

HISTORIA DE LAS ARTES VISUALES II

GUIA PARA EL ANALISIS DE UNA OBRA DE ARTE PICTORICA

1. Datos del catálogo razonado

- Apellido y nombre del autor
- Lugar y fecha de nacimiento-muerte
- Título de la obra
- Lugar y fecha de ejecución
- Técnica y soporte*
- Dimensiones
- Ubicación original y actual

*Nota aclaratoria:

Pintura al óleo sobre tela, cartón, tabla; pintura al temple; acuarela, pastel (seco-graso); pintura mural (fresco), Grabado: xilografía, litografía, aguafuerte, etc. Dibujo: a lápiz, a tinta, etc. sobre cartón, papel, etc.

2. Contexto socio-cultural y artístico

- Situación histórico-social del artista (ubicación espacio-temporal) Período de actividad artística. Relación con los "comitentes" o mecenas. Vínculos con maestros y otros artistas contemporáneos.
- Estilo, escuela o movimiento al que pertenece el artista. Relación con otros centros artísticos.

3. Nivel de significación de la obra

-Identificación e interpretación del contenido o asunto representado en la obra pictórica. Vinculación con el contexto socio-cultural. Para abordar el significado de una obra es necesario diferenciar entre motivos artísticos y temas iconográficos.

a) Motivos artísticos: Son representaciones formales de objetos naturales o artificiales, de personajes reales o ficticios o de acontecimientos o hechos, etc. Panofsky denomina *descripción pre-iconográfica*, al nivel que permite reconocer los motivos artísticos de toda imagen figurativa. La identificación de dichos motivos no se debe sólo a nuestra experiencia, porque no se puede decir que se captan independientemente de las condiciones estilísticas propias de una época determinada.

b) Temas: Remiten a ideas o conceptos que se manifiestan en imágenes, historias y alegorías visuales, en relación a un determinado contexto histórico y cultural. Los temas iconográficos pueden ser religiosos, mitológicos, históricos, etc. A este abordaje del significado intrínseco de la obra Panofsky lo denomina *análisis iconográfico*, el cual implica una lectura interpretativa, desde un conocimiento más amplio de otras fuentes textuales (literarias, filosóficas, etc.)

c) Géneros pictóricos: Esta denominación refiere a las categorías en que se pueden clasificar las obras según sus rasgos comunes. Desde una perspectiva iconográfica, se pueden enumerar algunos géneros sobre elementos de contenido, como por ejemplo el histórico (religioso, mitológico), el retrato (individual o colectivo, ecuestre, etc), el paisaje (vistas urbanas o rurales, marinas, etc), la naturaleza muerta (bodegones, vanitas, etc) y la pintura denominada "de género" (usos y costumbres). Desde un enfoque semiótico, se reconoce en los géneros tipologías de los discursos-enunciados (clases de discursos constituidos de específicas estructuras discursivas). Según Oscar Steimberg, la noción de género remite a:

___ un contenido temático o la combinación de algunos temas (paisaje, naturaleza muerta, etc), en relación a ciertos motivos y en referencia a una narración

___ un componente retórico, que abarca tanto las categorías formales como los tratamientos de la representación. Estos elementos no pueden abandonarse sin quebrar las expectativas de reconocimiento (por ejemplo, la relación espacial entre los elementos de una naturaleza muerta o la absoluta preponderancia o aislamiento de la figura en el retrato)

___ un componente enunciativo múltiple que, sin embargo, el mismo género limita: en los modos de titular o firmar, pero también en las características de la representación o de la composición, más allá de la variación estilística.

4. Nivel formal de la obra

a) Estructura compositiva general

Estructura: La organización del campo visual se asienta sobre ejes o líneas de apoyo fundamentales de la composición (según su orientación, dirección y sus relaciones); se integra por fuerzas perceptuales y formales en interacción constante (peso, distancia, agrupamiento). La noción de estructura implica la distribución, la organización y el orden en que está compuesta la obra.

