su similitud con los objetos reales. Pero, el placer personal de Chardin fue el problema de la composición: nunca se cansó de las variaciones de su tema: unos cuantos objetos relacionados armoniosamente como volúmenes sólidos en el espacio. La preocupación por la composición de las formas era tan esencial a su concepción de la pintura, que en el siglo XX pensamos en él como figura de transición entre el realismo y la abstracción contemporánea.

631 Todo lo que Chardin pintó es reconocible como lo que es. Pero, estos tarros, estos tazones, estos cuchillos, estas frutas y demás, son importantes para él, ante todo, como formas. Para Chardin son sólo un punto de partida, justamente como lo fueron un siglo después para Cézanne, cuando hizo sus experimentos revolucionarios en las relaciones formales. La diferencia, por supuesto, es que Cézanne no tiene interés en apegarse a la verdad visual del objeto, y distorsiona a su gusto los objetos para sus composiciones. Es por esta representación tan veraz de los objetos llevada a cabo por Chardin por lo que es fácil aceptar su obra en su valor de aspecto semifotográfico, y perder por completo el elemento subyacente de la organización formal abstracta. Pero, a la luz de la realización de Cézanne, la contribución de Chardin nos es ahora revelada.

JEAN LEON GEROME, 1824-1904, francés

21. El Duelo después de la Mascarada
Oleo sobre tela. Altura 15 1/4". Galería de los
Walters, Baltimore

632 Gérôme fue uno de los artistas de más éxito dentro de la tradición académica, comentada en las Notas del Cuaderno 1. Trabajó una superficie lisa adaptable a la ejecución rigurosa del detalle, realización en que todo hubiese estado bien si no fuese insípida. Técnicamente, ninguna objeción puede ser hecha a Gérôme: es impecable. Lo que disgusta es que sus temas nunca son vehículos de ex-





presión, sino meros armazones en los que pone una demostración de la habilidad adquirida. Típicamente, estos temas eran exóticos o extravagantes, copiados y recalentados de pintores que les habían dado un significado una o dos generaciones atrás; pero, este significado se evapora bajo el tratamiento parásito de Gérôme.

Nuestra reproducción, **El Duelo después de la Mascara da**, está varios codos arriba de las realizaciones usuales de Gérôme. El tema está menos gastado; el contraste entre el fondo simplificado y las complicadas figuras es un alejamiento del detalle prolijo indiscriminado usual de Gérôme; y, finalmente, las pequeñas dimensiones del cuadro dan sabor a las figuras en miniatura y modifican el aire pretencioso que es una tontería en las pinturas más grandes de esta clase.

THOMAS EAKINS, 1844-1916, americano

22. **Miss Van Buren**, alrededor de 1891

Oleo sobre tela. Altura 45". Galería Phillips, Washington



633 A los cuarenta años de su muerte, Eakins ha ganado un firme reconocimiento como pintor verdaderamente grande y verdaderamente norteamericano. Nació, creció, trabajó y murió en Filadelfia. Durante cuatro años (1866-1870) estudió en París. **El Almuerzo Campestre** y **la Olimpia**, de Manet, aún causaban escándalo. Eakins, sin embargo, no se sintió contagiado por el furor contra los entonces modernos artistas, inmune como era a la pedantería y pretensiones de quienes lo atacaban. Ya había estudiado en la Academia de Bellas Artes de Pensilvania. En París, continuó sacando el mayor provecho de lo que los maestros conservadores (uno de los cuales fue Jean León Gérôme) le podían ofrecer.

634 De vuelta a su país, se ganó la vida mediante la enseñanza y la pintura de retratos. Dado que nunca aduló a sus modelos, nunca llegó a estar de moda. Algunos de sus retratos fueron rechazados y otros fueron aceptados —y quemados. Es un error pensar en Eakins como un genio olvidado. Recibió algunos importantes encargos; sin embargo, son más los resentidos con su honestidad que los que le reconocen sus méritos.

En los recientes esfuerzos de los Estados Unidos para descubrir o sintetizar un espíritu norteamericano en la pintura, el americanismo de Eakins es claro por su autenticidad y espontaneidad. Hay en su arte salud, fuerza moral, calor natural y una percepción romántica del misterio, de los secretos espirituales dentro de lo ordinario. Se puede aceptar que estas cualidades son característicamente americanas.

EDOUARD MANET, 1832-1883, francés

23. **En la Barca**, 1874

Oleo sobre tela. Altura 38 1/4". Museo Metropolitano de Arte, Nueva York

635 Manet era el pintor mejor conocido y más vilipendiado de Francia, con motivo de dos cuadros que, en 1863 y 1865, provocaron una especie de furor público sólo posible en París, donde las repercusiones de una exposición de arte pueden ser no solamente intelectuales sino también sociales y políticas. En 1863, el **Almuerzo Campestre** fue la pintura más escandalosa de una ya de por sí escandalosa exposición, el Salón de los Rechazados, integrada por pinturas que no habían sido aceptadas por el jurado del Salón oficial de ese año. Lo escandaloso de los cuadros rechazados era su originalidad y honestidad, cualidades que naturalmente eran ofensivas para un jurado dedicado al cultivo de los trillados artificios.

636 El **Almuerzo Campestre** se encuentra ahora en el Louvre, junto con la **Olimpia**, también de Manet, que causó un escándalo mayor aún en 1865. La **Olimpia** es un retrato, brillantemente ejecutado, de una modelo llamada Victorine Meurent que posó desnuda sobre un canapé. Nada tiene el cuadro de los cargados acentos lascivos del Salón entonces en boga, en los que un manifiesto erotismo se disfrazaba bajo la pretensión de un tratamiento clásico o simbólico. La **Olimpia** fue atacada porque era un retrato tal cual, sin idealización, de una modelo sin ropa, en vez de un tratamiento lascivo de un desnudo femenino con la etiqueta de "Venus".

637 Hasta el final de su vida, Manet fue perseguido del modo más reprensible por los críticos y los pintores oficiales. Los ataques de éstos invocaban frecuentemente altos y falsos valores morales. En realidad, la explicación de su inquina es fácil de ver; les asustaba a los pintores convencionalmente establecidos ver un talento tan original, ya que sentían en él su propia condenación. El gran Zola estuvo entre los primeros críticos que hicieron suya la causa de Manet. A él siguieron otros, y dos años antes de su muerte, Manet recibió una medalla de un jurado excepcional del Salón; pero, este reconocimiento fue demasiado tardío para aliviar dos décadas de irracional hostilidad.

638 Manet fue el pintor de mayor edad en el grupo más tarde llamado del impresionismo, dos de cuyos miembros, Renoir y Degas, fueron discutidos en el cuaderno anterior. Nuestra reproducción **En la Barca** fue justamente pintada ya tarde en la carrera de Manet, cuando fue influido por el interés de los impresionistas en los efectos de luz al aire libre.



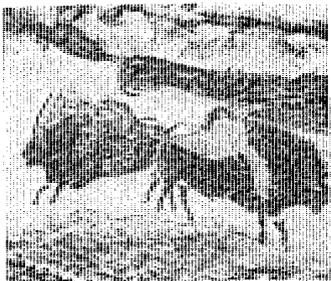


PINTURA DE LAS CUEVAS DE LASCAUX, MONTIGNAC, Francia:

24. **Dos Bisontes**, antes de 15,000 a. C.
Pigmentos de óxido mineral sobre piedra. Altura 6'

639 Las Cuevas de Lascaux, cerca de Montignac en Francia, fueron descubiertas en 1940; una visita a ellas es una experiencia tan excitante como la puede ofrecer el mundo del arte. La puerta de la cueva, originalmente muy pequeña, fue ensanchada; se hizo asimismo un cambio mínimo en el interior para permitir la iluminación y una observación más conveniente. Por lo demás, las cámaras se ven como hace quince o treinta mil años, cuando las pinturas fueron hechas. De las varias pinturas prehistóricas desparrramadas por Europa, las de Lascaux y las de Altamira (en España) son las más numerosas y las mejor preservadas.

640 Se conjetura que las imágenes fueron "pintadas" restregando óxidos naturales en las paredes de piedra. Frecuentemente la configuración natural de la pared se incorpora a la forma pintada; por ejemplo, una giba de bisonte puede estar pintada sobre una protuberancia o una depresión natural de forma aproximada. Las pinturas parecen estar dispuestas sobre las paredes sin esquema alguno; frecuentemente nuevas imágenes fueron pintadas sobre otras más antiguas. Aquí y allá, las paredes están oscurecidas por una capa de cal formada por la filtración y evaporación del agua; pero, en su mayor parte las pinturas tienen una frescura vívida asombrosa.



UNIDAD III

VINCENT VAN GOGH, 1853-1890, holandés

25. **La Noche de Estrellas**, 1889
Oleo sobre tela. Altura 29". Museo de Arte Moderno, Nueva York. Lillie P. Bliss Bequest

641 Van Gogh ha sido tema de tantas obras novelescas, que en nuestros días es usual considerarlo como un demente genial. Fue un pintor de extraordinaria originalidad que en los finales de su vida padeció períodos de enajenación. Algunos médicos, en diagnóstico retrospectivo, creen que este padecimiento fue de naturaleza epileptoide. Van Gogh fue sin embargo, un hombre cuerdo. Un lunático podría haber pintado con la intensidad de Van Gogh, pero jamás lo hubiera hecho con el control de éste.

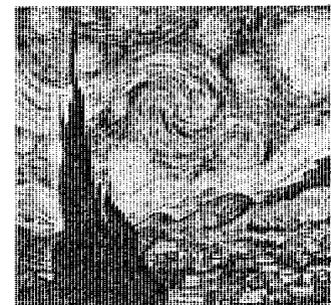
642 Las circunstancias de la vida de Van Gogh son muy conocidas. Nacido en Holanda en el seno de una familia de arraigo tradicional, fue incapaz de llevar una vida de convencionalismos sociales; fomentó, por el contrario, un sentido de retraimiento agudizado. Fue hombre de baja estatura y mal genio, hipersensible, sin disposición para las relaciones sociales, no obstante sus vivos deseos de amistad y de compañía. Varios fracasos en sus pretensiones amorosas aumentaron su sensibilidad, su timidez y su torpeza, pero no disminuyeron su pasión de entregarse amorosamente al prójimo.

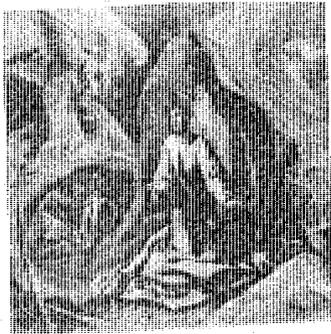
643 Estudió por un tiempo para ministro, pero aquí también lo venció la intensidad de su pasión. No pudo adaptarse, y tras una decepcionante experiencia con los miserables mineros y campesinos belgas, abandonó esta carrera para dedicarse a la pintura.

644 Sus relaciones con su hermano Theo constituyen una de las más conmovedoras historias, con base documental, que pueden descubrirse dentro de una existencia. Las cartas de Vincent a Theo son un registro vivo de sus esperanzas, anhelos y desesperaciones y, al mismo tiempo, ilustrativas anotaciones de sus métodos de trabajo. Las de Theo a Vincent nos muestran hasta qué punto este hermano fue el principal sostén emocional (y financiero) del artista a lo largo de su agónica existencia. Las cartas, fáciles de adquirir en diversas compilaciones, son más reveladoras que cualquiera de las biografías del artista.

645 Van Gogh no se suicidó en uno de sus ataques mentales, sino en un período de depresión, sin voluntad para continuar una vida que, pensaba, comenzaba a ser un fardo para los demás. Murió sin haber vendido casi ningún cuadro. Para un artista, la venta de un cuadro es remunerativa —prescindiendo absolutamente del dinero— porque indica del modo más directo que su esfuerzo en la expresión y en la comunicación tiene ciertamente un sentido y una finalidad. Esta remuneración fue negada a Van Gogh. Dice en sus cartas que él está seguro de que su obra será algún día reconocida; pero, difícilmente pudo haber previsto su popularidad actual. Exposiciones de sus cuadros han establecido los récords de todos los tiempos para las consagradas a un solo pintor: Es tan universalmente admirado que las reproducciones de sus obras se ofrecen como premio en las campañas de promoción de ventas.

646 La inmensa popularidad del arte de Van Gogh no tiene conexión alguna con el reconocimiento general de sus implicaciones trágicas. Más bien, el público es atraído por su vigor y su brillo ornamental. Por otra parte, el estudioso de Van Gogh tal vez exagera las implicaciones trágicas de su arte a la luz de la trágica vida del hombre. Las implicaciones están ahí, pero, si Van Gogh es gran artista es porque lo mejor de su arte se eleva por encima de su tragedia personal para alcanzar una visión de tal fuerza como **La Noche de Estrellas**, en lugar de hundirse en ella, en el desaliento que, a veces, aparece en sus obras iniciales.





EL GRECO (DOMENICO THEOTOCOPOULOS), 1541-1614,
español

26. **Cristo en Getsemani, 1590-98**
Oleo sobre tela. Altura 40 1/4". Museo de Arte de Toledo, Toledo, Ohio
27. **El Entierro del Conde de Orgaz, 1586**
Oleo sobre tela. Altura 15' 11 7/8". Iglesia de Santo Tomé, Toledo, España
34. **Cristo en la Cruz con Paisaje, alrededor de 1610**
Oleo sobre tela. Altura 6' 22". Museo de Arte de Cleveland, donación de Hanna Fund

647 El Greco —"el Griego"— fue el nombre adoptado por Doménico Theotocópoulos, quien nació en la isla de Creta. Estudió en Italia, tal vez bajo la dirección de Tiziano, si bien su estilo tiene algo en común con el de un pintor veneciano más joven, Tintoretto.

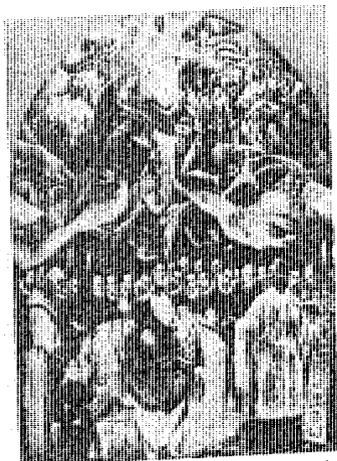
648 Alrededor de 1575, el Greco se trasladó a España, donde pasó el resto de su vida, principalmente en Toledo.

649 La carrera del Greco está llena de detalles curiosos. Es considerado como el pintor que ha expresado con más plenitud la intensidad mística de España, no obstante ser extranjero por nacimiento, por escuela y, hasta donde podemos saber, aun por temperamento. A pesar del éxito obtenido durante su vida, su reputación decreció paulatinamente, al grado de ser visto como un artista provinciano, interesante por la novedad de su estilo excéntrico, pero inferior en razón de esto mismo. Por un tiempo, fue borrado de la historia del arte, y no fue sino hasta los principios de este siglo cuando su obra fue realmente revaluada.

650 Es difícil decir qué es mayor, si la influencia del Greco en el expresionismo moderno o la revelación que ha hecho el expresionismo moderno de la virtud del Greco. Y casi igualmente difícil decir en qué sentido es más meritorio su arte, si como la experiencia emocional directa que se propuso comunicar, o como la experiencia intelectual que descubrimos nosotros al percatarnos del cálculo y la objetividad en que tuvo que esforzarse para crear esta expresión emocional. La efectividad de la fórmula aplicada está demostrada por la respuesta que suscita en el espectador. En efecto, éste acepta sin problemas las más violentas distorsiones del Greco, y se conturba y molesta en cambio con distorsiones no más extremistas del arte contemporáneo.

651 El Greco es el único de los antiguos maestros que está representado mejor en América que en Europa —con la excepción natural de España—, porque, durante el siglo XVIII, no fue buscado por los coleccionistas con la misma avidez con que buscaron a otros maestros con quienes se podía comparar en esa época, de modo que su obra pudo ser adquirida en los comienzos del coleccionismo norteamericano.

652 El Greco nunca tuvo aversión a repetir un cuadro que había tenido éxito, y —lo que resulta peor— frecuentemente sus discípulos tomaron sus composiciones para ejecutarlas de nuevo. Más aún, estas repeticiones lo convierten en un "blanco" perfecto para el falsificador contemporáneo. Por estos motivos, hay innumerables Grecos



falsos o inferiores, en que el carácter dramático se torna meramente teatral; las distorsiones puramente grotescas y la intensidad emocional sólo una especie de nerviosos retorcimientos. El Greco muestra más claramente que ningún otro pintor cuán precaria y cuán imprecisa es la línea entre el uso legítimo de un estilo desarrollado conscientemente y su prostitución.

