

## EL LENGUAJE INTERNO DEL ARTE. LÍNEAS DIDÁCTICAS PARA LA LECTURA DE LA OBRA PICTÓRICA

María F. Guzmán Pérez

Analizando los comportamientos sociales con respecto al arte, observamos que se ha producido un gran cambio, pues en su pasado reciente la educación artística se consideraba como una actividad marginal, sólo unos pocos pedagogos como Dewey supieron captar la profunda significación de la educación estética para la formación de las distintas facultades del hombre. Las transformaciones sociales y artísticas de nuestra época han creado un sistema muy distinto en el campo de la educación, en cuanto a las relaciones entre los individuos y el arte. No obstante una de las causas de la falta de acercamiento a él, es por no haber aprendido a mirar, lo que determinó que fuera un patrimonio restrictivo. La sensibilidad no se halla educada a nivel necesario, por ello no se disfruta con las creaciones artísticas, e inclusive permite conformarse con la producción industrial mal orientada estéticamente, con las creaciones de una mala artesanía y con los horribles objetos del mercado suministrados para el consumo como obras de arte.

Ante ello el primer intento será despertar el sentimiento estético, que cambie su actitud ante las creaciones artísticas. El mejor medio será la contemplación de las obras, el contacto directo con las mismas, pero la mirada hay que educarla, fundamentalmente hay que enseñar a ver. Muchos contemplan los cuadros sin saber lo que hay que ver en ellos, se les invita a que admiren sin saber lo suficiente. Ésta es una labor que habría que iniciar desde la educación básica, igual que se les inicia a los escolares en el lenguaje literario, máxime cuando es más fácil la adquisición del lenguaje visual que el hablado. Hay que partir de la necesidad de tratar las obras de arte y en especial la pintura, que no podemos conocer y juzgar sino después de haberlas descifrado. Sólo podemos conocer y juzgar un cuadro si poseemos un mínimo de conocimientos técnicos e históricos, pues como un texto, una obra de arte debe ser leída y descifrada. El análisis visual no puede ser concebido como un caso de aplicación de un método general, él constituye un sistema de interpretación, no menos digno de nuestra atención que las otras áreas de conocimiento.

Para iniciarnos en el lenguaje oral o escrito se empieza siempre por lo más elemental, el alfabeto. La información visual de imágenes es más compleja, pero se convierte en el instrumento para efectuar la lectura visual de la obra, son el código de elementos que permiten la familiarización con la creación artística, son el vocabulario visual. Alfabeto visual fundamentalmente destinado a las obras figurativas, aunque en muchos casos es extensible a las abstractas.

El lenguaje del arte exige que se conozcan sus elementos, pues ellos constituyen la ley interna de la obra y hacen que el conjunto tenga un significado comprensible, reglas que no anulan la espontaneidad o la creación como podría pensarse, no son nada rígidas, por el contrario facilitan la creación y el análisis. Pasemos a recoger los elementos más significativos y sus funciones.

*El punto.*- Es el elemento básico de cualquier imagen visual, elemento referencial utilizado en todos los campos. Una sucesión de puntos puede crear un sistema visual con un significado concreto o dibujar el contorno de elementos reconocibles. Una agrupación puede crear ilusiones ópticas, siendo esta cualidad aprovechada por los pintores puntillistas.

*Líneas y formas.*- La línea o sucesión de puntos es una figura indispensable para cualquier tipo de trabajo, aunque no exista realmente en la naturaleza. No obstante nos valemos de ella, es la principal protagonista del dibujo y el elemento fundamental de la composición, la más elemental está formada por unas simples líneas. La base de toda composición radica en un arabesco lineal que a su vez define las formas, éstas no tendrían existencia sin líneas de contorno. Todo cuadro tiene una estructura de líneas y masas, aunque no aparezca a simple vista será fácil encontrarla como esquema básico de toda la composición, hasta el punto de que la fuerza emotiva de ésta se deberá en gran parte a la fuerza rítmica de su estructura. Por la disposición de las líneas se determina el carácter general de la composición. Aunque en la creación éstas no las vemos como tales (en la naturaleza yacen ocultas), aunque sólo veamos masas de luz y sombras, planos salientes y entrantes, no se puede olvidar la presencia de la línea, sin su oculta existencia las masas, los espacios, las luces y los colores se desplomarían. Ellas forman el esqueleto de que dependen toda la anatomía del cuadro, nos hacen reaccionar por su influencia, ya que cada línea es una especie de gesto permanente que despierta sensaciones distintas. Es la que conduce la vista hacia el lugar de interés, marca el movimiento direccional.

Según su posición nuestras sensaciones varían al igual que la dinámica del cuadro, Así la línea recta en sentido horizontal crea una impresión de paz, calma y descanso. Pero cada línea o grupo de ellas tiene una expresión cualitativa. Así la recta significa rapidez y dirección, sobre todo cuando es diagonal, en vertical ascensión, dignidad y fuerza, está asociada instintivamente con nuestra noción de gravedad y equilibrio, considerándose la más importante en los conjuntos pictóricos. La curva es gracia movimiento, se le suelen oponer las rectas para compensar su sensación activa, cuando es ondulada se la relaciona con la feminidad y acción suave, en cambio la curva a media que es más cerrada la acción es más enérgica. La espiral es signo de movimiento y cuando se desarrolla verticalmente de crecimiento ascensional. El círculo es el equivalente de inmensidad e igualdad, el cuadrado de solidez, el rectángulo de unidad y estabilidad; los ángulos o líneas convergentes significan dirección y si se repiten acción de fuerza.

Dentro de las categorías existentes realmente sólo se diferenciarán las líneas de fuerza y las direccionales de cada obra, así como las que configuran el esquema compositivo, a la hora de abordar el análisis de la obra concreta.