Mapa estructural: Con este nombre Rudolf Arheim designa al campo visual sobre el que se desarrollan las diversas fuerzas del cuadro o marco de encierro (son “elementos” que se perciben pero no se “ven”). Así, inductivamente, se demarcan las diagonales (ascendentes y descendentes), los **ejes** del cuadro (horizontales y verticales), los **cuadrantes** (superiores e inferiores). El **centro** (cruce de los ejes y las diagonales) resulta ser el punto de mayor atracción o fuerza. Fuerzas de atracción semejantes, aunque de menor proporción, se encuentran en los ángulos, bordes, ejes y diagonales. Las zonas de mayor inestabilidad son las que se encuentran entre dos o más puntos o zonas de atracción. La distribución de las formas en relación con la dinámica del mapa estructural constituye el fundamento del equilibrio compositivo (las interacciones entre atracción, dirección y peso). Por su parte, el historiador del arte Heinrich Wölfflin plantea que las obras pictóricas cambian de aspecto y pierden sentido cuando se las convierte en imágenes especulares (en espejo). Esto se debe a que los cuadros se “leen” de izquierda a derecha del campo visual. Wölfflin señala que la **diagonal** que va del vértice inferior izquierdo al superior derecho se ve como ascendente, y la otra diagonal como descendente

Elementos del mapa estructural

Centro: Zona de mayor atracción, estabilidad y equilibrio de todas las fuerzas del campo visual. Toda forma o agrupamiento colocados sobre la posición central tiende a una cierta estática. Toda forma colocada cerca del centro resulta ser atraída por el mismo. El centro puede soportar el mayor peso compositivo.

Eje horizontal y vertical: Líneas virtuales que dividen la superficie plástica determinando una zona más estable en el caso de la *horizontal* y un área más inestable en el caso de la *vertical*

Cuadrantes superiores (derecho e izquierdo), cuadrantes inferiores (derecho e izquierdo): Áreas delimitadas por los ejes (mediatrices) y el marco de encierro de la obra. El peso compositivo que ejercen los objetos o formas dentro de los diversos cuadrantes varía. Los objetos ubicados en la mitad inferior tienen menos peso visual que los que aparecen sobre la mitad superior y en el lado izquierdo menos que en el derecho. Los cuadrantes inferiores son capaces de soportar el mayor peso de la composición, mientras que la estabilidad y el equilibrio se hacen más complejos en los cuadrantes superiores. Los cuadrantes izquierdos soportan comparativamente mayor peso compositivo que los derechos. Todo objeto pictórico parece más pesado a la derecha del cuadro.

Diagonal ascendente y descendente: Líneas imaginarias divisorias del campo visual determinadas por el movimiento izquierda-derecha/ abajo-arriba. Su dirección determina en el caso de la *ascendente* una mayor estabilidad y una mayor capacidad de soporte del peso compositivo y, en el caso de la *descendente*, lo opuesto.

Bordes y ángulos: Sitios del campo visual determinados, en cuanto a estabilidad y atracción, por la dinámica de la percepción del arriba y el abajo, la derecha y la izquierda.

Composición: Organización estructural voluntaria y perceptual de unidades visuales en un campo dado, en función de un resultado integrado. Los elementos reciben en la composición una distribución que tiene en cuenta su valor individual como parte, subordinada al todo (interrelación de las partes con el total). La composición general de una obra puede ser orgánica o inorgánica, simétrica o asimétrica, estática o dinámica, plural o dinámica. En la composición, la figura puede ser dominante sobre el fondo o viceversa. También el campo y la figura pueden estar equilibrados.

Equilibrio: Situación en la cual las fuerzas y direcciones se compensan mutuamente y llegan a una situación de reposo o estabilidad (aunque la idea de equilibrio implica también movimiento). En la pintura el equilibrio perceptual está referido a los bordes o marco del cuadro, y se relaciona con el **peso compositivo**, la **dirección** y la **tensión**.