GEORGE ROUAULT, 1871-1958, francés

28. **Dos Desnudos, alrededor de 1905**
Oleo sobre papel. Altura 39 1/4". Museo Metropolitano de Arte, N. Y.

653 Rouault, vinculado con el fauvismo, fue mencionado ya en las Notas sobre los Pintores, al final del Cuaderno 2, en relación con Raoul Dufy, otro de los miembros del grupo. De todos éstos, Rouault fue el único preocupado por las cuestiones sociales y el misticismo religioso. Los demás continuaron la tradición de galantería, de ligereza ornamental y de variedades de la moda, a la que siempre ha rendido tributo la corriente pictórica francesa. Esta "pintura de boudoir" (Pintura galante) como es llamada por los que no simpatizan con sus refinamientos, dominó en el arte francés durante el siglo XVIII, y encontró en la obra de Watteau su expresión más poética; en la de Boucher su expresión profesional más obstinada, y su expresión más vivaz en la de Fragonard. En el siglo XIX, la sensibilidad de Renoir hacia las jóvenes se nutre en esta tradición, y Matisse y Dufy, en el siglo XX, reflejan los indulgentes placeres en boga de la Riviera, casi con el mismo espíritu con que sus progenitores del siglo XVIII reflejaron la vida galante y cortesana.

654 Aunque fauve por asociación y por determinadas características técnicas, Rouault está relacionado mucho menos con los pintores mencionados que con artistas como Rembrandt o Daumier, interesados en el espíritu humano y en el conflicto de éste con la capacidad de degradación del mundo.

655 Rouault fue profundamente tocado por el misticismo católico. En su estilo tardío, los toscos contornos que se hacen visibles en nuestra ilustración se rellenan con encendidas masas de color, semejantes a las piezas de los vitrales delimitadas por las cañuelas de plomo negro. Este parecido no es coincidencia. Rouault trabajó durante algún tiempo en la restauración de vitrales de catedrales de la Edad Media. Su catolicismo armoniza con esta forma de arte que fue el médium para algunas de las más asombrosas expresiones del misticismo cristiano en la edad de la fe.

656 Rouault es también uno de los más vigorosos litógrafos del arte moderno. Las litografías (dibujos hechos en una piedra especial que permite su impresión un número determinado de veces sobre papel) pueden ser a color, como muchas de Rouault, pero sus litografías en blanco y negro tienen una riqueza y una fuerza excepcionales.





657 Lo que hemos dicho aquí es típico de lo mejor de Rouault. Sin embargo, la obra de Rouault, y esto es válido para la obra de todo artista, no debe ser aceptada ciegamente, cuadro por cuadro, como si cada uno ejemplificara su realización más alta. Se peca un poco de herejía al expresarlo así. Pero, es verdad, no obstante, que muchas de las pinturas de Rouault sugieren una fórmula. Algunas de ellas, por debajo de una apariencia importante, tienen sólo la ligereza decorativa de muchos otros cuadros fauvistas, sin la gracia de éstos. Sin embargo, todo artista, como ya ha sido dicho en otra parte de este texto, merece ser juzgado por lo mejor de su obra, y en lo mejor de su obra Rouault es un gran pintor de su generación.

JOHN MARIN, 1870-1953, norteamericano

29. El Edificio Singer, 1921

Acuarela sobre papel. Altura 26 1/2". Museo de Arte de Filadelfia

658 La extraordinaria fuerza expresiva de Marin se halla en sus acuarelas. No obstante que también pintó algunos óleos, es en su calidad de acuarelista como cobra importancia. Con frecuencia se cree que la acuarela consiste meramente en utilizar colores de agua para pintar de un modo débil y hasta desteñido, procedimiento que convirtieron en reliquia las damas de sociedad de hace ya tiempo, tal vez por la simplicidad del instrumental requerido y por ser la acuarela la más limpia de las técnicas pictóricas. A decir verdad, el manejo de la acuarela se ha generalizado a tal extremo que su demanda es mayor que la que señalaría un registro de todos los acuarelistas tímidos y sin inventiva. Sin embargo, Marin hizo de la acuarela el mejor de los médiums.

659 Las cualidades ordinarias que posee la acuarela no son las que aparecen en la obra de Marin. En lugar de conformarse con la claridad de los tintes (una de las ventajas del médium es que en virtud de la transparencia del color se conserva la luminosidad) Marin los utilizó en sus mayores grados de intensidad, incluyendo el negro. La acuarela permite una infinita graduación de matices muy sutiles entre cada color, lo mismo que pasos muy finos entre los grados de tonos diferentes. Sin embargo, la acuarela de Marin más bien consiste en una graduación de manchas y pinceladas de colores sólidos vigorosamente logrados. Lo propio de la acuarela es la utilización de colores muy húmedos, pero Marin ha optado por lo que se llama pincel seco, al grado de que sus colores llegan a tener una textura parecida a la del gis o del lápiz crayón. Es cierto que algunos de los cuadros de Marin rechazarían buena parte de las generalizaciones que aquí hacemos, porque se trata de un pintor que experimentó con el color en muchos sentidos y condiciones diferentes, pero apartándose del uso convencional de la

acuarela fue como pudo encontrar su modo de expresión más personal. Sin embargo, la influencia de su obra ha sido tan grande, que este estilo, tan original en él, se ha convertido en una convención más de la acuarela.

660 Sin identificarse directamente con ninguna de las corrientes del arte europeo, Marin es un pintor norteamericano que pudo asimilar algunas de las características de los diversos "ismos". Hemos dicho que El Edificio Singer es expresionista, y lo es, pero no en el sentido de que con esta obra se haya convertido en seguidor de los expresionistas alemanes o de los fauvistas franceses. Las fragmentadas formas angulares que pueden observarse en la parte inferior del cuadro (formas aún más ostensibles en otros de sus cuadros) sin duda sugieren la influencia del cubismo, pero Marin no aplicó las teorías de esta escuela. Resulta siempre difícil explicar por qué un pintor puede dibujar inspirándose en diversas fuentes, tal como Marin parece haberlo hecho, y aún así producir una obra de arte original, en tanto que otros pintores pueden haberse inspirado en esas mismas fuentes para producir, sin embargo, meros pastiches imitativos sin ninguna profundidad estética. Cualquiera que sea la explicación al respecto, el hecho es que Marin vale por él mismo.

661 Entre otros artistas contemporáneos, Marin es, por su obra, el más señaladamente norteamericano. Su pintura expresa plenamente el vigor y la inquietud de las grandes ciudades norteamericanas. En otro aspecto muy distinto, sin embargo, como en sus cuadros de las riberas de Maine, su misma sensibilidad logra captar el vigor y la animación de las formas naturales.

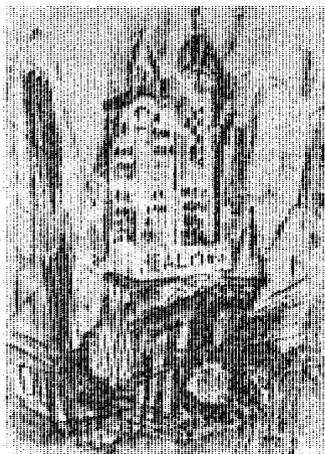
ERNST LUDWIG KIRCHNER, 1880-1938, alemán

30. Dos Damas en la Calle, 1922

Grabado de color en madera. Altura 27 3/4". Museo de Arte Moderno. Nueva York

662 Un año antes de su muerte Kirchner había dicho: "Mi meta ha sido siempre expresar las emociones experimentando con grandes formas simplificadas y colores puros". Esta es una buena definición para el expresionismo alemán en cuanto al propósito principal que tuvieron los seguidores de esta escuela, y tal vez también para el fauvismo que fue la forma de expresionismo que se desarrolló al mismo tiempo en Francia. En tanto que definición, es lo suficientemente amplia como para incluir el temperamento, la emotividad y la experiencia personal de los pintores, según sus diferentes modos de expresarse "con grandes formas simplificadas y colores puros".

663 En el caso de las obras de los pintores alemanes, a quienes se les dio particularmente el nombre de expresionistas, dichas formas tienden a ser rígidas, pesadas y burdas, pero con estos adjetivos no queremos señalar que tales formas sean poco halagadoras, como tampoco





podríamos, con las cualidades opuestas de fluidez, gracia y refinamiento, señalar elogiosamente las formas de los fauvistas franceses. Dichas formas fueron el medio que adoptaron los alemanes para lograr su gran fuerza expresiva. Para ello se requiere de una gran habilidad y de una pericia tan sutil como las empleadas en aquellas otras formas a las que uno se ha acostumbrado a denominar "artísticas". En fin, se trata de formas adecuadas para la expresión de los rincones oscuros y melancólicos del alma, tal como lo experimentaron Kirchner y sus compañeros.

664 Junto con Kirchner, fueron principalmente Karl Schmidt-Rottluff (1884-) y Erich Heckel (1883-1944) quienes le dieron a su escuela pictórica el nombre de Die Brücke (El Puente). Se agruparon en Dresden en 1905, determinando así la fecha de nacimiento del expresionismo alemán como corriente artística. No tardaron en unirse a ellos otros pintores que bajo su influencia quisieron participar en el espíritu que animaba al grupo Die Brücke. 665 Habiendo nacido casi al mismo tiempo, el fauvismo, el expresionismo y el cubismo fueron corrientes pictóricas que recibieron la influencia del arte primitivo. Para quienes se hallan acostumbrados a pensar que la técnica llena de refinamientos es un requisito previo del arte pictórico, **Dos Damas en la Calle**, de Kirchner, resultará no sólo un cuadro primitivo, sino hasta brutal. Sin embargo, la meta que animaba a los pintores de Die Brücke era la de una revitalización del arte, y al igual que los fauves y los cubistas en Francia pudieron descubrir en los pueblos primitivos la vitalidad que según ellos había ido perdiendo la pintura europea.

666 Pero es importante recordar que los artistas de Die Brücke no deseaban volver al nivel de lo primitivo. No emprendieron la absurda e imposible tarea de volver a la pintura primitiva, sino que trataron de inspirarse en las amplias y directas formas de expresión que hay en este arte, de modo que la influencia que este último ejerció en su estilo civilizado no pudo evitarse. Es por esto que los rostros de las mujeres que aparecen en nuestra ilustración nos recuerdan las máscaras de las tribus africanas. Al menos es lo que parece a primera vista. En realidad, lo que hizo Kirchner fue transmutar estas formas primitivas en otras que no solamente no expresan el vigor primitivo sino que, opuestamente, reflejan la pesadilla de una civilización moribunda.

667 A esta breve reseña sobre el expresionismo alemán debemos agregar que en 1912 se formó un segundo grupo que se llamó **Blaue Reiter** (el Jinete Azul), cuyos fundadores fueron Wassily Kandinsky y Franz Marc. El arte de Kandinsky es estudiado en el siguiente cuaderno que trata sobre la abstracción. La obra de Franz Marc, después de un período en que tuvieron gran popularidad sus dibujos de caballos rojos y azules, apenas se ha vuelto a tomar en consideración. Paul Klee, otro de los miembros del Blaue Reiter, se apartó del expresionismo para seguir una dirección muy personal. También a él se le estudia en el siguiente cuaderno. El nombre de Emil Nolde



podría ser mencionado como uno de los más importantes del grupo de Die Brücke, así como el de Max Beckmann, uno de los pintores más fieles a dicho movimiento artístico. También pueden considerarse como expresionistas a Käthe Kollwitz y a George Grosz, aunque sus estilos más bien están relacionados con el movimiento de protesta social y satírica, y no con aquella exploración más personal que caracteriza al expresionismo.

SIMONE MARTINI, alrededor de 1283-1344, italiano

31. **La Anunciación**, 1333

Oleo sobre tabla. Altura 8' 8". Galería de los Uffizi, Florencia

32. Cabeza de la Virgen de **La Anunciación**

668 Simone pintó su gran **Anunciación** en 1333 para el altar de la capilla de San Ansano en la Catedral de Siena. En esta catedral, una de las más primorosas y elegantes estructuras del mundo, **La Anunciación**, de Simone, encontró ciertamente su ubicación perfecta. El cuadro es tan exquisito en su elaboración, de tan preciosa aristocracia y tan decorativo, como el edificio en que se aloja, y como él, sólo secundariamente resulta una expresión espiritual. Es ante todo un ornato de la más rara belleza, realizado con una técnica insuperable al servicio de un gusto cultivado que linda ya con el super-refinamiento.

669 Simone pintó en una época en que los artistas italianos en otras ciudades ponían su entusiasmo en el nuevo realismo. En la primera década del siglo, Giotto había cubierto los muros de la Capilla de la Arena, en Padua, con un ciclo de frescos asombrosamente realistas, superiores a todo lo que cualquiera de sus contemporáneos hubiese visto antes. Las innovaciones de Giotto fueron tan fundamentales que cambiaron radicalmente la dirección de la pintura. No es incluso exagerado decir que Giotto fijó el rumbo de la pintura para los siguientes seiscientos años, esto es, hasta nuestro propio siglo.

670 Los otros grandes innovadores entre el siglo de Giotto y el nuestro continuaron su referencia a la naturaleza, al concluir, como él lo había hecho, que la visión "realista" de las cosas era la base del arte pictórico. No fue sino hasta el siglo XX cuando los pintores se liberaron de la idea de Giotto de que la pintura tiene que referirse necesariamente al mundo de la realidad visual, sin importar el grado en que el pintor pueda modificarla.

671 Solos, en medio de la agitación creada por la revolución de Giotto, los pintores sieneses prefirieron su propio estilo, sumamente desarrollado, al estilo nuevo. Únicamente unos cuantos pintores procuraron fundir los dos estilos. Y, en tanto que Siena continuaba cultivando su tradición estilística, su rival, la vecina ciudad de Florencia, se convirtió en el centro artístico más importante de Europa. Simone es el último de los pintores netamente sieneses cuyo arte no fue afectado plenamente por la anemia

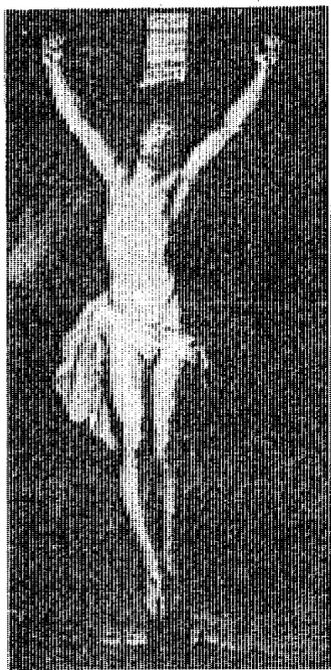




que pronto comenzó a enervar el arte sienés. Los pintores sieneses subsecuentes, Sassetta en particular, nos dejaron algunos cuadros encantadores, pero aun los admiradores más entusiastas del arte sienés han de admitir que, en contraste con el vigor humanista del realismo florentino, el debilitado espíritu sienés se vuelve más cautivador que significativo, más fantástico que creador.

672 El gusto por la pintura sienesa es algo que se adquiere, y ha de basarse en el reconocimiento de que aquí se está frente a la floración de una larga tradición extraña a la nuestra. La Virgen de Simone puede ser la Reina del Cielo —Siena era una ciudad dedicada a la Virgen— pero es también una dama cortesana y un símbolo espiritual. Forma parte de aquel aspecto de la vida medieval que produjo refinamientos tales como los sistemas del amor cortés e inspiró la lírica de los trovadores, el elegante mundo de las justas caballerescas, de los banquetes y entretenimientos cuyas descripciones hacen aparecer las grandes fiestas de la sociedad internacional de nuestros días como festivales de campesinos.

673 Además, Simone tiene una importancia histórica fuera de su carrera de pintor como parte de una escuela internacional de la más tardía pintura de la Edad Media, que tuvo como centro la ciudad de Avignon, en Francia, donde trabajó entre 1339 y 1344. Visitó, asimismo, la corte del rey Roberto de Anjou, en Nápoles, en 1317. Fue amigo de Petrarca, cuyos pulidos y aristocráticos sonetos constituyen un paralelo literario del estilo pictórico de Simone.



PEDRO PABLO RUBENS, 1577-1640, flamenco.

33. Cristo en la Cruz, alrededor de 1610

Oleo sobre tela. Altura 7' 2 1/8". Museo Real de Bellas Artes, Amberes

674 Rubens, cuyo Cristo en la Cruz se incluye en este cuaderno, es también el autor del Prometeo Encadenado del Cuaderno 2. Puede ser interesante para el lector comparar, por sí solo, estos dos cuadros, de temas tan distantes como lo están entre sí una leyenda pagana y una historia cristiana, para descubrir si Rubens los abordó con alguna diferencia significativa en su punto de vista.