*Estructura o esquema compositivo.*- Es el armazón o trabazón interno de toda obra, es una disposición organizada de líneas que tiene como finalidad la distribución de masa, tonos y colores, con un efecto unitario y preconcebido, crear un movimiento dentro de la obra para orientar y conducir al espectador hacia el punto de interés, disponiendo los elementos para que obtengan mayor expresión y más alto valor estético. Es como el esqueleto humano, la osamenta y el armazón que mantiene todos los elementos de la representación, es la estructura sin la cual se derrumbaría.

Repasando la Historia del Arte podemos afirmar que nunca responden las obras a una improvisación, aunque pudiera parecerlo a simple vista, ellas son la consecuencia de un estudio riguroso compositivo, siendo rara la que no responde a alguna forma geométrica, aunque en otros casos las formas fundamen-

tales de la construcción se establecen por letras o por líneas combinadas que generen a su vez estructuras geométricas. Entre éstas el tipo más sencillo es el angular que está basado en la diagonal, una línea oblicua divide el espacio en dos áreas triangulares, generalmente una de luz y otra de sombra, aunque no se cumplen con este rigor geométrico. Otra de las formas utilizada es la piramidal o triangular, muy usada por su estabilidad, monumentalidad y equilibrio, todo el peso gravita sobre la base de la composición; pese a su simplicidad gran número de obras se estructuran sobre un triángulo, simple o doble, con lados iguales o desiguales, pero con base estable, posibilitando una composición de mayor variedad. También llegan a utilizarse tres triángulos, uno central y dos laterales.

Otras de las formas más generalizadas son el trapecio y el círculo. Las formas trapezoidales son excelentes para composiciones con asuntos de acción. El círculo puede emplearse simple o doble, concéntrico o tangencial, y combinado con triángulos es muy repetido. Igual precisión que para el círculo podría hacerse para el óvalo, cuya forma ha ejemplificado grandes creaciones.

Pero las fórmulas genéricas no se concluyen, son mucho más abundantes. Entre ellas merece destacarse la composición en cruz, estable y de gran aplomo, en aspa, radial, bilateral... etc. En otras ocasiones responden a las formas de algunas letras; así en uve, ele, jota, ese, muy empleada en el paisaje y composiciones de movimiento. Tampoco faltan otras formas poligonales como el pentágono, ni las sugeridas por otras letras.

Hace falta educar al escolar para que perciba el esquema compositivo, y aunque a simple vista en ocasiones pueda parecer que no existe, la mayoría de las obras maestras están construidas sobre una forma geométrica, aunque no es reconocible fácilmente, pues si así fuese la obra daría una impresión artificiosa, es su lenguaje interno. Pero examinando cuadros o sus reproducciones podrá comprobarse como la mayor parte de las composiciones encajan con más o menos variación en alguno de los tipos citados. Si se superpone un papel transparente y se puntualizan con lápiz los contornos y líneas más significativas se hará visible la forma estructural que encierra a los diferentes elementos del cuadro. Cuando ya se tenga mucha más práctica el proceso se agiliza, se aprecia visualmente y sólo serviría este recurso como nivel de comprobación.

*El recorrido visual.* - Uno de los atributos de normalidad en el órgano de la visión es la variabilidad, el ojo se mueve permanente y constantemente, está demostrado científicamente que cuando se mira es por espacios de segundo. La vista realiza un viaje inquieto y rápido sobre las cosas, lo que obliga a conducirla adecuadamente, orientándola en su camino hacia el centro de interés artístico. Es necesario saber controlar la atención del observador dentro de los límites del cuadro, para obligarle a que aprecie el conjunto de la obra manifiesta. La vista toma el camino más fácil y si no encuentra cauces de forma, línea o color a lo largo de los cuales pueda correr se pierde, por ello una obra que carezca de un recorrido visual bien determinado se anula por sí misma, por el contrario al analizar las grandes obras el ojo no se cansa en el recorrido visual, pues queda muy bien organizado.

El ojo se mueve de izquierda a derecha, su movimiento es de tipo circular, centrándose en primer lugar en el objeto o punto que más le ha requerido y luego hay que saberlo conducir a los demás, pero rápida e instintivamente vuelve al punto de partida. Dado que en toda composición existen uno o más puntos de atracción, el dominante destaca de los otros, subsidiarios de aquél y requiere menos atención, siendo por el centro de interés, por donde se inicia la mirada del cuadro, cuidando que el acceso no tenga obstáculos que entorpezcan la visualización (como por ejemplo un muro o valla en primer término, ya que

Ruskin consideraba este primer plano como la invitación a la obra, además hay que tener en cuenta que el proceso de visión es de abajo arriba, de ahí la importancia del primer término). De existir un obstáculo en primer término debe tener un acceso para que la vista pueda circular por el camino de la composición, quedando más clara la iniciación del recorrido visual cuando el cuadro plantea un acceso en primer plano (sendero, línea de sombra, espacios curvos, etc.) e indudablemente todo cuadro debe tener un camino natural que facilite el viaje de la vista que conducirá al centro de interés primordial. Lo ideal es que el recorrido visual esté trazado de forma que el espectador efectúe su movimiento circular que le obligue a pasar más de una vez por el punto de interés. Hay que considerar que la mirada viaja más fácil sobre líneas o masas de luz, siendo más requeridas por las partes claras que por las oscuras; igualmente que las líneas o masas que llevan a un ángulo son las que más fuertemente desvían, provocando una evasión rápida de la obra.

La vista sigue su curso por el hábil uso de la línea y las formas, haciéndola entrar en el cuadro, entreteniéndola en un punto de interés, dejándola luego que continúe su recorrido. La obra debe tener una salida que no sea evidente y sugestiva, si le falta es monótona, pero tampoco debe tener más de una, pues la atención se desconcertaría.

Este ejercicio del recorrido visual resulta muy fácil después de ejercitarlo, a veces se está haciendo inconscientemente sin saber que lo efectuamos, nos queda reseñarlo y como forma inicial bastaría con trazárselo a una serie de obras, sobre un papel transparente, marcado por puntos, que ya implican un carácter direccional, formulación didáctica hasta que se ejercite lo suficiente como para distinguirlo directamente en la obra que se trate.