El equilibrio plástico puede clasificarse en tres: axial, central y oculto; los cuales pueden estar incluidos en una misma composición.

El *equilibrio axial* parte de la similitud o igualdad ante un eje central, ya sea vertical u horizontal. Dicho eje puede estar presente o implícito.

En el *equilibrio radial* los elementos se organizan alrededor de un punto central, de modo tal que se hallan equidistantes desde el centro por rotación.

El *equilibrio oculto* se consigue de modo tal que no se refiere a ejes o puntos explícitos, sino controlando atracciones con un sentido dinámico entre los diferentes elementos plásticos.

Peso compositivo: La distribución de pesos en el campo visual puede determinarse a partir de las siguientes propiedades (que se hallan interrelacionadas formando un sistema): el tamaño, la ubicación, el color y forma de las figuras representadas.

El tamaño influye sobre el peso dado que cuanto más grande es una forma mayor es su peso, dependiendo siempre de su ubicación. El color es otra propiedad que contribuye a la variación del peso compositivo. El peso de las formas varía de acuerdo al color aplicado, de modo que una misma forma con aplicaciones de tonos cálidos o fríos, puede dar la sensación de tener distinto peso.

Según la ubicación de los elementos dentro del campo visual se observan variaciones de peso: si se hallan ubicados en el centro o sobre el eje vertical central pesan menos que otros que se encuentren alejados de

estas zonas. De la misma manera si se hallan sobre el borde inferior y a la izquierda pesan menos que los que se encuentran en el borde superior y a la derecha.

b) Formas principales

Forma: Aunque la forma visual de un objeto viene determinada en gran medida por sus límites exteriores, no se puede decir que estos límites sean la forma. Igualmente es posible representar la composición básica de una imagen reduciendo las siluetas o personajes a figuras geométricas elementales.

Al hablar de forma nos referimos a dos propiedades muy diferentes de los objetos visuales:

- 1) Forma material, visible o palpable. Límites reales que hace el artista: líneas, contornos, masas, volúmenes.
- 2) Configuración o esqueleto estructural creado en la percepción por esas formas materiales.

La identidad de un objeto visual depende tanto de su forma como del esqueleto estructural creado por esta. Por ejemplo: diferentes triángulos tienen caracteres visuales claramente diferentes, que no se pueden inferir de su forma material, sino únicamente del esqueleto estructural inducido. Un triángulo o rectángulo inclinado no pasa a ser un objeto distinto: se lo ve desviado de su posición más normal. Pero si a un cuadrado se le da una inclinación similar, se transforma perceptualmente en otra figura más dinámica y menos estable, en un rombo.

La forma o configuración de un elemento influye en su peso. Por ejemplo: la forma regular de las figuras geométricamente simples las hace parecer más pesadas. A su vez, las formas orientadas verticalmente parecen pesar más que las oblicuas; mientras que las oblicuas parecen más inestables que las horizontales. El peso también depende del tamaño y del color. El aislamiento o agrupamiento confiere, respectivamente, mayor o menor peso compositivo a las formas.

c) Direcciones y tensiones

Dirección: Factor formal determinante del equilibrio visual que se vincula intrínsecamente con la dinámica visual o movimiento; se relaciona con la posición de la forma en el espacio y con el peso compositivo. Las figuras y formas manifiestan una dinámica dirigida en la dirección de sus ejes, vértices o contornos. Por ejemplo: la orientación oblicua permite obtener un cierto dinamismo. Si bien hay formas o figuras que no tienen movimiento direccional (el círculo, por ejemplo) resultan inducidas por las tensiones o líneas de fuerza del campo.