675 Los cuadros se prestan para la comparación, dada su coincidencia en la representación de un hombre en agonía. Hay también cierto paralelismo, bastante sorprendente, en los personajes. Prometeo llevó el fuego a los hombres y fue castigado por ello de la manera representada. Cristo llevó a los hombres la redención, y, aunque su crucifixión no es propiamente un castigo, es el precio de tal don puesto que murió para darlo. Se ha dicho de la obra de Rubens que cada una de sus pinturas, no importa cuál sea el tema de éstas, está investida de un aire triunfalista. Este puede ser el factor básico unificante en los dos cuadros.

MAESTRO DE LA LEYENDA DE SAN FRANCISCO, siglo XIII, italiano

35. Cruz Pintada, alrededor de 1280

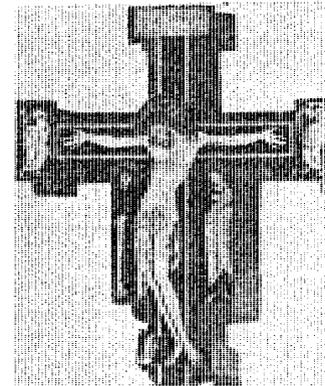
Témpera sobre tabla. Altura 6' 2". Museo de Arte de Filadelfia. Colección Wilstach

676 El Maestro de la Leyenda de San Francisco es el nombre con que se designa al artista italiano anónimo que pintó este Cristo en la Cruz (Lámina 35). Tales cruces se produjeron en gran cantidad hacia los finales del siglo XII y durante el siglo XIII. (La cruz reproducida fue pintada en 1280 aproximadamente). Las que aún existen varían en tamaño y calidad de acuerdo con la amplitud y la riqueza de las iglesias para las que originalmente se encargaron.

677 Entre las cuestiones que plantean estas cruces está la del lugar que ocupaban en la iglesia. Parece ser que algunas veces fueron colocadas sobre el altar, aunque es factible también que, sobre todo las muy grandes, hayan estado suspendidas del techo sobre el propio altar. En lo alto, en medio de las sombras de las bóvedas, iluminadas desde abajo por el resplandor titubeante de los cirios, deben haber tenido el carácter de una aparición. Pudieron asimismo estar colgadas en lo alto del ábside, en el muro del fondo de la iglesia, tras el altar o sobremontadas en la mampara del presbiterio, cuando lo había.

678 En cualquiera de estos sitios la cruz hubiese sido el punto culminante del esquema arquitectónico de una iglesia románica con su uniforme progresión de formas arquitectónicas repetidas, siguiendo el movimiento de la nave hacia el altar. En las cruces más antiguas la figura de Cristo es recta y erguida, colocada simétricamente sobre el eje de la Cruz: tiene los ojos muy abiertos y no hay muestras de dolor ni en su rostro ni en su cuerpo. Henry Clifford, escribiendo sobre el tema, dijo: "Conforme pasó el tiempo, la cabeza se inclinó gradualmente y el cuerpo comenzó a combarse ligeramente hacia la izquierda bajo el peso del sufrimiento. El paso siguiente es mostrar a Cristo muerto en la cruz y con el cuerpo cada vez más curvado hacia afuera. Aunque no es una regla infalible, se puede decir que, en términos generales, estas cruces pintadas casi pueden ser fechadas, hasta antes de la época de Giotto, por el grado de progresión en la curvatura".

679 Clifford describe asimismo una de estas cruces —en la pequeña ciudad italiana de Casape, situada en la campiña romana entre Tívoli y Palestrina— que antiguamente se encontraba en una capillita de campo que los labriegos visitaban, de paso a su trabajo en los viñedos: "Durante la guerra de 1914-18, las mujeres de Casape, creyendo especialmente en el poder de Cristo y de San Juan, desprendían con sus uñas pequeños fragmentos de la pintura de estas figuras para enviarlos a sus hijos en el frente. Cuando, terminada la guerra, se intentó llevarla a Roma para su conservación, el pueblo en masa, celoso de su más grande tesoro, amenazó con sublevarse, y la cruz cuelga ahora en la iglesia local, abandonada, presa de la polilla que en pocos años la habrá reducido a polvo".





ALBERT PINKHAM RYDER, 1847-1917, norteamericano.

36. **Marina a la Luz de la Luna, 1870-1890**
Oleo sobre madera. Altura 11 3/8". Museo Me-
tropolitano de Arte.



680 Ryder es el poeta místico de la pintura norteamericana. Excéntrico y solitario, decía que "El artista no puede ser un buen compañero".

Durante los últimos años de su vida, cuando abandonaba su cuarto de estudio hasta el anochecer —tenía la idea de que la luz del sol dañaba sus ojos ya débiles—, su personalidad confirmó en muchos sentidos la opinión común que se tiene del artista: una alma solitaria que busca la inspiración casándose con la pobreza, sin atender al sentido práctico del mundo ordinario. Su cuarto donde trabajaba, un rincón lleno de cenizas y de botes de leche vacíos, más que un estudio parecía un lugar de trebejos en cuyo desorden era casi imposible caminar.

681 Pero la otra cara de su personalidad, opuesta a todas sus excentricidades, era la de su gusto de vivir. Por lo menos en los innumerables escritos que dejó, hace constante referencia al placer que sentía en su trabajo. "El artista sólo necesita de un techo, un trozo de pan y su caballete; todo lo demás Dios se lo da en abundancia". "Pinto con regocijo hasta que el Sol se oculta en el horizonte, y entonces corro alrededor de los campos como un potrero al que se le suelta y relincha de gusto". "Me extravió ante mi Jonás (cuando escribí esto se hallaba pintando el tema de Jonás y la ballena); es tan encantadora la confusión del agua que bulle y la de todas las demás cosas".

682 Desafortunadamente su Jonás, al igual que muchos otros de sus cuadros, se convirtieron en una confusión de pintura oscurecida y agrietada. Como artesano Ryder no fue cuidadoso; las gruesas capas de pintura que sobrepuso en consistencias diferentes terminaron encontrándose. De haber sido un buen artesano habría sabido que las diferentes capas de pintura secan de modo irregular y producen tensiones que terminan en el agrietamiento. Aunque toda pintura se halla expuesta a este efecto, el buen artesano sabe las reglas a seguir para que el agrietamiento sea mínimo. Esta falta de técnica en Ryder fue la causa de que algunas de sus mejores obras se deterioraran en menos de medio siglo después de su muerte. Afortunadamente, la turbulencia de sus temas ayuda a que el oscurecimiento que sobrevino en sus cuadros no desentone enteramente con la armonía, lo cual es un alivio.

683 Además de su amor por la pintura, a Ryder lo apasionaba la música y se inclinaba también hacia lo literario. Frecuentemente dibujó inspirándose en temas de Shakespeare y de Wagner. Al contemplar sus cuadros, de inmediato surgen los matices poéticos y líricos. A veces escribía versos; las líneas que siguen nos recuerdan el lirismo de otros pintores místicos y poetas. El espíritu de Ryder tenía mucho en común con el de William Blake y el de Emily Dickinson:

¿Quién sabe lo que Dios sabe?
Su mano nunca muestra,
Aun con menos se obran milagros,
Aun con un pensamiento.

UNIDAD IV

JAN VERMEER, 1632-1675, holandés

37. **El Artista en su Estudio, 1665-1670**
Oleo sobre tela. Altura 52 1/8". Museo de Historia
de las Artes, Viena

684 Jan Vermeer de Delft pintó, por decirlo así, disfrazando sus obras. Para el observador ocasional, sus composiciones de objetos, sus sinfonías de texturas sólo son cuadros de tema. Este tipo de cuadros gusta a la mayoría de la gente por su interés en el tema más que por la inventiva del artista. Cuadros con temas de la vida diaria fueron la clase de pintura popular y de fácil venta en la Holanda de Vermeer. Los prácticos burgueses, que eran los compradores de pinturas, se surtían de un grupo de hábiles técnicos llamados los Pequeños Holandeses. Estos competían entre sí en traducir los visos del satén, la suavidad de la pelusa de un tapete, el pulimento en un mobiliario de madera y el carácter pétreo de un piso. Eligieron sin titubeos temas reconocibles (en vez de los temas grandiosos); tendientes a la realidad literal, y no a la abstracción, y dependientes de la anécdota más que de la expresión filosófica.

685 Superficialmente, Vermeer fue miembro de este grupo. Pero, su pintura está tan por encima de la línea y el rango de este tipo, que es imposible permanecer insensible del todo a su diferencia con ellos. Sus cuadros han sido atesorados siempre; pero, es sólo recientemente cuando su preocupación por la luz, el espacio y la textura, en términos abstractos, ha recibido completa atención. El arte de Vermeer —como el de algunos otros antiguos maestros, el Greco, por ejemplo— se ha revelado a nosotros tanto por las teorías de la abstracción contemporánea como por la tradición de sus predecesores.

686 No sabemos mucho acerca de la vida de Vermeer. Existen unos cuarenta cuadros suyos, sólo un puñado en comparación con el número dejado por sus contemporáneos. Este pequeño número se explica sólo parcialmente por el hecho de que el pintor murió a la edad de cuarenta y tres años.





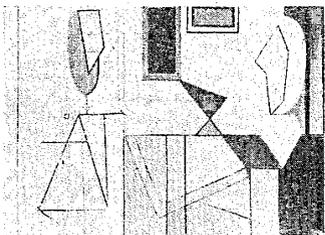
PABLO PICASSO, 1881-1973, español

38. El Estudio, 1928

Oleo sobre tela. Altura 59". Museo de Arte Moderno, Nueva York, donado por Walter P. Chrysler, Jr.

40. Las Muchachas de Avignón, 1907

Oleo sobre tela. Altura 8'. Museo de Arte Moderno, Nueva York, Lillie P. Bliss Bequest



687 Picasso nació en España, pero pasó su vida creativa en Francia. Ningún otro pintor ha sido tan ampliamente difundido ni ha recibido tanta publicidad —lo que no deja de ser contradictorio, ya que ningún otro pintor ha sido nunca tan incomprensible y, por ello, tan indignante al público general. Sin embargo, es imposible decir que Picasso no necesite introducción. La necesita —aun aquellos que siguen su obra día a día siempre están siendo introducidos a la última de sus facetas.

688 Es el más productivo de todos los pintores contemporáneos, y es muy posible que sea el pintor más productivo de todos los tiempos. Sus dibujos, pinturas, grabados y esculturas alcanzan decenas de miles, aun sin contar producciones laterales como sus diseños escenográficos y sus cerámicas.

La obra de la mayoría de los pintores puede ser clasificada en los familiares períodos "inicial", "medio" y "tardío o último". Este tipo de clasificación está fuera de orden tratándose de Picasso, a menos que aceptemos una multitud de subclasificaciones en cada grupo. Dominó las técnicas convencionales desde la adolescencia, se asomó al impresionismo y pintó, por un breve lapso, a la manera de Toulouse-Lautrec. Después, Picasso usó todos estos estilos como un trampolín para un estilo más personal, pintando extenuadas y melancólicas figuras, inspiradas tanto por el Greco como por la alargada escultura románica de ciertas escuelas. Este, su Período Azul, desaparece en el Período Rosa, cuando cambió a este color más alegre, haciéndolo el dominante, y modificó las famélicas figuras que había estado pintando haciéndolas más felices, más graciosas, con una fuerte sugerencia de los vasos y las figurillas clásicas.

689 Hay una firme continuidad en estos varios estilos iniciales. La primera ruptura decisiva vino con su descubrimiento de que la escultura africana era tan arte como antropología, descubrimiento hecho simultáneamente por otros inquietos jóvenes pintores de la Escuela de París. Su período Africano duró sólo unos meses. Desapareció en el cubismo, la mayor revolución pictórica del siglo XX, inventado por Picasso junto con varios otros artistas, siendo los más familiares Georges Braque (Véase *Formas Musicales*, Lámina 15, Cuaderno 2) y Juan Gris (1887-1927). Picasso pintó *Las Muchachas de Avignón* en el punto de transición de su manera africana al cubismo. Los rostros sugieren aún máscaras africanas; pero, ellos y las demás formas también están rotas por el procedimiento analítico del cubismo, que intentaba la representación simultánea de los aspectos múltiples de un objeto. Esto, sin embargo, era sólo el comienzo. El propio cu-

bismo tiene varias subdivisiones, y Picasso las exploró todas.

690 *Las Muchachas de Avignón* fue pintado en 1907. No es necesario esforzarnos aquí en listar ordenadamente los caminos de Picasso durante los sesenta y seis años subsiguientes; pero, podemos decir que en ellos se incluyen: una súbita separación del cubismo, una regresión a formas tan explícitas y tangibles como la escultura, y luego, muchas variaciones de la idea cubista, yendo de lo humorístico a la pesadilla, del feliz artificio a la mayor profundidad. Una de sus mejores realizaciones intelectuales, dibujando muy directamente conforme a algunos principios cubistas, es *El Estudio*. También quasicubista, pero en el otro extremo del registro expresivo de Picasso, el de la intensidad emocional, está el extraordinario *Guernica*, que bien pudiera ser su obra maestra. (Es considerado en el Cuaderno 6).

691 Ya sea que Picasso nos guste o no, es imposible escapar a él. Su influencia está tan extendida que muchos artistas conservadores que abominan a Picasso, pintan, sin saberlo, de un modo en el que jamás habrían pintado, si el arte de Picasso no hubiese existido, dándole valor al suyo propio. La señora que mira a Picasso como un rompecabezas tiene, por lo general, un cenicero o un vestido estampado favoritos con el patrón que el diseñador plagió a Picasso.

692 Se oye todavía la aburrida acusación de que Picasso es un truculento engañador que se aprovecha de nosotros. En la misma forma como este cargo es demasiado absurdo para ser contestado, así es una locura esperar que cada cuadro de Picasso sea un acontecimiento mundial, simplemente porque Picasso es un gran pintor. Ningún hombre pinta esa cantidad de obras maestras, y ningún hombre lo pretende. Debido a la amplitud de su registro más que a su producción asombrosa, cada obra de Picasso —más aún que la mayoría de las obras pictóricas— ha de ser juzgada por sus méritos individuales. Debe ser juzgada por la intención del artista en cada caso particular —y esto no siempre es fácil.

JOHN SINGER SARGENT, 1856-1925, americano

39. Las Hermanas Wyndham, 1900

693 Sargent fue un pintor americano preparado en Francia; pero, su tradición es la del retrato elegante inglés. Esta tradición pone su mayor énfasis sobre la luz, el toque brillante y la habilidad con que el pintor logra combinar un aceptable parecido con las modificaciones más halagüeñas de los defectos de su modelo, considerado como un objeto de belleza.

694 A juzgar por la apariencia de los retratos de Sargent, cada uno de sus modelos era una dama o un caballero de aristocrática distinción. Ningún pintor ha sido más diestro que Sargent en el truco de adaptar cualquier conjunto de rasgos a la fórmula de un tipo predeterminado. Si cualquiera de nosotros fuera pintado por Sargent, sabría de antemano que iba a ser mágicamente transfor-





mado en un digno descendiente de las hermosas mujeres y de los apuestos varones de los retratos de Gainsborough, Reynolds y demás pintores de la corte y el mundo elegante de la Inglaterra del siglo XVIII.

695 A diferencia de estos artistas que sólo tuvieron que aproximarse a la apariencia de los modelos —y frecuentemente la aproximación no era muy cercana, si juzgamos por los ejemplos en que una misma persona, pintada varias veces, tiene de cuadro a cuadro sólo un aire de familia consigo misma—, Sargent trabajó en una época en que la aparición de la cámara fotográfica forzaba al pintor a un gran parecido. Los más deslumbradores ingredientes de Sargent, los reales y los ficticios, respecto a sus modelos, son todos ellos, por esta razón, de lo más notable.

696 Y, sin embargo, sus retratos actualmente no son muy satisfactorios. Nos gustaría saber algo más de lo que él nos dice acerca de sus modelos como personas. No representó a gente real; nos ha dejado cientos de efigies repetidas, variaciones de una fórmula atractiva, pero trivial. Y el propio Sargent ya no está para fascinarnos con su ingenio, su urbanidad y todas las gracias sociales que fueron, en efecto, parte de su arte elegante. Su técnica parece demasiado fluida. Da la impresión de pintar tan fácilmente que un pincel parece deslizarse sobre la superficie de su tema sin penetrarlo. Su reputación está justamente ahora en profunda decadencia, con los primeros indicios de una vuelta a contramarea en su favor.

697 La condescendencia con que algunos críticos tratan generalmente su arte no está del todo justificada. El carácter trivial y espectacular de la mayor parte de su obra oscurece la pintura ocasional de Sargent, en que su sensibilidad supera a su alarde. La valoración final de su arte puede ser hecha sobre la base de cuadros que durante su vida fueron considerados como inconsecuentes.