*La perspectiva.*- Otro elemento capital en el análisis pictórico es la puntualización del espacio tridimensional, su carencia o existencia y las posiciones de la línea del horizonte.

No vamos a tratar los fundamentos de la representación espacial, su no utilización o al menos certera y científica antes del siglo XV, ni las variabilidades de la perspectiva, sólo a dar las nociones para saber ver el punto de vista que tiene una pintura y cómo se consigue la representación en el espacio, atendiendo a la fórmula más elemental y frecuente, cuando es frontal y con un sólo punto de fuga, pues fácilmente podrá ejecutarse como ejercicio. Por la perspectiva lineal se puede apreciar el cambio de tamaño y forma de las cosas, según su distancia desde determinado punto de vista; por la aérea se condicionan los cambios de color y tono según la posición del objeto.

La regla perspectiva más elemental y básica de la que hay que partir es que todas las paralelas perpendiculares al cuadro (líneas ortogonales) al separarse de la vista por la distancia, conducen a un punto de vista común o punto de fuga, situado sobre la línea del horizonte, quedando a la altura de la vista. La alteración del punto de visión determina cambios importantes, pudiendo ser normal cuando queda a la altura de visión del espectador, elevado cuando queda por encima de la visión (a vuelo de pájaro) y bajo (también denominado a vista de rana). Al elevar el punto de vista el sentido de la altura se reduce y el primer término queda aumentado. Por el contrario el bajo sirve para realzar la figuración aumentando la impresión de altura y magnificencia.

La perspectiva aérea no depende de formulaciones matemáticas como la lineal, sino que serán los cambios de tono y color los que determinen la distancia, por cuyo efecto los tonos y sombras oscuras se aclaran y derivan hacia el azul, mientras que las partes más luminosas se modifican escasamente, pero tomando un matiz más cálido. Las sombras reflejan poca luz y por esto toman el color de la atmósfera,

volviéndose más azules con la distancia, en cambio las altas luces presentan siempre un matiz más cálido que la luz que las ilumina. Se puede observar en las obras cómo para acentuar la profundidad se aclaran los tonos de la lejanía y se oscurece el primer término, o bien se acentúan los detalles de éste dejando imprecisos los del fondo. Otro recurso que nos puede ayudar a esta perspectiva es cómo en los primeros planos se utilizan colores cálidos dejando la gama fría para la zona intermedia y última.

Será preceptivo en la lectura visual de la obra de arte señalar si existe o no perspectiva y de qué tipo. Igualmente habrá que diferenciar los distintos planos de la obra y cómo se consiguen, a la vez que las matizaciones según el punto de vista, por lo que un buen ejercicio sería trazar la misma obra con distintos puntos visuales para comprobar su efecto.

*El tono.* - Junto con el color son los elementos fundamentales de la alfabetización visual con unas características similares aunque con sus diferencias, pues mientras el tono incide en señalar únicamente la tridimensionalidad y se da principalmente en el dibujo, el color actúa de la misma forma pero contiene unos caracteres específicos y emocionales que no logra el tono; no obstante esta analogía es lo que lleva a emplear dualmente este vocablo, aunque nosotros lo vamos a centrar aquí en sentido estricto, como la resultante de la luz y la sombra, contraste que tiene una gran fuerza dramática e inclusive es la que más impresiona a primer golpe de vista. La impresión inicial de toda obra de arte (pintura, dibujo, grabado, fotografía...) para el crítico o el inexperto, el impacto visual que hace la aceptación o rechazo no está determinada por el tema ni por la visualización de la composición, líneas, forma y color que requieren una análisis más minucioso, sino por el contraste tonal. El juego atractivo de las partes claras y el repelente de las oscuras, esté basado en el horror inconsciente a la oscuridad, es el que determina la visión más elemental y el que obliga a seguir mirando con satisfacción o a rechazar la obra. Realmente en el examen concreto de cuadro no son los datos técnicos los que atraen, sino la impresión de sus valores tonales, estos son los fundamentos de la realidad pictórica, pues el color es un complemento variable. El tono es cada una de las notas que van del negro al blanco pasando por grises intermedios, diferentes gradaciones que se definen como valores tonales.

Todo objeto tiene su color local, que es su propia coloración natural y la que lo individualiza cromáticamente, pero si el objeto se influye por la luz y la sombra este color local es modificado adquiriendo matizaciones más clara u oscuras. Estas diferencias comparativas en el color son también valores de tono, por lo que analógicamente este término se usa en pintura para señalar las sutilezas del color.

El tono es el fundamento de la forma, ésta se define por la luz que la ilumina según sea su estructura, la calidad de su superficie y en relación a lo que la rodea. Sin la luz la forma no existe. Las áreas más claras están en ángulo recto con la luz, los medios tonos oblicuos a ella y en oposición la sombra. La sombra proyectada es el resultado de la luz interceptada, mientras que la propia es creadora de formas y volúmenes.

La escala de tonos se reduce a siete valores, ya que en ella se excluyen el blanco y el negro, ellos tienen su equivalencia con el valor tonal de los colores pictóricos. Estos ordenados de forma convencional y variable, utilizados en las grandes obras maestras sin que tengan una evidencia visible, pertenece al orden interno del cuadro, igual que las esquemas compositivos, y pese a su utilización la transcripción no es manifiesta, hay que descubrirla, constituyendo uno de los ejercicios más difíciles en la lectura del cuadro, siendo necesario una abundante práctica para llegar a un descubrimiento relativamente fácil.

Las claves más usuales del tono son:

— Alta mayor: en ella dominan las grandes superficies de claros y en contraste las pequeñas oscuras. Es muy dramática y anímica, utilizada en retratos juveniles, en temas exuberantes y de gran vitalidad.