Tensión: Fuerza psicológica real que se manifiesta en algunas zonas del campo visual en las cuales ciertos factores aparecen configurando centros o vectores que ejercen una atracción para el ojo. Esta fuerza se hace evidente no sólo allí donde la forma existe en su configuración visible, sino en direcciones virtuales (físicamente no existentes), como por ejemplo, la tensión derivada de las miradas o de las manos de los personajes.

d) Elementos plásticos

Línea: Es un elemento unidimensional. Puede presentarse como elemento estructural del espacio, como elemento expresivo (grafismo, trazo) y/o como elemento descriptivo, o contorno (de formas, superficies, masas, volúmenes). Se la puede clasificar según su *trayectoria* en: rectas, curvas, abiertas, cerradas, quebradas, mixtas, onduladas; según su *posición* en: paralelas, divergentes, convergentes, perpendiculares, verticales, horizontales, oblicuas; y, según su *trazo* en: continua, discontinua, insinuada o no, gruesa, fina, grosor uniforme o variable, texturada o no. Su papel puede variar en la imagen, desempeñando una subordinación respecto a la forma o al color, o actuando como ente independiente. La organización lineal de una composición provoca relaciones rítmicas, resonancias, equilibrio, estática, dinámica, etc.

Forma: Apariencia, configuración, estructura (ver punto b). Puede variar la manera de presentarse en: cerrada, abierta, figurativa, semifigurativa, abstracta, plana, volumétrica, geométrica, aritmética, orgánica, inorgánica, etc.. Su comportamiento depende de la actitud, dirección, agrupamiento, interacción, superposición, transparencia y otras relaciones entre sí.

Color: Cualidad de los objetos que depende de las radiaciones que absorbe y las que refleja, ya que la luz blanca contiene todas las radiaciones del espectro visible. Hay variables como la saturación o desaturación, la temperatura (fríos y cálidos), el valor (claros y oscuros), el simbolismo, la relación con los objetos reales (color local, arbitrario), las armonías (primarios, secundarios, alternos, complementarios, etc.). En una imagen hay relaciones cromáticas de dominante, subordinado y acento, dependiendo de la organización del color en el campo visual. Para lograr el volumen de los objetos, los artistas pueden trabajar con color *modulado* (mezcla de colores con colores –variaciones tonales-), o con color *modelado* (mezcla de colores con valores o acromáticos–blanco, negro, gris-). El binomio color-luz es indispensable para valorar cualquier composición

Valor: Grado de claridad u oscuridad, de posibilidad lumínica. Cuando un color se aproxima en luminosidad al blanco o a un color claro, tiene un valor alto; cuando se aproxima al negro o a un tono oscuro, es un color de valor bajo. El valor en el objeto representado tiene que ver con la relación establecida entre el color y el grado de intensidad de luz que su superficie refleja. Según su distribución, la **luz** puede ser diáfana u homogénea

para el conjunto de la composición o luz focalizada, en la que el fondo oscuro potencia las figuras iluminadas del primer término. A través de la esta luz focalizada o dirigida, se plantean recorridos lumínicos cuya finalidad es la potenciación del mensaje. Así, el artista no ilumina la parte principal de la composición, sino aquello que le interesa destacar. Este tipo de luz es propia del claroscuro que, paradójicamente, subraya el mensaje naturalista mediante una luz artificial. Cuando la zona oscura es mayor que la iluminada se denomina tenebrismo. La luz difusa inconcretiza los contornos de los objetos creando una atmósfera irreal (por ejemplo en el sfumato). La luz simbólica e irreal propone emisores de luz que provienen de las figuras.

Textura: Es la cualidad de la superficie de un objeto, dada por la apariencia externa de un objeto o por el tratamiento de los materiales usados por el artista. Hay diferentes tipos de texturas: homogénea, irregular, orgánica, de tamaño, de grano (dependiendo de las características del material y del soporte). Se pueden clasificar en *táctiles* y en *visuales*; la primera se da cuando la cualidad de la superficie se percibe por el tacto, por el contacto manual, y por la vista; y la segunda, cuando en la percepción interviene sólo lo visual, la mirada.