698 Sargent alcanzó el Eliseo del pintor de retratos: podía escoger sus modelos y poner sus precios sabiendo anticipadamente que cada cuadro era un éxito aun antes de ser comenzado, pues ningún cuadro presentaba nuevos problemas. Sin embargo, Sargent admiró el arte de Thomas Eakins, quien era tan inflexible en el retrato de sus modelos como personas que muchos de sus retratos fueron rechazados y algunos de ellos fueron incluso quemados por clientes ofendidos. (Compárese la Lámina 39 con el retrato de Miss Van Buren de Eakins, Lámina 22, Cuaderno 1).

699 Sargent fue asimismo uno de los más fáciles acuarelistas; pero, aquí también su habilidosa técnica tiene una tendencia a eliminar el contenido, como si el cuadro estuviese terminado antes de que Sargent alcanzara a decir lo que quería. Estas acuarelas fueron para Sargent una evasión de los retratos encargados hacia un mundo más personal y en cuanto a creatividad más remunerativos.



PIET MONDRIAN, 1878-1944, holandés.

41. **Ritmo de Líneas Rectas**, 1936-1942
Oleo sobre tela. Altura 28 1/4". Henry Clifford, Filadelfia
42. **Paisaje con Casa de Campo**, alrededor de 1906
Oleo sobre tela. Altura 34". Isaac Schoenberg, Swarthmore
43. **Arbol Horizontal**, 1911
Oleo sobre tela. Altura 29 2/8". Instituto Munson-Williams-Proctor, Utica

700 Mondrian fue miembro de un grupo de pintores, arquitectos y escultores, cuyas teorías (como lo anunciaba su revista *De Stijl*) constituían una de las fuerzas más poderosas en la cristalización del estilo del siglo XX. La severidad de sus abstracciones rectangulares fue compartida por las formas arquitectónicas favorecidas por *De Stijl*, que hoy parecen a mucha gente menos radicales que la pintura de Mondrian, porque han llegado a ser más familiares, con frecuencia de falsa manera, en los frentes de las tiendas modernistas.

701 En realidad, podría argüirse que estas formas se adaptan mejor a la pintura que a la arquitectura, dado que en el mundo moderno una arquitectura de pura proporción está limitada por las exigencias prácticas. Esto podría no ser cierto, salvo frente a la respuesta de que cada obra en tan rarificado estilo debe estar purificada hasta el punto de que las pequeñas imperfecciones son intolerables.

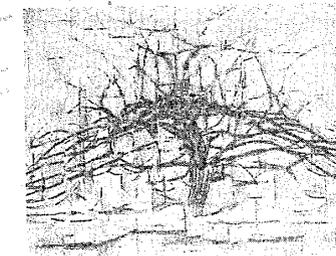
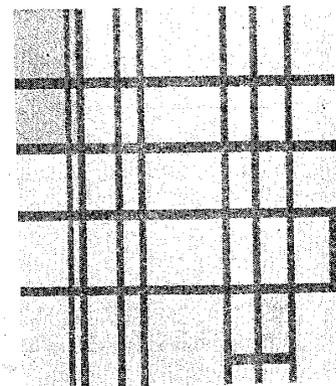
702 Un esfuerzo para ir en la abstracción aún más allá de lo que fue Mondrian, fue realizado por el grupo ruso de los suprematistas. En 1918, su líder Kasimir Malevich (1878-1935) realizó un cuadrado blanco sobre un fondo blanco, intitulado **Blanco sobre Blanco**. Puede no ser irreverente sugerir que, habiéndose hecho éste, no es necesario volverlo a hacer.

WASSILY KANDINSKY, 1866-1944, ruso

44. **Líneas Negras**, Núm. 189, 1913
Oleo sobre tela. Altura 51 1/4". Museo Salomón R. Guggenheim, Nueva York

703 Kandinsky trabajó con los expresionistas alemanes y fue uno de los miembros originales del **Blaue Reiter** formado en 1911 (véase la Nota sobre Kirchner, Cuaderno 3). Ya hemos visto que el expresionismo alemán estaba caracterizado por las libres distorsiones de forma y el arbitrario uso del color. Kandinsky lleva a su lógica conclusión la idea, de que la forma y el color, más bien que el tema, son los factores expresivos en la pintura: elimina por completo el tema.

704 No obstante que algunas abstracciones de Kandinsky tienen título, como **Líneas Negras**, el título no es para darnos una pista acerca del tema de la pintura, sino para





poner a ésta un marbete de identificación. La mayor parte de las abstracciones de Kandinsky son llamadas indistintamente composición o improvisación. Las composiciones son arreglos rigurosamente delineados de formas geométricas precisas, pero diferentes de las de Mondrian en la gran variedad de delineamientos y colores. Las improvisaciones por su parte son del tipo de **Lineas Negras** —libres en la ejecución con un efecto de espontaneidad más bien que de cálculo.

JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER, 1775-1851, inglés

45. **El Incendio de las Casas del Parlamento, 1835**
Oleo sobre tela. Altura 35". Museo de Arte de Filadelfia

705 Turner fue algo así como un niño prodigio; tuvo su primera exposición en la Real Academia de Londres a la edad de quince años. Fue increíblemente productivo y siempre encontró fácil venta para su obra. Comenzó a pintar en el estilo convencional, usando una técnica fluida y detallada, aplicada a temas pintorescos o de un romanticismo familiar. Para cuando empezó a experimentar con enfoques más abstractos, como en el **Incendio de las Casas del Parlamento**, ya estaba tan bien establecido que no lo dañaron los ataques de los críticos. Los coleccionistas continuaron comprándole —cuando Turner estaba dispuesto a venderles. En sus últimos años acaparó sus propios cuadros rehusando las grandes sumas que le fueron ofrecidas, y al morir dejó al Estado alrededor de doscientas pinturas al óleo y cerca de veinte mil dibujos.

706 En las últimas pinturas de Turner, la entera superficie del cuadro puede ser casi tan abstracta como la porción izquierda de **El Incendio de las Casas del Parlamento**, donde el humo y las llamas no son tanto una representación de un específico holocausto, cuanto una expresión abstracta de la materia en delicuescencia. Las famosas puestas de sol o las tormentas de Turner pueden transformar todo el lienzo en áreas de arremolinados colores amorfos que sugieren el fin del mundo o, más a menudo, su principio, como formas que comienzan a materializarse fuera del caos.

707 Puesto que hemos considerado a Turner en un cuaderno dedicado a la abstracción, puede ser necesario hacer notar que ~~no forma parte de ninguna tradición abstracta en ninguna fase de su vida. Ni se piensa a sí mismo como un pintor abstracto, ni formula teorías en esa dirección.~~ El expresionismo abstracto que empezamos a ver en su obra es cosa de nuestra visión retrospectiva. Turner no ejerció influencia alguna en esta dirección; más bien tuvo tal influencia sobre las escuelas de paisaje romántico-pintoresco (Véase el **Paisaje Imaginario**, de Durand, Lámina 7, Cuaderno 1) que no tienen la sugerencia cósmica de sus propios cuadros más grandiosos.



708 Turner se interesó en la pintura y el color; se fascinaba con el viento, la lluvia y la luz. Si se acerca a la **abstracción**, es porque ha abandonado la **idea de la apariencia de los objetos en el viento, la lluvia y la luz, para buscar en la pintura y el color una realización de estas fuerzas como ideas.**

PIERO DELLA FRANCESCA, alrededor de 1420-1492, italiano

46. **El Descubrimiento de la Verdadera Cruz, 1452-1466**
Fresco. Altura alrededor de 11". Iglesia de San Francisco, Arezzo

709 Piero fue el autor del primer tratado sobre la perspectiva, hecho que carecería de significación si hubiese considerado la perspectiva como una mera fórmula matemática para la representación de los objetos en sus tres dimensiones. Es esto, pero la representación en tercera dimensión no fue el fin en sí misma ni un añadido al truco de hacer que las cosas "pareciesen reales". El arte de Piero es realista sólo si extendemos la definición a sus límites extremos. A pesar de la tangibilidad de las formas de Piero, de lo lógico de su relación con otras y de la exactitud de su perspectiva, su arte es de otro orden. Para Piero la perspectiva fue un medio para lograr la creación de un espacio organizado. Su interés primordial era la disposición de volúmenes sólidos en profundidad espacial. Precisamente lo que esto puede significar se nos aclarará en el Cuaderno 6, **Los Cuadros en tanto que Estructuras**, en el que son discutidas dos de sus otras obras.

710 Piero fue un matemático, como puede deducirse del hecho de haber codificado las leyes de la perspectiva. Fue también un intelectual de lo clásico y un teórico de las artes. Su propio arte, en correspondencia, es un arte reservado e intelectual que no puede ser comprendido en términos de sentimiento o de belleza superficial. **El Descubrimiento de la Verdadera Cruz** pertenece a su ciclo de diez inmensos frescos en la Iglesia de San Francisco en la pequeña ciudad italiana de Arezzo. Estos frescos, que relatan la Leyenda de la Verdadera Cruz, están entre los más impresionantes en la historia de la pintura. Le fueron encomendados en 1452 y ocuparon a Piero intermitentemente hasta 1466.



PAUL CEZANNE, 1839-1906, francés

47. **Rocas: Bosque de Fontainebleau, 1894-1898**
Oleo sobre tela. Altura 28 7/8". Museo Metropolitano de Arte, N. Y. Colección H. O. Havemeyer.

711 Al discutir **Rocas: Bosque de Fontainebleau y el Monte Santa Victoria** (Lámina 8, Cuaderno 1), hemos subrayado



el carácter clásico, abstracto del arte de Cézanne. Sin embargo, Cézanne dijo en cierta ocasión: "Quiero hacer del impresionismo algo sólido y durable, como el arte de los museos". Quería dar al vibrante, personal y gozoso arte de los pintores impresionistas un aire de permanencia que sentía que le faltaba. Un buen ejemplo del espíritu impresionista que quería preservar se encuentra en el cuadro de Manet, *En la Barca* (Lámina 23, Cuaderno 2). Sentimos el encanto del momento, el transitorio efecto de la luz, el atractivo de lo común en términos poéticos de no muy grandes pretensiones, pero de un atractivo tremendamente espontáneo. Combinar este espíritu con las cualidades clásicas y abstractas de una expresión formal más generalizada fue el problema de Cézanne. Nos hemos ocupado de su realización formal; pero, en los dos ejemplos mencionados de su obra podremos probablemente sentir también el elemento de respuesta personal a la naturaleza que está bajo los elementos más refrenados, menos ferrosos del arte de Cézanne.

PAUL GAUGUIN, 1848-1903, francés

48. *la Orana María, 1891*

Oleo sobre tela. Altura 44 1/4". Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, donación de Samuel A. Lewisohn, 1951

712 Gauguin y su amigo Vincent Van Gogh (Véase Notas sobre los Pintores, Cuaderno 3) han sido una mina riquísima de material para escritores de biografías populares, obras teatrales, películas y novelas. Sus vidas fueron extrañas y dramáticas, y sus pinturas constituyen una cómoda fuente de ilustración y referencias. El resultado es que en toda una línea de poco serias y descuidadas biografías tenemos una cantidad de obras negligentes y sensacionalistas. La mayoría de estas seudobiografías son, en sus términos más reales, presuntuosas obras de ficción.

Gauguin abandonó una próspera carrera de negocios por la vida precaria de pintor.

713 Conforme a la idea que de una buena vida tiene el hombre común, esta decisión le resultó cara. Le costó su mujer y su familia, su fortuna y el respeto de su círculo de amigos. Sin embargo, no hay muchos indicios de que Gauguin sufriera una gran pena por esos sacrificios, aunque su familia y algunos más probablemente sí la sufrieron. Aparentemente, tuvo más penalidades que satisfacciones por la vida de violenta bohemia que llevó desde entonces. Pintó en París, en la Bretaña y en el sur de Francia, mucho de ese tiempo con Van Gogh, desarrollando su ahora familiar, pero entonces exótico estilo, dibujando empeñosamente en las formas del arte primitivo o antiguo. Sin embargo, sólo hasta que fue a los Mares del Sur, donde —excepto unas ocasionales y espectaculares irrupciones de retorno a París— pasó el resto de su vida,

llegó a ser el artista cuya obra es familiar a la mayoría de nosotros.

714 Para la comprensión del arte de Gauguin es importante recordar que él "no vivió como nativo". Vivió con los nativos, y le parecía vivir como ellos. Llegó a absorberse en sus leyendas y supersticiones. Pero, Gauguin fue siempre un supercivilizado. Como todos los bohemios, vivió al margen de la vida que lo rodeaba. Sus instintos primordiales fueron siempre de autoindulgencia. El típico bohemio es un parásito de la civilización de la que saca su sustento; pero, por supuesto, este parasitismo está justificado cuando alimenta a su talento creador. Esta parece haber sido la actitud de Gauguin, y jamás dudó en sacrificar el bienestar de cualquier otro a ella.

715 En el caso de Van Gogh tenemos una respuesta obvia a la pregunta de por qué un hombre escoge pintar y continúa pintando pese a todos los desalientos. En el caso de Gauguin los analistas podrían encontrar la respuesta ligada con algún tipo de exhibiciones necesario a él. W. Somerset Maugham examina su personalidad en una novela. *La Luna y Seis Peniques*, que es un relato de la vida de Gauguin más verdadero que muchas de las llamadas biografías, a pesar de que Maugham cambia a su antojo los nombres, las nacionalidades, y las circunstancias de los hechos. La novela examina las motivaciones sin apegarse a la exactitud histórica, en tanto que la biografía sensacionalista puede apegarse a la exactitud histórica, pero desfigurándola con mantos tergiversadores que prometen incrementar las ventas.

716 Históricamente, Gauguin pertenece a los postimpresionistas, etiqueta que cubre también a Cézanne, Van Gogh y Seurat (la obra de este último aparece en el Cuaderno 7 de este libro). El común denominador de este grupo heterogéneo es su insatisfacción con el impresionismo y un deseo de buscar un camino más allá de él. Gauguin encontró su camino después de imitar a Cézanne, de violar durante breve tiempo el estilo que su amigo Van Gogh estaba desarrollando, de procurar sin mucho éxito sujetarse a sí mismo a las exigencias rígidas del estilo de Seurat. Se encontró finalmente a sí mismo en el plano estilo decorativo de la *Orana María*, que combina elementos de la antigua pintura egipcia, el arte japonés, el arte de la Edad Media y el arte de los pueblos primitivos.

717 Como los otros postimpresionistas, Gauguin está en el límite entre la pintura del siglo XIX, con referencia directa al mundo cotidiano, y la pintura del siglo XX, con su énfasis en la abstracción. Buena parte de su obra es ornamental, en el mismo sentido en que es ornamental un biombo pintado. Pero, en ocasiones, es inesperadamente apacible, lírico incluso, como en la *Orana María*, y a veces nos muestra un vislumbre del mundo oscuro y siniestro de la superstición que subyace en la colorida ilusión de la inocencia feliz de la vida primitiva.

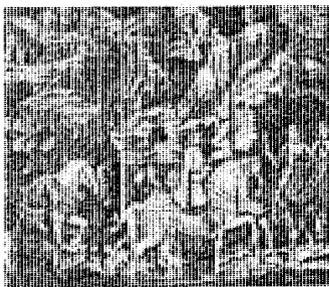




UNIDAD V

BENOZZO GOZZOLI, 1420-1497, italiano

49. Fragmento de El Viaje de los Magos. Aprox. 1459
Fresco. Altura del fragmento: 9' aprox. Capilla del
Palacio Médici-Ricardi, Florencia



718 Benozzo fue un ingenioso pintor florentino dotado de un gran talento para la decoración. En tanto que los artistas de su tiempo se entusiasmaban con los hallazgos técnicos que posteriormente habrían de revolucionar la pintura occidental, Benozzo se limitó a observarlos, utilizando los descubrimientos que le convenían para sus propios fines.

719 Los comentarios que presentan a Benozzo comparándolo sin más con algunos de los más geniales artistas, no lo favorecen del todo. La fusión del dibujo ornamental con los temas vivamente anecdóticos constituye lo más atractivo de su obra; divierte a la mirada y no exige pensar. A pesar del carácter conmemorativo de los títulos, en sus temas aparecen encantadores modelos más bien que seres humanos, dioses o héroes, y siempre son felizmente realizados.