— Intermedia mayor: en ella destaca el gran área de grises con otras superficies menores de blanco y negro. Es la de menos expresión emotiva, utilizada para temas arquitectónicos, bodegones, paisajes, etc., es la clave más popular.

— Baja mayor: es la contraria a la alta, dominan las masas oscuras sobre pequeñas superficies de blanco. Es de gran efecto dramático, utilizada para asuntos de notoria fuerza expresiva, vigorosos o solemnes. Fue muy utilizada por Rembrandt y otros grandes maestros.

— Alta menor: dominan las superficies claras con total ausencia de tonos oscuros y negos. Es utilizada para escenas de efecto sutil y su luz agradable, muy delicada y atmosférica.

— Intermedia menor: aquí destacan los grises medios, sin blancos ni negros puros. Tiene las mismas cualidades que la anterior, pero sin su claridad y alegría, su efecto es delicado y tranquilo.

— Baja menor: se caracteriza por la ausencia de blancos, dominan los grises oscuros y medios. Expresa misterio y carácter, es sombría y depresiva, propia en los paisajes invernales, escenas de lluvia e irreales así como en temas melancólicos.

Al mencionar el tono en una obra no es sólo esa cualidad de cada uno dentro de la escala, sino la relación existente entre si y con la unidad del cuadro, por ello muchas obras se juzgan desentonadas por que alguno de sus valores son más claros u oscuros en la armonía del conjunto, actuando como una nota que desafina. Cuando no existe estridencia en la distribución de tonos, la impresión es armónica y rítmica. Podemos comprobar como los efectos de media luz son tan agradables, ello determinado porque sólo se emplean los valores de claves menores intermedias; así el tono se extiende sobre el conjunto como una veladura de tinta clara que envuelve todos los valores, reduce las oposiciones, funde las manchas, apaga las luces excesivas, atenúa las durezas. En las claves menores es donde reside el efecto más armónico y agradable, en cambio el más dramático e intenso corresponde a las mayores, alta y baja, por la brusquedad de sus transiciones y la fuerza en la oposición de sus valores.

Desde el punto de vista didáctico y pensando en un acción práctica hay que iniciar al alumnado en el análisis y comprensión de las seis claves. No obstante como ello entraña una dificultad, sobre todo en la pintura (menos en las artes gráficas) al menos si deben practicar sobre la armonía y los contrastes, elementos base para la comprensión de la tonalidad y de la obra.

*El color.*- Entre los elementos basicos para el análisis de la obra el color es pieza capital, él unido a la estructura lineal dan la unidad indeleble del cuadro, tan esencial que sin él no habría pintura. Su importancia, uso, empleo y caracteres ya son objeto de numerosos tratados, inclusive según su aplicación habrá técnicas individuales para los artistas más sobresalientes, por lo que sólo vamos a referenciar algunas notas, significaciones y resultado de su utilización para una mejor lectura y comprensión del cuadro.

Las modernas teorías del color dividen el espectro en siete, ocho, o más colores, lo que impide que actualmente muchos autores mantengan la división clásica de seis que es la que recomendamos por ser la más clara, simple y hasta ajustada a la realidad pictórica. Los colores principales se clasifican en pri-

marios: rojo, azul y amarillo, los cuales no pueden ser obtenidos por la mezcla de otros, y los binarios o secundarios: violeta, verde y naranja, que son el resultado de la mezcla de dos primarios. Estos colores fundamentales quedan ordenados divulgativamente en un círculo o carta de colores de tal manera que la mezcla de un primario con el binario vecinos da un color intermedio. Pero según los contactos esta clasificación puede aumentarse, hablándose de colores terciarios y cuaternarios que nosotros no vamos a recoger ni recomendar, eso sí, conviene la familiarización con la carta de colores, pues de manera práctica es más comprensible que una amplia teorización, ofreciendo toda la gama posible. Además es el medio más fácil para cultivar la sensibilidad cromática, que en principio requerimos para la lectura del cuadro pero que su conocimiento tendrá aplicaciones mucho más amplias, que van desde la apreciación de una armonía cromática a la estridencia, a la vez que al propio cultivo de su sensibilidad, de la que pueden dar muestras en todas las facetas de la vida (desde el vivir al vestir) al disfrute de la gama en la propia naturaleza, creando sensaciones más o menos hedonistas según los individuos, donde el conocimiento básico del color puede en suma contribuir enormemente a ello.

Hace falta enseñar que los colores complementarios ocasionan en su uso el contraste máximo (son los opuestos en el círculo) mientras que los análogos no, son armónicos (estos son los cercanos en el círculo). El contraste sucesivo en el color se basa en que los nervios sensibles del ojo, cuando miran un color fijamente durante unos segundos se fatigan y lo registran sucesivamente con menor intensidad, quedándose con una impresión del complementario al color visto. Así por ejemplo si se mira fijamente un azul intenso y luego se pasa la vista a una superficie blanca se observa cómo aparece en ésta una mancha anaranjada de igual contorno que el color visto.

El reconocimiento de los colores cabe una doble puntualización. Primera, cualquier color al ser mezclado con su complementario se transforma en pardo o gris según la proporción empleada. Segunda, en el uso se emplea el color de transición o de su pasaje, que sirve para atenuar el efecto de dos colores yuxtapuestos, así por ejemplo si hay un área azul y otra amarilla para reducir la oposición entre ambas se utiliza un verde de intermedio entre los dos.