5. Construcción espacial de la obra

Espacio: Sugerencia de profundidad y volumen plástico en una superficie bidimensional. Dimensión, extensión y relación de los objetos representados para su visión comprensiva por parte del espectador. Según Francastel, son suficientes tres dimensiones para describir la forma de cualquier cuerpo sólido. A través de la aplicación de la geometría en el dibujo se puede representar un objeto y un espacio tridimensionales en una superficie bidimensional. El espacio presupone la mirada de un sujeto que percibe y representa las cosas. Esto implica que el espacio es una construcción, una ilusión de la realidad, una abstracción teórica y una experiencia perceptual. La profundidad del campo visual respecto de los objetos en el espacio puede darse a través de diferentes indicadores.

Índices o indicadores espaciales: Conjunto de los distintos sistemas o factores que son instituidos, entre la percepción y la representación, para construir la profundidad en el plano, permitiendo, entonces, representar la tridimensión en la bidimensión del cuadro.

-Claroscuro: Distribución de los valores tonales claros y oscuros en la organización de una obra de arte (luces y sombras). Es la búsqueda de la tercera dimensión por medio de gradaciones de los valores, sin tener en cuenta una distribución acorde a la luz real, o partiendo de un foco luminoso en los objetos para obtener un gradiente de claros y oscuros que modulen los valores más marcadamente (presente en algunas tendencias barrocas).

-Escorzo: Proyección perspectiva mediante la cual es posible representar en el plano bidimensional un objeto o figura de tres dimensiones, en profundidad perceptual, cuyas partes aparezcan superpuestas oblicuamente con relación al observador. Es entendido como desviación de un objeto frontalmente simétrico. Para que una figura sea considerada en escorzo es necesario que: el ángulo de enfoque sea preferentemente oblicuo; y, que las partes no desaparezcan detrás de otras, para no atentar contra la continuidad del total de la figura.

-Gradiente: Aumento o disminución gradual de alguna cualidad perceptual que modifica la apariencia de un objeto. Cuanto más explícitamente se presente el gradiente en forma, textura, color o luz, más fuerte será el efecto de profundidad. La pendiente más o menos abrupta del gradiente determina el alcance de la profundidad percibida.

-Perspectiva aérea o atmosférica: Efecto de profundidad que se produce por el tratamiento del color y el valor, pues la atmósfera se modifica en la percepción a medida que, a mayor distancia, se torna más densa y provoca la pérdida de visión clara de colores y formas. La perspectiva aérea, se apoya en gradientes de luminosidad, saturación, nitidez, textura y matiz.

-Perspectiva amplificada o segregación de planos: La aplicación de fuertes ángulos visuales (dos como mínimo) acentúa la distancia, estableciendo un mayor contraste de tamaño. Esto, no hace depender a los objetos de un mismo ángulo visual. En la segregación de planos, la figuración se representa a través de planos seleccionados y escalonados. La lectura convencional de la imagen unifica los distintos planos aunque no medie una escala común en la representación.

-Perspectiva lineal: Método de representación que establece un sistema de reducción de los objetos a través del cálculo proporcional de las distancias. La perspectiva designa un sistema de organización de la superficie plana de la pantalla plástica (obra) en el que todos los elementos representados son considerados desde un punto de vista único y en el que las dimensiones de las partes se deducen matemáticamente del cálculo de la distancia entre los objetos visibles y el ojo inmóvil del espectador (correspondiente al punto de fuga). Para la imagen así obtenida son válidas las siguientes leyes: las paralelas (ortogonales), sea cual fuera su orientación, tienen siempre un punto de fuga común, y las dimensiones iguales disminuyen hacia el fondo según cierta

progresión. Se puede hablar de perspectiva central o a central, dependiendo esto de la ubicación del punto de fuga en el cuadro. La *perspectiva central* presupone que el punto de fuga se halla en el centro del cuadro, tanto como la línea de horizonte, y que la intersección plana (cuadro) de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción de nuestra imagen visual. Cabe aclarar que la realidad óptica de la perspectiva es tan arbitraria como cualquier otro índice espacial. Desde el Renacimiento, la construcción espacial dependió de la estructura de la perspectiva.