720 Su obra más solemne es *El Viaje de los Magos*, pero en ella también se hace patente una alegría festiva. El encanto, la jovialidad y la invención decorativa son, si se quiere, virtudes secundarias, pero siguen siendo virtudes con las que Benozzo engrandece su obra. Cuando en 1439 los potentados del oriente visitaron Italia llevando a todo su séquito, Benozzo se inspiró en ellos para representar las elegantes vestiduras y ricos aderezos que aparecen en *El Viaje de los Magos*. El tema de este cuadro había sido, tradicionalmente, un asunto que inspiraba la confección de valiosos ropajes con telas de lujo como la seda y el terciopelo. Las ceremonias y espectáculos que tuvieron lugar a propósito de la visita de los dignatarios orientales dieron a Benozzo la oportunidad de pintar personajes reales que transmutó en modelos; puso a dos de los visitantes en calidad de magos; al Patriarca de Constantinopla y al Emperador de Bizancio. El tercero de los magos que aparece en el cuadro era un joven de la casa de los Médici, Lorenzo, llamado posteriormente El Magnífico. Uno de los personajes que forman parte de la corte de Lorenzo en el cuadro, en realidad es el autorretrato de Benozzo, aunque ahí represente a un familiar de los Médici.

JOSEPH H. DAVIS. Su obra tuvo lugar entre 1832 y 1837, norteamericano

50. Retrato de Esther Tuttle, 1836
Acuarela sobre papel. Altura 11 3/4". Sociedad de Historia de Nueva York

721 Davis es uno de los cientos de pintores primitivos norteamericanos cuyos nombres se conocen. De muchos de ellos,

únicamente se sabe por su firma en uno o dos cuadros, pero no necesariamente porque se les reconozca algún valor. Solamente algunos de estos artistas autodidactas, como Edward Hicks, autor de *El Reino Apacible* (Lámina 9, Cuaderno 1) han logrado un nivel de importancia prominente gracias a un buen número de obras. Davis es uno de ellos. La identificación del retrato de Esther Tuttle como obra suya pudo llevarse a cabo muy recientemente gracias a una "evidencia interna", es decir, tomando en cuenta el estilo, la caligrafía, la repetición de motivos, la zona geográfica de la que proviene el cuadro y hasta el asunto, estableciéndose con todo ello una base verosímil para atribuir la paternidad artística. Más de cien acuarelas, todas ellas retratos realizados entre 1832 y 1837, se identifican ahora como obras suyas.

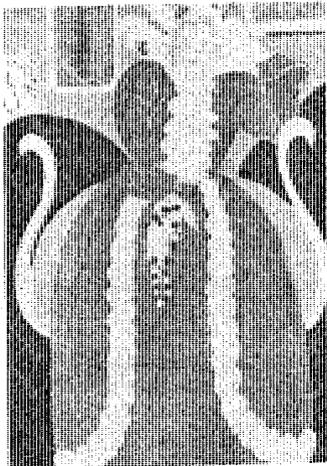
HENRY MATISSE, 1869-1954, francés

51. La Dama Vestida de Azul, 1937

Oleo sobre tela. Altura 36 1/2". Mrs. John Win-
terteen, Filadelfia

722 Si la lista de las figuras prominentes de la pintura europea durante la primera mitad del siglo XX se redujera a dos personalidades, éstas serían Matisse y Picasso. Ambos iniciaron las dos vertientes que se apartan de la forma representativa, creando las bases del movimiento revolucionador contemporáneo. Con el cubismo Picasso lanzó la idea de un análisis de la forma, desarticulándola y volviéndola a combinar de un modo nuevo. Con el fauvismo, Matisse dio la idea de distorsionar la forma a su antojo a efecto de expresar su propia experiencia emocional. La palabra fauvismo viene del vocablo francés *fauve* que significa bestia salvaje. Originalmente la expresión fue utilizada para hacer mofa a un grupo de pintores que trabajaban con colores brillantes, puros, y los cuales se apartaban libremente de la verdad visual para enriquecer su expresión personal. El grupo de los fauves formado en 1905, incluyó a Georges Rouault, cuya obra *Dos Desnudos* (Lámina 28) se estudió en el Cuaderno 3. El fauvismo fue un movimiento que aceptó una variedad de estilos personales. Frente a la intensa expresividad de *Dos Desnudos* se opone el extremo opuesto de *La Dama Vestida de Azul*. Un cuadro como éste justifica el hecho de que Matisse sea considerado frecuentemente como el heredero de una larga tradición que fue calificada peyorativamente como "pintura de tocador". Se trata de una tradición en que la femenina sensibilidad juega su mayor parte, tradición de elegancia y de vivacidad que degeneró entonces y ahora en lo meramente "chic" renunciando a los valores morales y sociales. Es fácil desechar el valor de una tradición como la expresada para darle mayor importancia a otra, de metas más presuntuosas, aun cuando estas metas sean menos brillantemente logradas. Es fácil, también, dar por sentado su final efecto de ligereza y de atracción sin reconocer la disciplina y pericia entrañadas en su producción.





723 En el caso de Matisse es particularmente fácil, para el lego, cometer este error, dado que su arte da la apariencia de ser realizado sin dificultades. En el interior del cuaderno se hallan reproducidas fotografías de las etapas que precedieron al logro de **La Dama Vestida de Azul** y hemos tratado de explicar algo de la teoría de Matisse sobre composición. En una consideración más extensa sobre su arte, sería posible ilustrar cómo en sus primeras pinturas es más notable su estudio disciplinado para tratar la forma, en gran parte porque aún no había logrado el perfeccionamiento reflexivo que caracteriza a su obra, tal como lo alcanza en **La Dama Vestida de Azul**. Sin embargo, **La Dama Vestida de Azul** podría, después de todo, despertar de inmediato nuestra atención sobre el color y la forma, en tanto que elementos recreativos, tal como fue el propósito de Matisse, sin tener que intelectualizar demasiado ni analizar los motivos por los que nos recrean.

724 Debemos también aquí mencionar que Renoir, autor de los cuadros **Madame Renoir** y **En la Pradera** (Láminas 3 y 4, Cuaderno 1), es también considerado, al menos en parte, dependiendo de la expresada tradición de "pintura de tocador", calificativo que apenas hace justicia a su estilo que, además de su elegancia y de su delicadeza femenina, también se caracteriza por su auténtica sensibilidad y fuerza expresiva. Lo que preocupa a Renoir es más bien el valor de la simplicidad y no el de las complicaciones, los retoños del campo más bien que los invernaderos, la mujer como símbolo de la fertilidad más que como belleza sensual; pero, ciertamente, él pinta dentro de la misma tradición. Se inclina más del lado de la tierna recreación que del análisis psicológico, filosófico o sociológico, y es considerable la parte de herencia técnica que recibió de los maestros de la tradición de la pintura de tocador del siglo XVIII. De una pintura de Francois Boucher, el maestro más típico de la escuela, dice Renoir: "Suelo volver a ella como quien vuelve hacia el primer amor". Matisse hubiera también podido decir lo mismo. En la medida en que el tiempo pasa, el modo de representación de Matisse parece apartarse cada vez menos del modo de representación al que estamos acostumbrados, y su conexión con el arte del siglo XVIII probablemente será tan clara como lo es ahora la de Renoir.

SHAIKH-ZADA DE KHURASAN (?) Siglo XVI. Persa

52. Bahram Gur en el Pabellón Turquesa (miniatura de un manuscrito de Khamsa, de Nizami, 1524-25) Témpera sobre papel. Altura 7 1/4". Museo Metropolitano de Arte. Donada por Alexander Smith Cochran, 1913

725 El más grande de los pintores persas fue Bihzad, cuya obra empezó a surgir por 1480. La miniatura que se reproduce en este cuaderno procede de uno de los manuscritos más bellos de Persia que es copia de la Khamsa

de Nizami fechada en 1525, y la cual está realizada en el estilo de Bihzad. Se aparta sutilmente de su estilo —la composición es ligeramente más libre y las figuras un poco más flexibles que las de Bihzad—, pero su estilo general y su paleta han sido conservadas por Shaikh-zada, el artista a quien se atribuye esta pintura. La pintura persa fue un arte muy tradicional y formalista. Bihzad parece haber sido el primero en ir directamente a la naturaleza para lograr mucho de su inspiración. No obstante que para la mirada occidental Bahram Gur en el Pabellón Turquesa es formalista en extremo, está lleno de gracia y de intimidad en comparación con el acervo de las composiciones que pasaban de mano en mano de maestro a discípulo, de generación en generación y con muy poca licencia para la originalidad antes de que Bihzad apareciera con su estilo.

726 Este singular manuscrito que estuvo en la biblioteca real de Persia, fue sacado del país a comienzos de este siglo, en ocasión en que el príncipe se hallaba en apuros financieros. Se dice que cuando sus damas llegaban a ponerse de humor impertinente, les obsequiaba un volumen de la biblioteca real para que lo vendieran y compraran vestidos y joyas. No dudamos que muchos de los valiosos manuscritos persas y obras de arte hayan pasado así al mundo occidental.

727

TORII KIYONOBU I. 1664-1729, japonés

53. **Mujer Danzante con Abanico y Vara.** 1708 aprox. Grabado en madera coloreado a mano. Altura 21 3/4". Museo Metropolitano de Arte. Fondo Dick, 1949

728

TORII KIYOTADA. Pintó entre 1710 y 1740, japonés

54. **Actor Danzante,** 1715 aprox. Grabado en madera, coloreado a mano. Altura 11 1/4". Museo Metropolitano de Arte. Fondo Dick, 1949

729 Kiyonobu I y Kiyotada son los líderes de la antigua escuela Ukiyoe de impresión japonesa. Ukiyoe puede ser traducido como "cuadros del mundo fluctuante" y, no obstante que para el modo de ver ordinario de Occidente lo que señala a esta escuela es su refinamiento y su cualidad esotérica, para los japoneses fue una popularización del arte, la primera expresión popular de toda una tradición de miles de años de arte japonés. El acontecimiento se debió a que los plebeyos habían llegado a ser ya lo suficientemente prósperos como para fortalecerlo. Los visitantes que llegaban a Tokio (entonces Edo), la nueva capital militar del gobierno sogunato, adoptaban las impresiones de la Ukiyoe en calidad de recuerdos de viaje. Los temas eran los espectáculos famosos, los festivales, la gente importante de la corte y sobre todo los actores del teatro popular. También se vendían bien los álbumes de temas eróticos.





730 Kiyonobu I era hijo de un pintor de invitaciones para el teatro. El vigor excepcional del estilo de Kiyonobu continuó sugiriendo la desenvoltura de ese arte. De Kiyotada, que pertenece a la siguiente generación, se conservan actualmente sólo unas cuantas impresiones. Cierta escritor ha señalado que su Autor Danzante es afín a la pintura abstracta contemporánea, debido al dibujo geométrico. Esta obra se ha reproducido en el presente cuaderno en la mitad de su tamaño, pero la **Mujer Danzante, de Kiyonobu**, cuyo original es de tamaño excepcionalmente grande, se ha reproducido a la cuarta parte de sus dimensiones. Ambas obras fueron impresas en negro y coloreadas a mano. (En el Cuaderno 10 posterior se menciona la técnica de impresión de los japoneses).

HANS HOLBEIN EL JOVEN, 1497-1543, alemán

55. **Cristina de Dinamarca, 1538**

Oleo y ténpera sobre madera. Altura 70". Galería Nacional de Londres.

56. **Anne de Cleves, 1539-40**

Oleo y ténpera sobre pergamino montado en tela. Altura 26". Museo del Louvre, París

731 Holbein no solamente pintó retratos sino también temas religiosos, pero como retratista fue extraordinario. La pintura de retrato muy rara vez recompensa al artista en cuanto a sus posibilidades de expresarse. El artista se halla restringido obviamente por la fisonomía de la persona que posa, pues tiene que lograr que se parezca y, además, tiene que complacerla, todo lo cual lo limita en su libertad de expresión. La obra de la mayoría de los grandes pintores casi siempre está llena de temas ordinarios dentro de los cuales algún buen retrato resulta ser lo extraordinario. En cambio, en la obra de Holbein lo que abunda son sus grandes retratos y lo excepcional son los demás temas.

732 En la carrera de este pintor germano tuvieron lugar dos visitas que hizo a Inglaterra, la primera de 1520 a 1528, y la segunda que fue una estancia de once años, previa a su muerte en 1543. En ambas ocasiones prestó sus servicios a Enrique VIII. Gran parte de la visualización que podemos tener de la historia de Inglaterra durante el insólito reinado de este monarca se la debemos a Holbein. Sus numerosas pinturas y dibujos nos han transmitido tan vivamente la personalidad de los miembros de la corte, que la historia parece renacer cuando los contemplamos.

733 En la ciudad germano-suiza de Basilea, que fue el lugar de su niñez, Holbein se hizo amigo del filósofo Erasmo a quien retrató varias veces. También diseñó vitrales grabados en madera y decoraciones; de hecho, su primer viaje a Inglaterra se debió a las decoraciones que diseñó para los festivales del rey. No se conservan estas decoraciones,

pero los bosquejos que se conservan en la Casa Consistorial de Basilea son ingeniosas creaciones.

734 Su padre, Hans Holbein el Viejo, es también un pintor de importancia, pero estilísticamente ambos parecen apartarse por más de una generación. El padre permanece estrechamente ligado a la antigua escuela germana; el hijo es un pintor renacentista.

MAESTRO DE LA LEYENDA DE SANTA LUCIA. (Su obra fue realizada entre 1470 y 1490), flamenco

57. **Santa Catarina**

Oleo sobre madera. Altura 26 1/4". Colección de John G. Johnson, Filadelfia

735 En la ciudad de Brujas se conserva un retablo de tres paneles en que se representa a la leyenda de Santa Lucía. El autor de este retablo, como es el caso de otros muchos pintores anónimos, ha recibido el nombre de su obra más importante: se le llama el **Maestro de la Leyenda de Santa Lucía** (anteriormente se le llamaba **Maestro de Brujas de 1480** debido a la fecha de la cual data el retablo). Otras obras, como **Santa Catarina**, le son atribuidas por los rasgos de estilo y según el procedimiento de identificación de "evidencia interna" que ya hemos explicado a propósito del pintor primitivo norteamericano Joseph H. Davis. Pero lo que caracteriza a la obra del **Maestro anónimo** es la gracia y dulzura combinadas con el minucioso detalle ornamental.

SANDRO BOTTICELLI, 1444/45-1510, italiano

58. **La Primavera**, aprox. 1478

Ténpera sobre madera. Altura 6' 7 3/4". Museo de los Uffizi, Florencia

59. **Cabeza de una de las Tres Gracias, de la Primavera**

736 A fin de ornamentar una quinta de los Médici en Castello, Botticelli pintó **La Primavera** por el año de 1478, obra que constituye uno de los mejores logros de su estilo y que se halla actualmente en el Museo de los Uffizi junto con otro de sus cuadros, no menos célebre, **El Nacimiento de Venus**. La gran originalidad de Botticelli se manifiesta no sólo en el estilo de su dibujo de líneas arabescas estudiado en este cuaderno, sino también en el sello personal que da sentido al tono espiritual de su obra. Más hábilmente que otros pintores renacentistas pudo plasmar genialmente el sentido de religiosidad mítica en los temas clásicos y el de la trascendencia mística en los temas cristianos; en ambos asuntos la interpretación es plenamente suya. La impronta de su personalidad es una lánguida nostalgia, cierta melancolía y posiblemente un presentimiento que vibra en la mayoría de sus temas festivos como el de **La Primavera**. Este ingrediente emocional que hay en sus cuadros terminaría por empalagar a no





ser por el sentido de moderación que hay en Botticelli viéndolo, a veces, demasiado austero; asimismo su línea ondulante podría volverse plácida y monótona sin la característica de ese vigor nerviosamente indefinido que la determina. Durante algún tiempo se relegó a Botticelli a un rincón de la historia, pero a mediados del siglo XIX fue rescatado del olvido y, ciertos miembros de un grupo de pintores ingleses, llamados Prerrafaelistas, lo empezaron a imitar en sus desfallecientes cuadros románticos. Estos artistas no han aportado nada, a no ser que sus cuadros puedan servir para que nuestra mirada rebote desde su sentimentalismo hacia el vigor masculino que hizo de Botticelli un gran artista.

737 Los temas cristianos de Botticelli se hallan espiritualmente colmados de presentimiento. Otros artistas florentinos como el propio maestro de Botticelli, Fra Filippo Lippi, habían representado a la Virgen a la manera de una mortal y dulce muchacha italiana que se complace reverentemente ante el feliz advenimiento. Las representaciones que de la Virgen hace Botticelli, en cambio, la plasman contemplando al niño con una patética mirada en que se anuncia, con plenitud consciente, la inexorable gloria y tragedia de la Crucifixión.