En el uso del color, aparte de estos aspectos formales precisados, existen otros de carácter emocional que inciden sobre el espectador, en función de ello los colores se clasifican en cálidos o salientes y fríos o entrantes, si dividimos la carta de colores en sentido vertical quedaría a la derecha los fríos (gama de azules) y a la izquierda los cálidos (gama de rojos). El amarillo que no participa ni del rojo ni azul debía ser un color neutral en teoría pero en la práctica se acerca a los cálidos. Los colores fríos son los de la distancia en la naturaleza y significan alejamiento, mientras que los cálidos, sobre todo los más intensos, sirven para marcar un adelantamiento. Está demostrado que los cálidos son excitantes, activos y alegres, mientras que los fríos son deprimentes y quietos. El rojo y naranja vienen a significar movimiento, pasión y calor, sensación más moderada en el segundo. El amarillo es la luz, el sol, la vida. El verde la vegetación, primavera y esperanza. El azul la frialdad, recogimiento y descanso. El violeta significa tristeza, misterio y misticismo, mientras que el púrpura se maneja para otorgar dignidad y suntuosidad.

En el uso de los colores cálidos existe una cierta armonía, pues unos y otros son afines, igual sucede con la gama fría, pero entre cálidos y fríos existe una franca oposición. Su diferencia de gama establece un contraste y no una armonía, a menos que la relación entre una y otra sea muy diferente. Los fuertes contrastes definen mucho la silueta de un color sobre otro.

Cuando en una composición intervienen muchas áreas pequeñas de color, ellas quedan mejor armonizadas con colores análogos, pues el contraste entre las mismas crea una sensación de inquietud. También hay que tener en cuenta en toda pintura el fondo, pues está condicionando la paleta utilizada, dando mejores resultados si se armonizan.

El color puro no existe, su valor es siempre locativo, en función de la luz y de los que hay en torno suyo. El color se usa para reforzar cualquier tipo de información visual y para otorgarle un carácter emocional.

El color y las texturas están íntimamente ligados. Éstas determinan el aspecto y calidad de los objetos o superficies, pudiendo ser ásperas o suaves, duras o blandas, lisas o rugosas, brillantes o mates, quedando más definida por el uso no sólo del color sino de la luz, y realmente la obra bien hecha transmite una variedad de texturas, tantas como cualidades físicas tengan las materias que se escenifican.

El tratamiento del color ha servido para indicar la realidad más inmediata hasta el movimiento impresionista. Desde aquí las nuevas poéticas pictóricas lo ha convertido en elemento fundamental, más aún, en elemento de expresión de sentimientos personales ajenos a la realidad, e inclusive con la abstracción la renuncia a la forma va en favor de la potenciación cromática.

Por elemental que parezca tendrán que distinguir los alumnos cuál es la base del colorido de una obra, si dominan los primarios o binarios, cómo se utilizan los complementarios, si una obra es armónica y en base a el uso de qué colorido, e inclusive con estos valores ejercitarán sus propias creaciones.

*Acción y movimiento.*- Aunque la acción es el resultado de una fuerza, inconscientemente queda asociada a la idea de movimiento. Los cuadros pueden darnos la sensación de quietud o dinamismo, pues unos denotan la ausencia de movimiento o éste queda contenido. Por el contrario otros aparecen mostrando gran movilidad, ilusión que se crea por adición de elementos antagónicos o por oposición en la dirección de las formas a los movimientos naturales del ojo, siendo anulada o disminuida por la utilización de verticales, que señala estatismo e inmovilidad. El instinto infantil descubre y simplifica la representación del movimiento; el niño al dibujar un tren sugiere el movimiento por el humo en líneas onduladas que proyecta en dirección inversa al tren, si se las quitamos el aparato queda inerte, parado y sin ninguna ilusión activa. Dado que nuestro sistema visual se desliza de izquierda a derecha cuando sea ésta la dirección de la obra mostrará quietud, en cambio si la dirección es inversa se acentúa la noción de movimiento, por ello la mayoría de cuadros de procesiones o desfiles se representan en dirección opuesta al recorrido de la vista, aumentando así la sensación de movimiento y dinamismo.

Claramente y sin esfuerzo es detectable en el análisis visual en movimiento de una obra como nota significativa a señalar, basándose para tal fin en la situación de las líneas de fuerza, en el sentido direccional y en la contraposición de formas que vienen a reforzar el movimiento direccional.

*El ritmo.*- Éste es un movimiento que se desarrolla entre las diferentes formas de una obra para enlazarlas y unificarlas. También para conducir el ojo del espectador por el camino organizado hacia el centro de interés, en tal sentido su función viene a coincidir con el recorrido visual. Pero el ritmo está supuesto por una línea que aunque sea ininterrumpida, vuelve a encontrarse, se continúa en otra, contorneándose o introduciendo en la forma, curvándose o volviendo a veces sobre sí misma, así la vista va de una forma a otra creando un circuito completo. En las grandes obras es fácil advertir unas curvas principales que enlazan a todas las figuras del conjunto, creando una sensación de movimiento en la composición, sin cansarse el ojo en este recorrido.

*Proporción y sección áurea.*- La proporción es la correspondencia de unas partes con el todo o entre cosas relacionadas entre sí. Ésta ha sido una preocupación constante tanto para artistas como artesanos desde tiempos remotos. En la alfarería china, la cerámica árabe, la arquitectura egipcia, ya se descubren normas proporcionales, pero fueron los griegos los que establecieron el mayor grado de perfeccionamiento en las relaciones armónicas, uno de los fundamentos para conseguir una obra bella. El artista consciente o inconscientemente se ajusta a unas leyes sutiles que regula la estética de las proporciones, leyes que marcan los *rappports* o repeticiones de líneas, espacios, volúmenes, tonos y colores que actúan como fundamento de la armonía, elemento básico para que la obra de arte sea considerada como tal.

Los sistemas de proporciones para conseguir la belleza son variados. Unos responden a trazados reguladores supuestos por la construcción de un sistema dependiente de una figura geométrica, en la que diversos puntos o líneas características corresponden a distintos elementos de la obra. Cada una de ellas tendrá su propio andamiaje que se intentará descifrar y analizar. Otras responden a formulaciones más constantes como son las derivadas de aplicar la serie de Fibonacci o a la relación establecida por la proporción áurea.