-Posición en el plano de la imagen: Consiste en verticalizar el plano horizontal de tierra (plano de apoyo de los personajes observado desde lo alto) con lo cual las figuras u objetos en último término (observados frontalmente) pasan a estar ubicados en la parte alta del cuadro, produciendo un rebatimiento. De esta manera, se unifica la profundidad, quedando todas las figuras a la misma distancia del espectador (ejemplos en el arte primitivo, oriental, bizantino y moderno).

-Posición diagonal: Los objetos o figuras que aparecen sobre el plano se hallan apoyados sobre las diagonales, ubicados en diferentes niveles espaciales. La línea de horizonte, latente o visible, constituye un marco de referencia para el espectador, quien juzga la relación espacial de los objetos respecto de ella. El objeto de primer nivel se encontraría en la zona más baja del cuadro.

-Posición vertical: La línea de horizonte proporciona al espectador un contexto de la posición de los objetos en el campo, y de este modo recibe una impresión de la distancia a la que están esos objetos respecto a él. Incluso si el horizonte no es evidente, las diferentes elevaciones de los elementos indican una posición en profundidad. El extremo inferior de la superficie plástica representa el plano visual más próximo, indicando, las distintas elevaciones, posiciones espaciales de retroceso.

-Relación figura-fondo: La percepción de la *unidad espacial aislada* (objeto, elemento, figura) sobre una superficie genera la primera relación espacial en el plano: el juego de figura-fondo. La figura se separa del fondo, permitiendo que este "pase" por detrás de aquella. La totalidad de un campo se subdivide en zonas más articuladas, claras, precisas y cercanas al espectador (figuras) y otras fluidas y desorganizadas que constituyen el fondo. Las relaciones establecidas entre ellos varían de acuerdo a la complejidad o simplicidad de uno sobre de otro, ó de ambos a la vez.

-Relación de tamaño: La relación de dimensiones diferentes entre las figuras es una de las bases más simples de la construcción del espacio. Por ejemplo: dos figuras sobre una línea horizontal no se perciben igual que si se encuentran ubicadas sobre una diagonal, pues en este último caso, la profundidad se acentúa por la relación menor de tamaño de una sobre otra. Semánticamente, ha estado ligada a la noción de jerarquía. (lo que algunos autores llaman "perspectiva jerárquica").

-Superposición o traslapo: Parte de un objeto cubierto por otro, ubicados ambos paralelamente al plano gráfico del cuadro y estableciendo una relación espacial de retroceso. La figura superpuesta, es decir, la que intercepta la superficie visible de otra figura, es percibida como más próxima. El espacio se acentúa con la presencia de figuras vistas de espaldas.

-Transparencia e interpenetración: Cualidad óptica que determina un espacio con características ambiguas y contradictorias, debido a la superposición recíproca de dos o más unidades. La capacidad de interpenetración de las figuras hace que se puedan percibir ambas como completas e incompletas a la vez, delante y atrás alternativamente. La representación de la zona simultánea o bivalente se da por color, valor o textura.

-Veduta: Es un recurso que corrige la insuficiencia de las representaciones cúbicas y cerradas del espacio, a través de la representación de una "vista" abierta de la naturaleza (por ejemplo, una ventana). Aquí, como en la segregación de planos, tampoco hay unidad de tamaño ni identidad de ángulo de visión.

Bibliografía

-Crespi, I y Ferrario, J. *Léxico técnico de las artes plásticas*. Buenos Aires, Eudeba, 1989.

-Francastel, Pierre. *Pintura y sociedad*. Madrid, Cátedra, 1990

-Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza, 1983.

La perspectiva como forma simbólica. Barcelona, Tusquets, 1995.

-Steimberg, Oscar. *La Recepción del Género*, Colección Investigaciones, Universidad de Lomas de Zamora, 1988.

-Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra, 1995.