738 Esta percatación, en Botticelli, de que la alegría humana es efímera, se constataba en los desórdenes que asolaron a Florencia a finales del siglo. Con la muerte de Lorenzo el Magnífico, su gran mecenas, todo el poder y la grandeza de los Médici se vino abajo durante la guerra civil. La otrora dominante familia terminó en el exilio y en medio del caos la ciudad quedó bajo la influencia del fanático monje Savonarola. El epílogo fue un acto de la más inhumana crueldad, pues Savonarola fue condenado en calidad de hereje, colgado y quemado. Botticelli había sido un seguidor de Savonarola y los cuadros de su última etapa en los que pintó temas cristianos se hallan dotados de una tensión mística emotiva que raya casi en la histeria, y sus escasas referencias a lo clásico renuncian a la expresión lírica pagana para convertirse en alegorías del bien y del mal.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, 1864-1901, francés

60. Aristide Bruant en su Cabaret, 1893
Litografía. Altura 51 1/8". Museo Metropolitano de Arte. Fondo Dick, 1923

739 Toulouse-Lautrec, descendiente de los condes de Toulouse, heredó un nombre cuyo origen se remonta a un millar de años. De no haber sido por el accidente que sufrió en su niñez y por el que se quebró las piernas, probablemente no hubiera llegado a ser más que un pintor dominical y hubiera continuado, dedicándose al deporte y a la equitación, los viejos hábitos y las costumbres de su familia radicada en Albi. Su desarrollo corporal deficiente lo convirtió en una criatura que tenía piernas como las de un

niño, un tórax de complejión adulta, muy fuerte, y un rostro de facciones endurecidas en las que se ocultaban los rasgos de su verdadera sensibilidad.

740 La mayor parte de la gente de hoy en día conoce la vida de este pintor a través de las falsas biografías, los tratados pseudosiquiátricos que buscan sensacionalismo y una película imperdonablemente apartada de la historia. Sólo unos cuantos libros y artículos presentan un serio examen sobre esta vida trágica y fantástica. No nos sorprende el hecho de que Toulouse-Lautrec haya sido un alcohólico ni que haya llevado una vida de notoria disipación. Lo que admiramos es la obra que dejó después de sus treinta y siete años de vida, un gran repertorio de dibujos, pinturas e impresiones que podrían ser considerados obra de un hombre vigoroso, físicamente normal y psicológicamente sano a través de una vida plena.

741 Toulouse-Lautrec no llevó precisamente una "doble vida" en el sentido de doble personalidad con sus implicaciones de secreta oscilación entre la dignidad y la abyección, sino que más bien tuvo varias vidas que, al mismo tiempo, fueron inseparables. Como heredero de uno de los más antiguos títulos de la nobleza de Francia, estaba llamado a participar en la vida del "alto mundo", lo cual no le interesaba mucho. En tanto que pintor de talento y originalidad, era aceptado y admirado por los demás pintores así como por los críticos y por el público que a finales del siglo XIX se recuperaban de la anterior parálisis académica. Como intelectual y conocedor se movía en los círculos literarios como en su propio medio y, en calidad de bohemio parisiense era amigo de todos, desde los más prominentes actores hasta las prostitutas, en cuyos establecimientos era ya familiar. Tuvo también otro mundo, aquel en que vivió completamente solo, el mundo privado de Henri de Toulouse-Lautrec, el lisiado, cuya pena física y espiritual no compartió con nadie. Desde este mundo pintó sus cuadros maravillosos que miran hacia el mundo de los demás hombres.

742 Durante la última década del siglo pasado, en París, Toulouse-Lautrec fijó para siempre en sus cuadros lo que en verdad resulta efímero en las demás artes: sus halls de teatro y danza, con todo y actores, bailarinas, cantantes, payasos y concurrencias. El cartel de Aristide Bruant procede de este mundo.

UNIDAD VI

LEONARDO DA VINCI, 1452-1519, italiano

61. La Última Cena, 1495-1498
Oleo y ténpera sobre emplasto. Altura 13' 9 1/4".
Refectorio del Convento de Santa Maria de la Gracia, Milán

743 Para pintar La Última Cena, Leonardo hizo el experimento de poner directamente sobre el muro del refectorio una emulsión, lo cual le dio un pésimo resultado. Vivió lo suficiente para ver cómo su obra empezó a desintegrarse. Desde entonces el mural ha padecido no solamente la





falta de cuidado sino también los daños que se le han hecho. Ha sido repintada, que es la peor cosa que le puede pasar a una obra antes de su total destrucción. Además, en la parte inferior del muro se hizo un boquete para una puerta de entrada que funcionó todo el tiempo en que el recinto se utilizó como establo. Durante la segunda Guerra Mundial el edificio fue destruido parcialmente y *La Última Cena* se impregnó de tizne a pesar de las hileras de sacos de arena que la resguardaban. De cuando en cuando se le procuró alguna protección para salvarla de su destino trágico, pero jamás podremos decir que lo que ahora vemos sea algo más que un vestigio de la gran obra de Leonardo, excepto las líneas de su composición.

744 Cuando los costales que la resguardaban fueron removidos al finalizar la guerra, *La Última Cena* se hallaba en condiciones tan deplorables que los historiadores deben haberla registrado en la lista de las grandes pérdidas. Sin embargo, desde ese momento la obra pudo quedar, definitivamente, favorecida por la asistencia conjunta de una exhaustiva erudición y de una eficaz pericia técnica empeñadas en conservar para siempre lo que en verdad había quedado de la expresión original. Este cuidado ha sido más eficaz de lo que se esperaba, a pesar de que el cuadro todavía sugiere una aparición o, lo que es peor, una reliquia embalsamada. El nuevo edificio ha quedado transformado en museo; todo lo que se exhibe ahí, en los alrededores de *La Última Cena*, nos hace experimentar la fría sensación de que este cuadro cesa de ser la obra de arte que recrea y se convierte en mero objeto de curiosidad, en una "curiosidad" importante que debemos examinar por haber pagado un boleto de entrada.

745 Al estudiar la *Monna Lisa* en el Cuaderno 1, señaláramos lo difícil que es juzgar este cuadro debido a que nunca se le puede ver como si fuera la primera vez; más que una obra de arte, lo que ha llegado a ser es toda una institución. Esto mismo sucede con *La Última Cena*, pero de modo todavía más deplorable. La cantidad de veces que ha sido falsificada en copias dulzonas ha llegado a hacer creer a la gente que el cuadro original es el que está deformado.

(Otros comentarios sobre Leonardo se incluyen en las Notas del Cuaderno 1).

RAFAEL, 1483-1520, italiano

52. *La Transfiguración*, 1517-1520

Oleo sobre tela. Altura 13' 1 1/2". El Vaticano, Roma

746 El retrato que pintó Rafael de Giuliano de Médici, duque de Nemours, se incluyó en el segundo cuaderno de esta serie junto con un comentario de su cuidadosa composición. Rafael fue, en efecto, todo un maestro de la composición, a tal grado que su prestigio queda incólume a

pesar de las salvedades que hicimos a propósito de *La Transfiguración*. Al final de su vida, su estilo lleno de serenidad recibió la influencia de las violentas innovaciones de Miguel Ángel. En parte, *La Transfiguración* fue un vano intento de asimilarlas. Este cuadro fue terminado hasta después de su muerte por su ayudante y alumno favorito Giulio Romano (1499-1546), pero nada permite pensar que la composición del cuadro haya sido modificada por inhabilidad de este último.

NICOLAS POUSSIN, 1593/1594-1665, francés

63. *El Rapto de las Sabinas*, anterior a 1637

Oleo sobre tela. Altura 60 7/8". Museo Metropolitano de Arte. Fondo Dick, 1946

747 De acuerdo con lo que se dice, Poussin es probablemente uno de los pintores más respetados, al menos por sus paisanos. Aun pintores que pertenecen a estilos completamente apartados del suyo, vuelven a él. El propio cubismo es su deudor. Cézanne, el padre de la pintura moderna, dijo: "Después de ocuparme de la naturaleza, quiero ocuparme una vez más de Poussin", significando con ello su deseo de llegar a la perfección clásica que existe en la organización pictórica de Poussin, pero en términos del mundo cotidiano; *Los Jugadores de Cartas* lo conforman. Su estructura es tan monumental y tan estática como la estructura de valor arquitectónico en la obra de Poussin; pero en contraste con la austeridad impersonal de Poussin, este cuadro está lleno de calor humano.

748 Los comentarios hechos hasta ahora sobre el arte del siglo XVII —el siglo de Poussin— se refieren al realismo del estilo barroco, con su énfasis sobre lo patético. Sin embargo, dentro de la complicada red histórica de las artes, ningún período puede ser puramente esto o lo otro, y el espíritu barroco del siglo XVII también posee un lado de manifestación clásica. Es esto lo que se hace patente en la pintura de Poussin, aunque al igual que todo artista de primera categoría, no necesita que se le asocie con su tiempo para ser comprendido en su más honda significación.

749 Durante su vida, Poussin solamente alcanzó un éxito relativo —relativo si lo comparamos con el esplendor casi excelso que le ha dado la perspectiva histórica—. Su popularidad se mantuvo en los límites de un pequeño grupo que fue capaz de comprender su valor intelectual, así como dentro del círculo más amplio de quienes disfrutaban de sus asuntos clásicos sin darse cuenta de sus implicaciones más profundas. Poussin trabajó durante algún tiempo en Italia y la mayor influencia que recibió del pasado fue la de Rafael, en cuanto a la serena organización de las formas tratadas clásicamente.

750 Una consideración más extensa sobre Poussin se halla





en el siguiente cuaderno, donde se estudia su paisaje
Los Funerales de Foción.

PIETRO PERUGINO, 1445-1523, italiano

64. **La Crucifixión con Santos, 1485 aprox.**
Oleo y témpera transferida de tabla a tela. Altura
39 7/8". Galería Nacional de Arte, Washington. Co-
lección Mellon

751 Las características más notables de la mejor obra de Pe-
rugino, pintor de la escuela de Umbria, son la dulzura y la
gracia que se manifiestan en su retablo **La Crucifixión
con Santos**. En sus obras de rutina, a Perugino se le
podría considerar débil y poco profundo.

752 Debido a su sensibilidad para el paisaje, los artistas
de Umbria contribuyeron grandemente en el desarrollo
de la pintura. Los limpidos cielos, las delicadas forma-
ciones en las colinas y rocas, los árboles esbeltos y los
ríos apacibles son motivos que destacan esplendentes so-
bre el espacio profundo y constituyen los fondos de sus
cuadros. Cuando el paisaje llega a ser un tema indepen-
diente de cualquier otro asunto pictórico, estos artistas,
dotados de un hondo sentimiento poético, prefiguraron re-
velaciones más lejanas. La expresión más lírica de la pin-
tura de Umbria se encuentra en las primeras obras de
Rafael, discipulo de Perugino, antes de que fuera a los
grandes centros de arte, Florencia y Roma. Las impli-
caciones espaciales de estos paisajes profundos se desa-
rrollaron en el arte de Piero della Francesca, pintor que
nació en Umbria, no obstante que por su austeridad, fuerza
expresiva y cálculo intelectual se le considere como flo-
rentino.

753 Perugino también trabajó en Florencia y en Roma, ejecu-
tando una de sus más bellas obras de pintura al fresco
en las paredes de la Capilla Sixtina (mural que acompaña
a los frescos de Miguel  ngel), ornamentando además
el techo de una de las estancias del Vaticano donde su
ex alumno Rafael pintó valiosos murales. Si todo esto
suena a que Perugino iba a la zaga, la impresión es fal-
sa. Alcanzó gran reputación y pudo prosperar económica-
mente (adquiriendo, según algunos libros de historia,
fama de ventajoso). Vivió hasta los sesenta y tantos
años, repitiendo y volviendo a combinar tranquilamente
elementos de sus primeros cuadros no obstante que su
estilo estaba pasado de moda debido a las grandiosas
formas del Alto Renacimiento.

ANTONIO POLLAIUOLO, 1432-1498, italiano

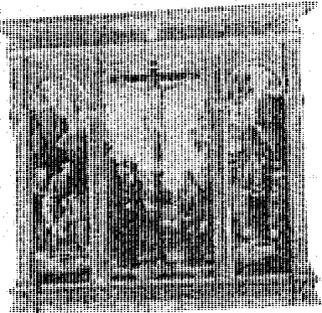
65. **El Martirio de San Sebastián**, terminado en 1475
Oleo y témpera sobre madera. Altura 9' 6" Ga-
ler a Nacional de Londres

754 Entre los primeros pintores florentinos dedicados a ex-
plorar el mundo natural circundante —con un espíritu de
investigación que no tiene paralelo en la historia antes
de que aparecieran las técnicas modernas de experimen-
tación—, se hallaba Pollaiuolo como uno de los más
entusiastas. Tenia pasión por el estudio de la anatomía
del cuerpo humano, la disposición de los músculos sobre
la estructura  sea y el juego que se produce cuando el
cuerpo se pone en movimiento. Sus dibujos del cuerpo
humano, con lineamientos angulosos bien determinados
por su estilo realista, no tienen nada de bonitos ni de
graciosos.

755 Su preocupación por las formas anatómicas se man-
tiene a través de sus obras. En **El Martirio de San Se-
basti n** tenemos una muestra de ello. Los dos arqueros
que se hallan al centro del primer término del cuadro,
son una misma figura vista de frente y de espalda; con
ella analiza la acción muscular del cuerpo que se contrae
al inclinarse. Los arqueros que se hallan en los extremos
de derecha e izquierda constituyen una pareja tratada en
forma similar a la anterior. Los desnudos de Pollaiuolo
(las figuras de que hablamos fueron primeramente des-
nudos) son indudablemente de los más bellos en la histo-
ria del arte del dibujo.

756 Sin embargo, su dibujo —y su pintura—, se halla muy
lejos de ser un mero estudio de músculos en su dispo-
sición y movimiento. Pollaiuolo es un artista creador y no
un científico. Por lo tanto, las descripciones que hace de
la forma observada detalladamente se resueven en con-
tornos cuyos límites lineales son bellos por sí mismos.
Un claro ejemplo es el dibujo de la pierna derecha del ar-
quero que se halla más próximo; tan recia como una
piedra, si se nos permite exagerar, y anatómicamente exacta,
no es bella en tanto que pierna, sino que es bella
en tanto que dibujo.

757 Junto con Antonio Pollaiuolo colabor  su hermano Pie-
ro, particularmente en escultura. Ambos también fueron
orfebres por aquella época en que la artesanía producía
objetos finamente elaborados. El carácter distintivo de la
orfebrería florentina era esta finura que se refleja en
la pintura de Antonio y, aun de modo más notable, en la
 nica obra de grabado que de él se conoce. Este grabado
 nico, sin embargo, lo sitúa en el nivel de los más gran-
des grabadores. Se trata de un tema en el que diez hom-
bres desnudos pelean con espadas sobre un fondo pare-
cido a un friso en el que se ven formas de árbol y de en-
redadera. De una de las ramas cuelga una tablilla sobre
la que Antonio escribió su nombre al que sigue el orgulloso
calificativo de Florentino (el Florentino). Y a decir ver-
dad, de todos los primeros pintores florentinos Antonio
es el que mejor podría representar a su generación, gra-
cias ello a la fuerza expresiva, a la apasionada curio-





sidad, a la libertad en la habilidad técnica y al entusiasmo por el pasado clásico, cualidades todas estas que caracterizan a su obra. La última de estas cualidades es evidente en el fragmento arquitectónico que se halla a la izquierda en *El Martirio de San Sebastián*. Antonio también realizó numerosas pinturas con temas clásicos.

758 El dibujo lineal y la expresividad de Antonio Pollaiuolo encuentra un delicado eco en el arte de un pintor más joven, Sandro Botticelli, cuya obra *La Primavera* fue estudiada en el Cuaderno 5. La utilización de figuras alineadas sobre un fondo de follaje ornamental, en *La Primavera*, tiene como antecedente el grabado de Antonio *La Lucha de los Hombres Desnudos*.

JACOB ISAACKZ. VAN RUISDAEL, 1628/29-1682, holandés

66. Campos de Trigo

Oleo sobre tela. Altura 39 3/8". Museo Metropolitano de Arte. Donación de Benjamín Altman, 1913

759 Ruisdael, o Ruysdael, fue discípulo de su tío Salomón Van Ruysdael. Aunque Holanda contaba ya con una floreciente escuela de pintores de paisaje, uno de los cuales era Salomón, Jacob le dio a este género de arte una mayor importancia. *Campos de Trigo* es uno de sus logros más bellos en el que se manifiesta ejemplarmente su sentimiento por la grandeza del espacio así como su sentimiento lírico por el mundo ordinario de la naturaleza. Sin embargo, con igual éxito logró plasmar otros estados de ánimo a través de la representación del paisaje — estados de misterio romántico y de melancolía en cuadros llenos de cielos tempestuosos, abruptos despeñaderos, sombríos torrentes, o cementerios donde las lápidas emergen por entre espesos follajes e inesperadas luces espectrales.