Este sistema ya fue teorizado en la Antigüedad, ya Vitrubio puntualizaba que para que un todo dividido en partes desiguales fuera hermoso era preciso que existiese entre la parte mayor y menor la misma relación que entre ésta y el total. Durante el Renacimiento se acepta como proporción ideal o divina proporción, sobre ella se teorizó y en función suya se realizaron grandes obras. Pero igualmente fue aceptada por el arte moderno; él cubismo la utilizó para sus composiciones, Seurat, Gleizer, Metzinger, Persner, Castellanos o Zabaleta dieron buena cuenta de su uso en su creaciones.

Se la considera como la más armónica y exacta, tiene su módulo en la proporción F matemática o relación 1: 1'618. La base más elemental por la que se defiende la superioridad de este sistema de proporciones es porque dos partes iguales son inarmónicas por falta de variedad, en cambio, la división desigual y guardando una proporción entre sus partes da un resultado más armónico.

La sección de oro puede trazarse en una línea, en los dos lados de un rectángulo y en las relaciones de múltiples líneas y formas, de ahí que su aplicación sea de utilidad para la pintura, escultura, arquitectura y artes aplicadas. Dividiendo el rectángulo continente de la obra en ocho partes, tanto horizontal como verticalmente, y por el trazado de diagonales son situados puntos a tres octavos, convirtiéndose en la apoyaturas de los puntos de interés del conjunto compositivo, aplicándose esta división tanto a formas horizontales como verticales.

Dado que el sistema universalmente aceptado como el más perfecto se debe enseñar a ver en el cuadro esta medición proporcional cuando la halla. Se puede incluir sobre la obra, pero para cercionarse basta con calcar los principales puntos y sobre este esquema trazarla técnicamente para su comprobación.

*Unidad y variedad.*- El secreto de toda buena composición radica en la unidad. Ella interviene en el tema, en las líneas y masas, en los espacios, la proporción, en los valores y colores y en la suma de todos estos factores. La unidad temática se manifiesta cuando cada elemento queda subordinado al motivo principal y en armonía. Todo cuadro debe tener un sólo motivo o elemento principal, quedando los demás dependientes de él, pues en caso de tener varios de igual importancia estamos, no frente a una obra maestra, sino ante una confusión. Buen ejemplo de ello son los dibujos infantiles y las obras de arte

primitivo, es decir cuanto menos elementos aparezcan más fácil es conseguir el efecto unitario. Pero aunque ante una obra de arte encontremos bastantes elementos, fácilmente será testimoniable el motivo principal, en torno al cual giran los demás. En función de esta característica todos los elementos participan de la misma ambientación y la obra queda completa, no necesita nada más, en definitiva la unidad es la que da cohesión.

Si la unidad en una obra es una característica fundamental, ella no excluye la variedad, sometida a ella, pero necesaria a la vez, pues si no estaríamos frente a una obra monótona, la variedad le confiere animación. Por la unidad se conjugan las distintas partes relacionándolas, por la variedad se anula el efecto monótono y estático de lo excesivamente unificado, cerebral y perfecto, dándose ese juego vital y gracioso de la armonía. Si la variedad no está sometida a la unidad genera una sensación dislocada, cuando su cualidad es crear gracia y belleza por el cambio.

*Centro de interés principal.* - En toda obra a parte del motivo principal existe o debe existir un centro de interés, coincidente total o parcialmente con aquél, es el centro de interés máximo de la composición, el que requiere con mayor fuerza a la vista y al que ésta envuelve, por muy atractivos que sean los otros elementos del conjunto. A este punto de interés conduce el recorrido visual, así como las líneas y formas de la composición.

Uno de los propósitos en el análisis visual es que sepan localizarlo, diferenciarlo y razonarlo. El punto de interés principal no excluye que halla otros secundarios pero a él subordinados. A este punto se llega por la dirección de las líneas de manera que encierre un punto focal, por una disposición lineal que irradie del centro de interés o conduzca a éste, requiriendo la vista por varias líneas que se encuentren o crucen, haciendo que varias figuras o elementos señalen o miren al centro de interés, repitiendo formas, líneas y colores o estableciendo contrastes de tamaño, de líneas, de tono y de colores e igualmente por su destaque sobre un fondo.

*Equilibrio.* - Es la sensación de estabilidad que debe producir una obra por la debida compensación de pesos de sus elementos, no el específico sino el aparente de las líneas y masas de la composición. El equilibrio es una nota tan natural que no lo percibimos cuando existe, pero su ausencia crea una sensación de molestia y desagrado, el cuadro queda descompensado.

Podemos encontrar dispuestas las formas y colores a ambos lados de un eje imaginario y de manera que exista las mismas potencias de atracción en cada uno de los lados, con ello estamos ante un equilibrio simétrico o formal, transmitiendo un efecto de descanso, formulación utilizada para efectos solemnes y de gran dignidad. En los que se aprecia mayor vitalidad y acción el equilibrio es simétrico o informal, los pesos son desiguales, teniendo cada uno de sus lados una fuerza de atracción diferente, esquema utilizado para cualquier tema que no requiera un efecto reposado o formal, sirviendo para encuadrar un sentimiento más dinámico y vital.

El equilibrio se mantiene por masas iguales, si están situadas equidistantes del centro; si son desiguales cuando la más pesada está más cerca del centro. También entre tres unidades desiguales, si la combinación del mayor peso está próxima del centro.

El equilibrio puede quedar establecido recurriendo a múltiples factores; así una gran mancha de blanco es equilibrada por otra pequeña de negro y una gran extensión de color frío por otra pequeña de cálida. Grandes masas de tono gris se neutralizan con pequeñas zonas de claro o muy oscuro, igual que

## EL LENGUAJE INTERNO DEL ARTE

en el uso del color, pues grandes masas agrisadas (el color mezclado con su complementario) quedan compensadas con pequeños espacios de colores saturados.

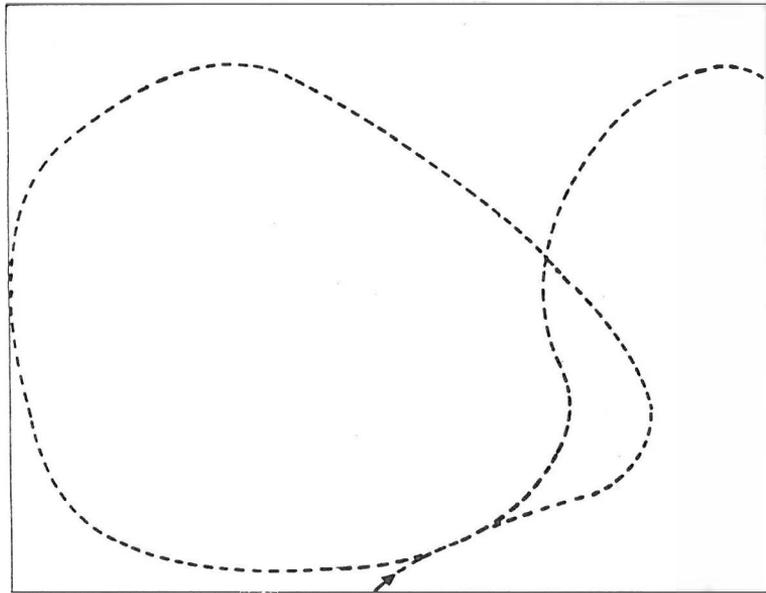
Puesto que el equilibrio es una nota natural en toda obra de arte lo que se procederá es al análisis de qué factores contribuyen a conseguirlo. Para iniciar al escolar valdrían los sencillos ejemplos de la balanza y la romana, aumentando la percepción no sólo por las masas sino por la comensación de los tonos y los colores.



MILLET: *El angelus*

Al analizar los valores tonales esta obra está en clave intermedia menor, dominan los grises medios con acentos de gris claro y oscuro, de ahí su efecto delicado y tranquilo

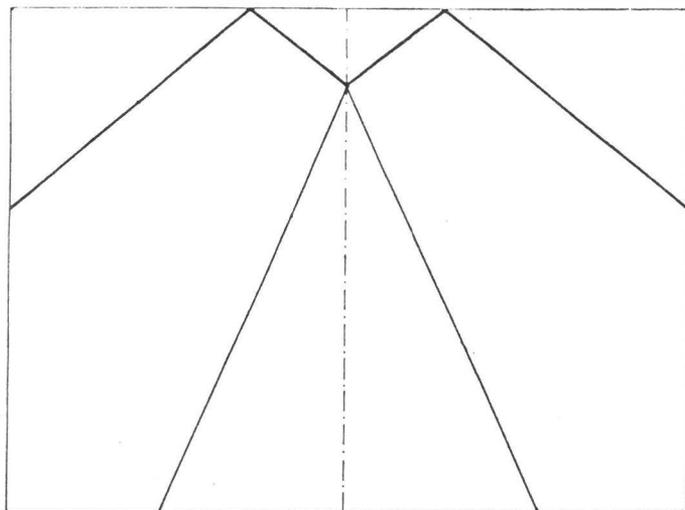
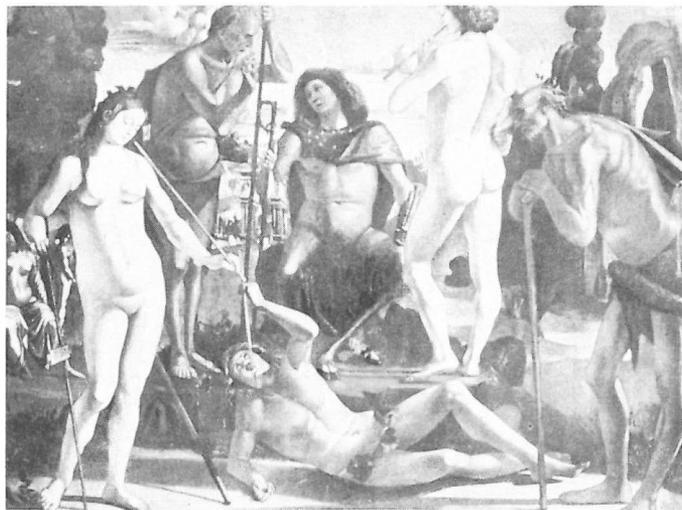
MARIA F. GUZMAN PEREZ