PIERO DELLA FRANCESCA. Aproximadamente entre 1420-1492, italiano

67. La Virgen y el Niño con Angeles y Santos adorada por Federigo de Montefeltro, 1474-78 (?)

Témpera sobre tela. Altura 8 1/2". Galería Brera, Milán

68. La Virgen de la Misericordia, panel central, 1445-1455.
Oleo y témpera sobre madera. Altura aprox. 57".
Palacio Comunal, Borgo Santo Sepolcro.

760 Fue en el Cuaderno 4, a propósito del estudio sobre la abstracción, donde se consideró a Piero della Francesca. Todavía hace unas cuantas décadas, en las historias de arte, se mencionaba a este pintor como a un artista secundario, provisto de un estilo eminentemente personal. A lo largo de su vida, nunca trabajó en los grandes centros

artísticos como Florencia y Roma donde hubiera tenido, sin duda, una mayor influencia. Sin embargo, cualquier artista o crítico serio de la actualidad tendría que situarlo ahora en el más alto nivel de los más grandes pintores del Renacimiento. El actual reconocimiento de su grandeza se debe en gran parte al estudio que los pintores contemporáneos hacen sobre el espacio y el volumen en tanto que elementos constantes abstractos dentro del arte.

PAUL CEZANNE, 1838-1906, francés

69. Los Jugadores de Cartas, 1890-1892

Oleo sobre tela. Altura 25 5/8". Stephen C. Clark, Nueva York

761 También a Cézanne lo hemos considerado en dos ocasiones, y en el primero de nuestros cuadernos lo pusimos en contraste con un paisajista romántico. Su análisis sobre la forma y el espacio, reconocido como la piedra de toque del arte moderno, constituye una de las "vuelatas hacia el pasado" que orientaron hacia la revaloración del arte de Piero della Francesca. A pesar de que los dos artistas no muestran ninguna semejanza en sus obras, ambos edificaron su arte sobre una base de análisis del espacio. Piero tuvo que ver con la ciencia de la perspectiva, que era una novedad en su época y a la cual tomó como punto de partida; Cézanne, por su parte, abandonó la perspectiva convencional, empeñándose en desarrollar sus propias teorías. Es así como difieren los medios de ambos pintores y sin embargo, su finalidad fue la misma: crear expresiones de carácter monumental mediante el tratamiento monumental de la forma.

MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO, 1573-1610, italiano

70. Los Músicos, 1594-1595

Oleo sobre tela. Altura 36 1/4". Museo Metropolitano de Arte. Fondo Rogers, 1952

762 Caravaggio surgió en el momento en que el noble estilo del Alto Renacimiento declinaba hacia la afectación y la pedantería. No obstante haber sido discípulo de maestros sin genio y de poca originalidad, pudo desarrollar su realismo dramático en forma prodigiosa y sin precedente, determinando de este modo la dirección más importante que habría de tomar la pintura italiana del siguiente siglo. A pesar de que el Renacimiento había nacido como corriente espiritual transformadora del arte, Caravaggio tuvo que padecer, en cierto grado, las consecuencias de su originalidad. Sus santos y personajes bíblicos, y aun sus ángeles y Cristos, tenían un sentido terrenal que alar-





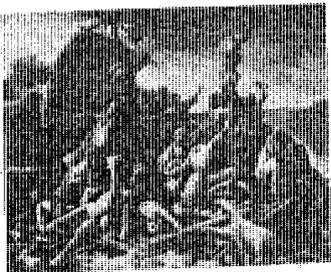
maba a los patrones del arte de aquella época, particularmente a la Iglesia. Pero frente a los insultos de sus detractores Caravaggio encontró partidarios muy entusiastas de su obra. Durante su corta vida en la que tuvo tiempo de sobra para levantar inquietud, realizó una cantidad extraordinaria de valiosos cuadros. Su importancia histórica estriba en el hecho de haberle dado a la pintura un nuevo giro, orientándola, desde el formulismo o semi-intelectualismo en que se hallaba, hacia una expresión más directa del mundo ordinario. En sus cuadros religiosos aparece el tipo de hombre común, respondiendo como ser concretamente humano a los hechos milagrosos que le afectan. Caravaggio plasma estos "cuadros vivientes" mediante una exagerada y teatral técnica de claro-oscuro (luz y sombra) intensificando así su modo personal de expresarse; fue la siguiente generación de pintores la que pudo descubrir que su siglo tenía que aceptar los milagros en términos de una experiencia más bien humana que divina. El realismo barroco, iniciado por Caravaggio, fue ya estudiado por nosotros a propósito de dos cuadros de Rubens: el **Prometeo Encadenado** (Lámina 18, Cuaderno 2) y el **Cristo en la Cruz** (Lámina 33, Cuaderno 3).

763 En sus pinturas de temas no religiosos, como **Los Músicos**, el realismo de Caravaggio toma la forma de una sensual presentación de apuestos jóvenes rodeados de lujosos enseres, un dulzón paganismo que se manifiesta en términos tan concretos como aquellos de su mundana dramatización de los relatos místicos.

JEAN LOUIS ANDRE THEODORE GERICAULT, 1791-1824,
francés

71. La Balsa de la Medusa, 1818
Oleo sobre tela. Altura 16' 1". Museo del Louvre,
París

764 Dos siglos después de Caravaggio, el francés Géricault hallábase en una situación semejante. Su vida también fue breve —treinta y tres años—, y su obra tuvo algo de aquel mismo arrebatado, influyendo en forma similar sobre el desarrollo de la pintura aunque de un modo menos significativo. Cuando Géricault empezó a pintar, el arte francés se hallaba dominado por el clasicismo de los pintores académicos oficiales. Géricault rechazó el clasicismo idealista, que era más bien frío, optando por la pasión romántica expresada en imágenes realistas. Algunas figuras que aparecen en **La Balsa de la Medusa** son naturalistas, como el hombre que se ve en la cumbre de la pirámide de los demás que lo sostienen. Otras, como la del anciano que aparece a la izquierda, caen en cierto modo entre dos estilos, el de Miguel Ángel y el de los meros clasicistas, en contra de los cuales Géricault se rebeló. Sin embargo, él señaló el camino, lo mismo al romanticismo más pleno de Delacroix, que a los realistas que surgieron pocos años después.



765 **La Balsa de la Medusa** se refiere a un asunto que causó sensación en aquella época. El barco **Medusa** naufragó y todos sus tripulantes perecieron. El desastre pasó a ser un problema político. A pesar de que Géricault, según parece, no se interesó en el escándalo subsecuente, la pintura se exhibió por una temporada en el Salón de 1819. Al siguiente año, Géricault trasladó el enorme lienzo a Inglaterra, obteniendo con su exhibición considerables beneficios. En virtud de todo el revuelo que se había levantado, el cuadro se convirtió en el caballo de batalla del movimiento romántico, atrayendo enorme interés; de no haber sido así, únicamente hubiera logrado provocar una leve inquietud. La imposición clasicista se había roto.

EUGENE DELACROIX, 1798-1863, francés

72. El Rapto de Rebeca, 1846
Oleo sobre tela. Altura 39 1/2". Museo Metropolitano de Arte. Fondo Wolfe, 1903

766 Delacroix fue el líder de los pintores románticos franceses. Llegó a tener una mayor influencia durante la segunda mitad del siglo XIX y, en cierto sentido, hasta la primera mitad del nuestro.

767 Delacroix liberó a la pintura del concepto clásico del color, en tanto que tinte que ha de aplicarse sobre las formas ya determinadas por las líneas del dibujo, la luz y la sombra; él hizo del color una parte integral de la modelación de las formas. Es complicado explicar lo que hizo; sin embargo, el lector tendrá una idea del efecto final si primero compara la lámina a color de un retrato clásico, como el de **Madame Leblanc**, de Ingres (Lámina 2, Cuaderno 1), con una ilustración en blanco y negro del mismo retrato; y después hacer lo mismo con **El Rapto de Rebeca** de Delacroix. En blanco y negro; el retrato de Ingres no pierde nada, sino su color; pero el de Delacroix pierde además mucho de su descripción formal. La fragmentación del color para fundirlo con la forma fue llevada adelante, en etapas diversas y sucesivas, por los impresionistas y por Cézanne.

768 El arte de Delacroix dio el toque de atención a través del fervor emocional, pero el hecho es que este pintor romántico era tan analítico en su enfoque creativo como cualquier clasicista. A esto se debe que sea esencialmente el pintor de los pintores y el pintor de los críticos. Lo ordinario para un observador que no sabe de pintura es sentir que la emoción turbulenta de cuadros como **El Rapto de Rebeca** no aflora plenamente, y está en lo cierto si busca en ellos la misma intensidad que encuentra en el moderno expresionismo como el de **La Tempestad**, de Kokoschka (Lámina 12, Cuaderno 1) y **La Noche de Estrellas**, de Van Gogh (Lámina 25, Cuaderno 3). Sin embargo, sin la contribución hecha por Delacroix estos modernos románticos no habrían pintado tal como lo hicieron.





769 La fascinación que sentía Delacroix por el pintor y el crítico se debe al encuentro de su expresión emocional con la organización lógica de la gran tradición racionalista francesa cuyo máximo exponente fue Poussin.

UNIDAD VII

REMBRANDT HARMENSZ. VAN RYN, 1606-1669, holandés

73. La Compañía de Tiradores del Capitán Frans Banning Cocq y el Lugarteniente Ruytenburg ("La Ronda de Noche"), 1642

Oleo sobre tela. Altura 13' 3/8". Rijkmuseum, Amsterdam

770 Rembrandt nació en Leiden, pero entre los veinte y los treinta años se mudó a Amsterdam, donde pasó el resto de su vida. Es probablemente el pintor más ampliamente conocido (excepto en Italia), aunque obras individuales como la *Monna Lisa* y *La Última Cena* de Leonardo y la *Bóveda de la Capilla Sixtina* de Miguel Angel pueden ser más famosas.

771 Hasta 1642, cuando a la edad de treinta y seis años se le encomendó pintar *La Ronda de Noche*, su vida había seguido el modelo de un joven excepcionalmente talentoso y lleno de éxito. Su obra de este período refleja una vida de felicidad —no de alegría, sino de profundo júbilo. Estaba felizmente casado y tenía un hijo. Gozaba de un gran vigor creativo y de una situación financiera próspera. Pero, para un hombre del temperamento de Rembrandt, la prosperidad era menos importante que la solución de los problemas pictóricos y la expresión de sus propias ideas filosóficas. La tragedia personal —la pérdida de sus tres primeros hijos y en seguida la de su esposa— contribuyó a un nuevo, introspectivo estado de ánimo en su obra. En adelante, no pintó ya de acuerdo con el gusto popular, rehusándose a modificar su pintura para recuperar su popularidad. Al final, en miserables barridas, se hundió en la oscuridad profesional, oscuridad relativa en comparación con la preeminencia de que gozó durante sus primeros años. Vivía de la enseñanza y de encargos excepcionales, y pintaba para sí mismo. Actualmente estamos acostumbrados a la idea de que un artista crea para sí mismo; pero, en el siglo de Rembrandt era todavía excepcional que un artista considerase su obra ante todo como una experiencia personal y sólo secundariamente como una experiencia para cuya participación el público puede o no estar preparado.

772 En esos años, Rembrandt encareció la relación del alma con las circunstancias de la existencia humana; su relación con Dios; la reconciliación entre el mundo de nuestra experiencia física —con todos sus accidentes e imperfecciones— y la convicción de que la vida está justificada por algunos bienes cósmicos. Sus imágenes del mundo rara vez son hermosas en sí mismas; sus modelos sencillos y reiterativos, sujetos a todo el azar, el infortunio y la indignidad de la vida cotidiana. Pero, al re-

velarlas en zonas de luz que se encienden en áreas de vibrante oscuridad, las inviste de una majestad espiritual que corresponde a su creencia en la nobleza fundamental del ser humano, no importa lo innoble de la vida de todos los días.

773 El gran atractivo de la pintura de Rembrandt sugiere que su contenido filosófico ha de ser, en algún grado, interpretado por quienquiera que mire su obra, inclusive por quienes jamás han reflexionado sobre el problema y pudiesen confundirse con él como un planteamiento verbal. Y, en fin de cuentas, el arte de Rembrandt sigue siendo efusivo, dado que es una afirmación del bien.

CHARLES WILLSON PEALE, 1741-1827, americano

74. La Familia Peale, 1773-1809

Oleo sobre tela. Altura 56 1/2". Sociedad de Historia de Nueva York

774 Peale es una de las más simpáticas personalidades en el arte norteamericano. Fue un curioso infatigable del mundo. Su entusiasmo por la ciencia fue tan grande como su gozo de pintar; fue platero y relojero, un fogoso político, un soldado revolucionario y una fuerza significativa en la educación, habiendo influido en la fundación de la escuela de arte más antigua en los Estados Unidos, la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania. Tuvo, además, su propio museo de ejemplares antropológicos y zoológicos, incluyendo los huesos de un mastodonte que él mismo descubrió cerca de Newburg, Nueva York. Estos ejemplares, junto con algunas de sus esculturas y pinturas, fueron reunidos en el segundo piso del "Independence Hall", y algunas de sus pinturas siguen ahí. Peale parece haber sido una especie de Leonardo de los primeros tiempos de Norteamérica.

Como si tuviese más energía creadora de la que una sola vida puede tener, hizo pintores a su hermano y a sus dos hijos, dando a estos últimos el nombre de grandes pintores del pasado. Vio continuada su obra, en el retrato, por su hijo Rembrandt, y, en notables naturalezas muertas, por su hijo Rafael.

HILAIRE GERMAIN EDGAR DEGAS, 1834-1917, francés

75. La Familia Bellelli, alrededor de 1862

Oleo sobre tela. Altura 6' 6 5/8". Museo del Louvre, París

77. Ensayo en el Salón de la Ópera, 1872

Oleo sobre tela. Altura 13". Museo del Louvre, París

775 Degas fue considerado en nuestro primer cuaderno en relación a su *Mujer con Crisantemas* (Lámina 5), que podemos comparar ahora con una pintura de su época ini-





cial, *La Familia Bellelli* de este cuaderno. *Mujer con Crisantemas* es un cuadro pintado más libremente —en términos generales es cierto que los pintores desarrollan un estilo más flexible en sus últimos períodos—, pero ambos cuadros son magníficos ejemplos de los factores dominantes en el arte de Degas: una percepción aguda del carácter, una maestría de primer orden en el dibujo y una composición de expresiva originalidad. La mayor rigidez de la composición en *La Familia Bellelli* es, superficialmente al menos, más tradicional que la de *Mujer con Crisantemas*, pero el cuadro difícilmente podría diferenciarse más del retrato de grupo convencional de la familia feliz, como parece ser a primera vista. Un estudio más detallado de esta temprana obra maestra, con ilustraciones de los dibujos preliminares para ella y una información más acuciosa de la propia familia Bellelli, es dada por Jean S. Boggs en "The Art Bulletin" de junio de 1955. 776 Ambos cuadros, *La Familia Bellelli* y *Mujer con Crisantemas* son pinturas al óleo. En su obra final, Degas abandonó el óleo por el pastel, incorporando a la técnica de éste una fuerza y una decisión únicas en su historia.

NICOLAS POUSSIN, 1593/1594-1665, francés

76. *Los Funerales de Foción*, 1648
Oleo sobre tela. Altura 46 3/4". Museo del Louvre, París

777 Poussin ocupa una posición de especial significación para los artistas franceses. Pintores de todas las escuelas han encontrado en él un modelo y un mentor. De primeras, esto no parecería razonable, dado que su arte es tan esmeradamente disciplinado que aparentemente nada tiene que ofrecer a un pintor interesado en la expresión emocional. Y parecería igualmente cierto que su idealismo sumo y su material temático extraído del mundo de la antigüedad clásica tampoco tienen nada que ofrecer al pintor interesado en el mundo cotidiano. Sin embargo, hemos visto que justamente Degas, que fue uno de estos pintores, bebe en la tradición de Poussin sin imitar su material temático ni su estilo de dibujar o de pintar. La explicación radica en el hecho de que en el arte francés es constante un principio de lógica y de orden, y los artistas franceses han encontrado siempre en Poussin la apoteosis de ese principio.

Sobre Poussin se hacen otros comentarios en el Cuaderno 6, relativos a su *Rapto de las Sabinas*.

SASSETTA (STEFANO DI GIOVANNI), 1392-1450, italiano
78. *San Antonio tentado por el demonio en forma de Mujer*
Témpera sobre tabla. Altura 14 1/2". Galería de Arte de la Universidad de Yale, New Haven

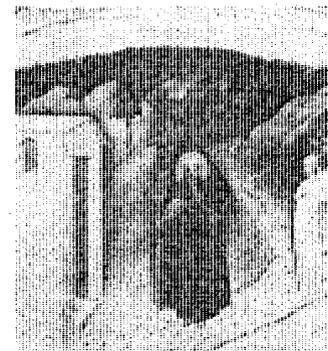
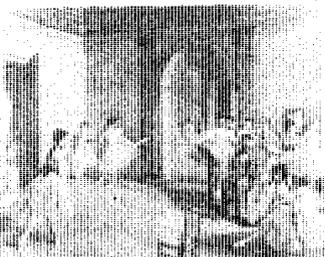
778 Sassetta fue un pintor de la escuela de Siena. El refinamiento, la delicadeza y la estilización sieneses fueron comentados en el Cuaderno 3 en la discusión del gran retablo de San Ansano, *La Anunciación*, de Simone Martini (Láminas 31 y 32). Simone, que trabajó un siglo antes de Sassetta, fue un verdadero maestro. Sassetta continuó en espíritu el medievalismo de Simone. Aunque aprovechó algunos descubrimientos renacentistas en la perspectiva, en la anatomía y particularmente en el modelado, los vio solamente como auxiliares para la creación de graciosas composiciones que continuaron brillantemente la tradición sienesa de una narrativa pintoresca y de una sensibilidad poética.

779 Otros pintores han representado la tentación de San Antonio en términos de violenta y espantosa lucha. En la obra de Sassetta no hay que buscar poder ni intensidad. Es un artista verdaderamente encantador, y una de las bellezas de su arte es que jamás fuerza un tema más allá de los límites naturales de su habilidad para concebirlo. Nos ofrece la perfección dentro de pequeñas fronteras.

PIETER BRUEGEL EL VIEJO, activo hacia 1551 —murió en 1569, flamenco

79. *La Caída de Icaro*, alrededor de 1558
Oleo transferido de tabla a tela. Altura 29". Museo de Bellas Artes, Bruselas
80. *Proverbios Flamencos*, 1559
Oleo sobre tabla. Altura 46 3/8". Museo Kaiser-Friedrich, Berlín
81. *La Parábola de los Ciegos* (una copia, probablemente de Jan Bruegel, de un cuadro fechado en 1568 en el Museo Nacional de Nápoles)
Oleo sobre tabla. Altura 46 3/8". Museo del Louvre, París

780 Bruegel conjuga un amor a lo fantástico, a lo grotesco y a lo humorístico con una gran fe en las ardientes fuerzas de la vida humana. Sus figuras grotescas recuerdan las gárgolas y las representaciones populares traviesas de la Edad Media; pero, su amor al mundo y su investigación de él son los de un hombre del Renacimiento. Y lo mismo cuando pinta escenas del infierno que cuando representa los alegres festivales campesinos, su comentario es humorístico. Su herencia medieval de alegoría fantástica es lo más manifiesto en su obra inicial; después, cuando descubrió al campesino flamenco, su estilo se ensancha en una serie de cuadros que celebran la vitalidad humana. Estas corrientes brotan en pinturas como *La Caída de Icaro* y *La Parábola de los Ciegos*.





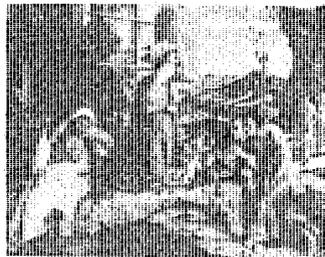
781 Después de un viaje a Italia en 1552 y 1553 en que visitó Roma y muy probablemente Nápoles, Bruegel retornó a Amberes donde fue miembro del gremio de pintores. Produjo una riqueza de maravillosos dibujos, muchos de los cuales se encuentran ahora en famosas colecciones de Europa. Muchos fueron grabados también y publicados por su socio de negocios, Hieronimus Cocq, encontrando por este medio un público más amplio para su extraordinaria obra. Durante los últimos seis años de su vida, aparentemente dedicó la mayor parte de su atención a la pintura. Algunos de sus más famosos cuadros datan de este período.

782 Los dos hijos de Bruegel lo ayudaron y frecuentemente lo imitaron. Ambos fueron famosos técnicos, pero ninguno de ellos se acercó a la fuerza y originalidad del padre.

ANDREA MANTEGNA, 1431-1506, italiano

82. La Adoración de los Pastores

Témpera transferida de tabla a tela. Altura 14 3/4". Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. Donación anónima, 1932



783 Mantegna es el más importante maestro de la escuela de la Italia del Norte, que tuvo como centro a Padua y fue una de las escuelas más significativas en el siglo XV de toda Italia. Compartió la pasión renacentista por el restablecimiento de la antigüedad clásica; pero, difiere de sus contemporáneos en que, en lugar de interesarse por el reposo clásico, creó una visión de la antigüedad que era casi fieramente masculina aunque exquisitamente gobernada. Una serie de frescos en la iglesia de los "Eremitani" en Padua, representando escenas de martirio de santos cristianos, le proporciona el vehículo perfecto para la doble expresión de su tipo especial de clasicismo y su gusto por la violencia. La destrucción de estas pinturas en la segunda Guerra Mundial fue una de las más trágicas pérdidas en el arte italiano.

El lector puede analizar la composición de *La Adoración de los Pastores* como una variante de la composición triangular.

EL GRECO (DOMENICO THEOTOCOPOULOS), 1541-1614, español

83. Vista de Toledo

Oleo sobre tela. Altura 47 3/4". Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. Colección H.O. Havemeyer, 1929

784 El Greco fue considerado como expresionista en el Cuaderno 3. *Vista de Toledo* difiere de las pinturas discutidas ahí en que es un paisaje. En algunos otros aspectos, sin

embargo, los comentarios hechos en aquel cuaderno son aplicables aquí. El cuadro no es exactamente una "vista" de la ciudad española porque no corresponde a su aspecto actual. En realidad, Toledo es una pintoresca ciudad fortificada que se alza sobre colinas tan secas, tan estériles y tan escabrosas que se acercan a lo desértico. No obstante, es una ciudad imbuida del intenso misticismo emocional del catolicismo español. Es este espíritu el que ha captado El Greco. El puente todavía está en pie y la mayoría de los edificios son identificables, aunque su disposición no corresponde con la composición de El Greco.

785 Hemos dicho ya en otras consideraciones que cada cuadro que aprendemos a conocer aumenta nuestra comprensión de cualquier otro. *Vista de Toledo* se relaciona con cuadros tan diferentes como *La Noche de Estrellas*, de Van Gogh (Lámina 25, Cuaderno 3) y *Campos de Trigo*, de Ruisdael (Lámina 66, Cuaderno 6). Ambos cuadernos pueden ayudar en el análisis de la composición de *Vista de Toledo*.

GEORGES SEURAT, 1859-1891, francés

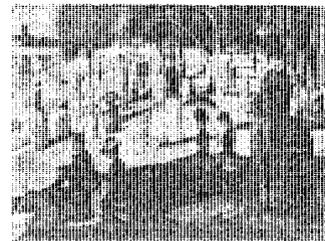
84. Domingo por la Tarde en la Isla de La Grande Jatte, 1884-1886

Oleo sobre tela. Altura 81 1/4". Instituto de Arte de Chicago

786 Seurat fue un postimpresionista, término que se aplica también a pintores que, de modos diferentes, se apartaron del impresionismo en decadencia para buscar nuevos caminos de expresión. Tres de estos artistas ya han sido considerados: Van Gogh, Gauguin y Cézanne.

787 Cézanne dijo una vez que él quería hacer del impresionismo "algo sólido y duradero como el arte de los museos". Seurat pudo haber dicho lo mismo y se habría ajustado más estrictamente a su posición que a la de Cézanne. Los pintores impresionistas aplicaron el color en pequeños toques de tintes y de tonos mezclados para incrementar la luminosidad de la totalidad de los colores. Aunque estos pintores se aproximaron así a las vibraciones de la luz y del aire, frecuentemente lo hicieron a expensas de la forma, que, en los casos extremos, se disolvió en nieblas irisadas. Seurat se adhirió a la idea de usar muchos fragmentos de colores individuales, pero construyó estos fragmentos en formas que estaban firmemente definidas. El propio color fue aplicado con gran precisión, en lugar de libremente como estaba el impresionismo. Una pintura de Seurat se compone de miles y miles de puntos de unos cuantos colores, cada punto del tamaño de un confeti, o más pequeño, combinado en proporciones semicientíficas con otros que serán mezclados por el ojo en un color final.

788 *Domingo por la Tarde en la Isla de La Grande Jatte*, un cuadro enorme, es la obra maestra de Seurat y una de





las obras maestras de la pintura moderna.

Sus paseantes dominicales en una isla del Sena, cerca de París, a los que podemos ver indistintamente en dos o tres dimensiones están diseñados en formas geométricas tan puras que se aproximan a la abstracción; éstas están dispuestas con tan absoluta perfección que, más que en ningún otro cuadro, la composición en éste puede ser comprobada si se procura imaginarlo en cualquiera de sus formas, cambiada, eliminada o movida en el más pequeño grado. Su relación con *Los Funerales de Foción*, de Poussin y con el *Ensayo*, de Degas, en la forma en que fueron considerados en este cuaderno, debe hacerse evidente. Asimismo, si *Domingo por la Tarde* se compara con *El Estudio*, de Picasso (Lámina 38, Cuaderno 4) se vuelve un punto medio entre la organización clásica de Poussin y las formas abstractas de Picasso que fueron organizadas con una precisión aún más delicada que la de Seurat. 789 Seurat murió a los treinta y dos años, dejando sólo un puñado de cuadros, hecho no sorprendente si se tiene en cuenta su técnica laboriosa, para la cual fue acuñado el término "puntillismo".

Guía de pronunciación de nombres

Arezzo	a-rét-so
Arnolfini Giovanni	ar-nol-fi-ni yo-ván-ni
Balzac	bal-zác
Bauhaus	báu-íaus
Beckman, Max	bék-man max
Bellelli	bel-lé-li
Bellini, Jacopo	bel-li-ni, iá-co-po
Bellini, Gentile	bel-li-ni, yan-tí-le
Bellini, Giovanni	bel-li-ni, yo-ván-ni
Blake, William	bleik, ui-liam
Blaue Reiter	bláue rái-ter
Böcklin, Arnold	bó-klín, ár-nold
Bosch, Hieronymus	bosch, ie-ró-ni-mus
Botticelli, Sandro	bot-ti-chél-li, sán-dro
Boucher, Francois	bu-ché, fran-suá
Brancacci	bran-cá-chi
Braque, Georges	brac, yorsch
Bruant, Aristide	briu-á, a-ris-tíd
Bruegel, Pieter	brú-guel, pí-ter
Buren Van	biú-ren van
Caravaggio, Michelangelo	ca-ra-váy-yo, mi-ke-lán-ye-lo
Cenami, Giovanna	che-ná-mi, yo-ván-na
Cézanne, Paul	ces-sánn, pol
Chagall, Marc	cha-gál, marc
Chardin, Jean Baptiste	char-dán, yan ba-tíst
Charivari, La	cha-ri-va-rí, la
Chirico, Giorgio de	ki-ri-co, yór-yo de
Clifford, Henry	clif-ford, jén-ri
Cole, Thomas	col, tó-mas
Cot, Pierre	co, piér
Crivelli, Carlo	cri-vól-li, cár-lo
Collage	col-lásch
Daumier, Honoré	dó-mié, o-no-ré
David Jacques Louis	da-vid yac lu-i
Davis, Joseph	dáy-vis, yóu-sef
Degas, Edgar	de-gá, ed-gár
Delacroix, Eugene	de-la-crúa, e-yén
Denis, Maurice	de-ní, mo-rís
Dickinson, Emily	di-klín-son, é-mi-li
Die Brücke	di brú-ke
Douanier	du-a-nié
Dufy, Raoul	diú-fí, ra-úl
Durand, Asher Brown	diú-ran, á-scher brá-un
Eakins, Thomas	i-kins, tó-mas
d'Evreux, Jeanne	d'e-vré, yann
Eyck, Jan van	ayk, yan van
Fauve, fauvisme	fov, fo-vism
Fontainebleau	fon-ten-bló
Fragonard, Jean Honoré	fra-go-nár, yan o-no-ré
Gauguin, Paul	go-gán, pol



Géricault, Jean Louis
Géromé, Jean León
Ghirlandaio, Domenico
Giorgione
Giotto di Bondone
Giulio Romano
Gogh, Vincent van
Gozzoli, Benozzo
Grande Jatte, La
Grosz, George
Hamlet
Harnett, William Michael
Heckel, Erich
Heem, Jan de
Hicks, Edward
Hudson
Holbein, Hans
Huys, Pieter
Ingres
Kandinsky, Wassily
Kirchner, Ernst Ludwig
Klee, Paul
Kollwitz, Oskar
Lascaux
Leonardo da Vinci
Louvre
Madame Leblanc
Malevich, Kasimir
Manet, Edouard
Mantegna, Andrea
Marin, John
Marc, Franz
Marmion, Simon
Masaccio
Matisse, Henry
Médici
Merz-Bild
Michelangelo Buonarroti
Millet, Jean François
Mondrian, Piet
Monet
Montefeltro, Federigo de
Montignac
Montmartre
Mont Saint-Victoire
Moulin Rouge
Nemours
Nolde, Emil
Panofsky, Erwing
Pater, Walter
Penn, William
Perugino, Pietro
Piero della Francesca
Pollaiuolo, Antonio
Poussin, Nicolás

ye-ri-có, yan lu-í
ya-róm, yan leó
guir-lan-dá-io, do-mé-ni-co
yer-yó-ne
yót-to di bon-dó-ne
yú-lío ro-má-no
joj, vin-cent van
gót-so-li, be-nót-so
grand yatt, la
gros, yorsch
jám-let
jár-net, ul-liam máy-keí
jéc-keí, é-rig
jé-em, yan de
jiks, é-duárd
jód-son
jól-bain, jans
jó-is, pi-ter
angr
kan-díns-ki, va-sí-li
kirch-ner, erns lúd-vig
kle, pol
kól-vits, ós-kar
las-có
leo-nár-do da vín-chi
luvr
ma-dám le-blánc
ma-le-vích, ka-si-mir
ma-né, e-duár
man-té-fía, an-dré-a
mé-rin, yon
marc, franz
mar-mión, si-món
ma-sá-cho
ma-tiss, an-ri
mé-di-chí
mertz bild
mi-ke-lán-yo-lo buo-na-rró-ti
mil-lé yan fran-suá
mon-drián, pit
mo-né
mon-te-fél-tro fe-do-ri-go de
mon-ti-ñác
mon-mártr
mon eant vic-tuár
mu-lán rusch
ne-múr
nól-de, é-mil
pa-nófs-ki, ér-ving
pá-tor, uól-ter
penn, ul-liam
pe-ru-yí-no, pie-tro
pié-ro del-la fran-chés-ca
pol-la-yuó-lo, antó-nio
pua-sán, ni-co-lá

Raffaello Sanzio
Redon, Odilon
Rembrandt
Renoir, Pierre
Rottluff, Karl Schmidt
Rouault, Georges
Rousseau, Henry
Rubens
Rue des Moulins
Rue Transnonain
Ruisdael, Jakob van
Ryder, Albert
Sabine
Sargent, John Singer
Sassetta
Sassetti, Francesco Teodoro

Seurat, Georges
Shakespeare
Sisley
Snyders
Stanza della Segnatura
Tiziano Vecelli
Tommaso de Modena
Toulouse-Lautrec, Henri de
Turner, Joseph Mallord W.
Tuttle, Esther
Uffizi
Vermeer, Jan
Wagner
Watteau, Jean Antoine
Whistler, James Abbot
Wyndham

raf-fa-él-lo sánt-sio
re-dón, o-di-lón
rém-brand
re-nuár, pier
rót-lluff, carl schmid
ruó, yorsch
rus-só, an-ri
rú-bens
ru de mu-lán
ru trans-no-nán
ráys-deil, yá-kob van
ráy-der, ál-ber
sa-bín
sár-yent, yon sin-guer
sas-sét-ta
sas-sét-ti, fran-chés-co teo-
dó-ro
se-rá, yorsch
schéks-pir
sis-ley
snái-ders
stánt-sa del-la se-ña-tú-ra
tit-siá-no ve-chél-li
tom-má-so da mó-de-na
tu-lús-lo-trék, an-ri de
tér-ner, yósef má-lord ul-liam
tótl, és-ter
uf-fit-si
ver-mier, yan
vág-ner
va-tó, yan an-tuán
juis-tier, yéims áb-bot
uin-dam



Apreciación Estética Pintura

Se terminó de imprimir y encuadernar en el mes de abril de 2009,
en los talleres de Buena Idea Editores, S. A. de C. V.
Calle 11 de agosto de 1859 No. 99, col. Leyes de Reforma 3a. Sección
Tels.: 5694 0256 y 5694 1197
E-mail: buenaidea2002@hotmail.com

Se tiraron 20,000 ejemplares, más sobrantes para reposición.