MATEGNA: *La Oración del Huerto*

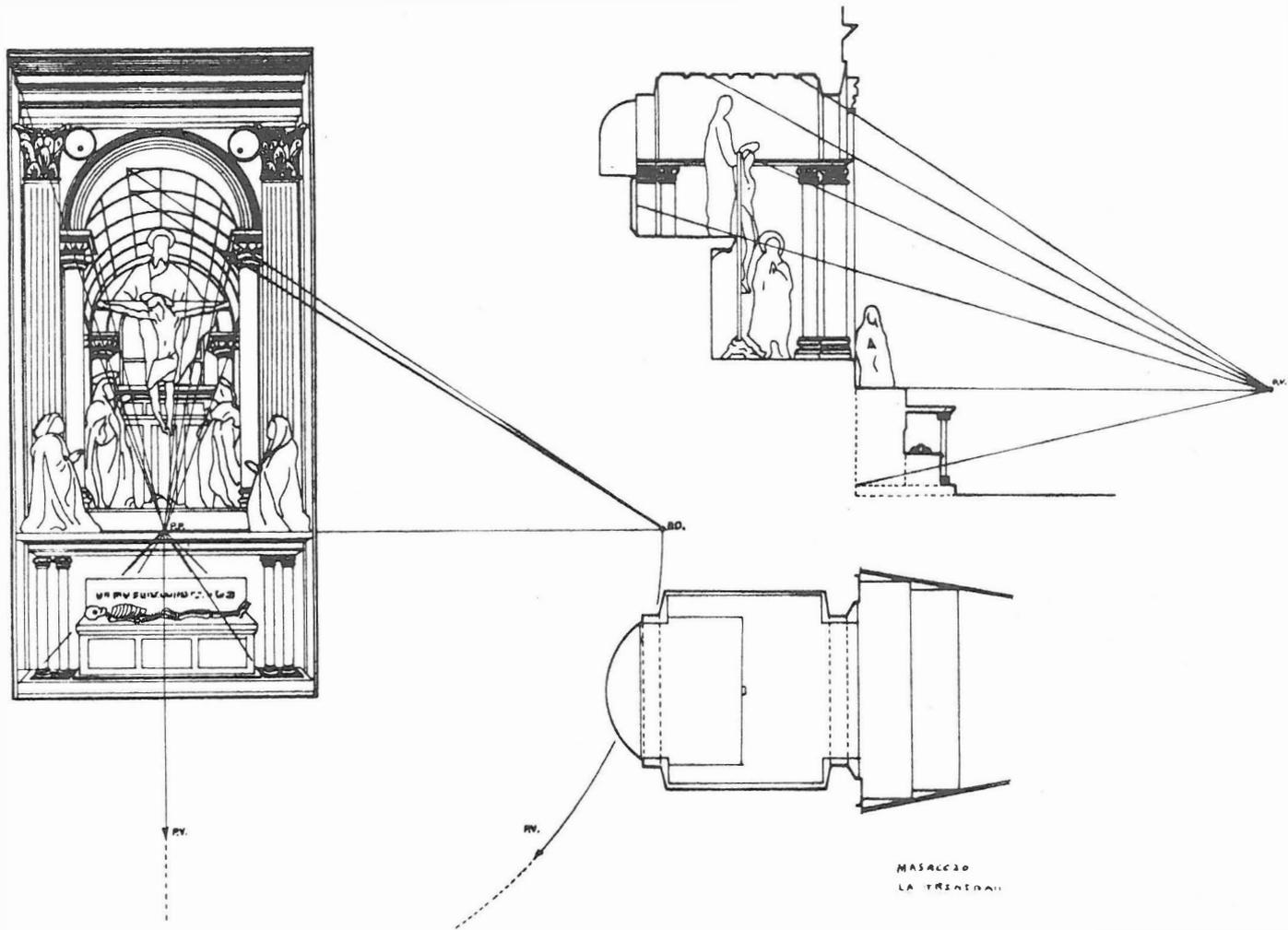
En el esquema adjunto queda trazado el recorrido visual. La indicación de la flecha y el punteado de la línea recoge el camino indicado por el pintor para dirigir la vista de abajo arriba, entrando por la izquierda para salir por el lateral derecho

## EL LENGUAJE INTERNO DEL ARTE



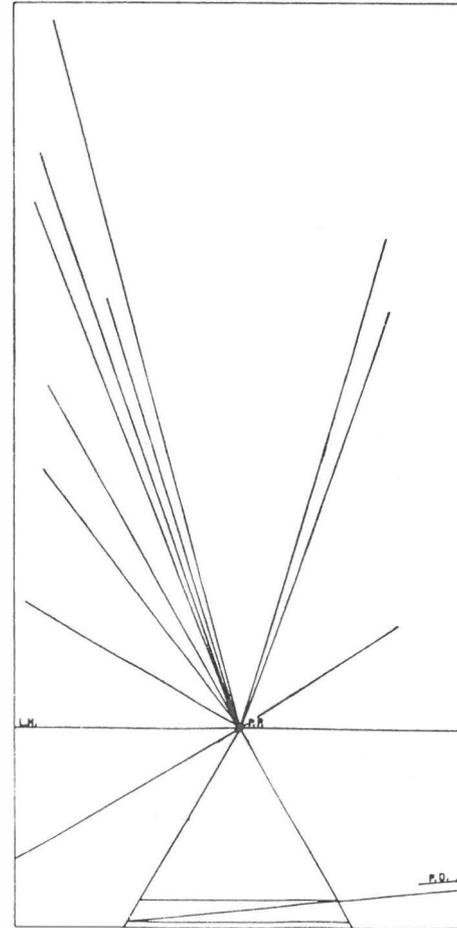
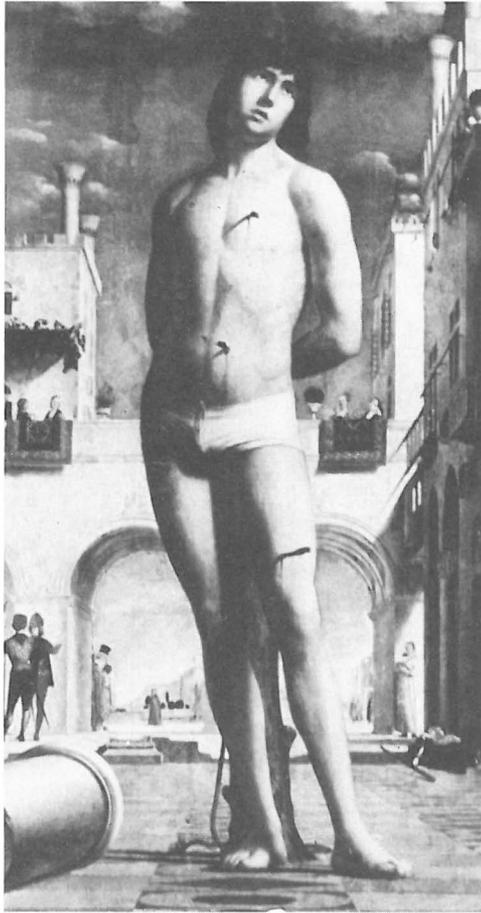
SIGNORELLI: *La escuela del dios Pan*

Por el esquema compositivo puede apreciarse que la base de esta obra está tomada de una composición simétrica y en eje (M), cuyas potentes líneas de fuerza ya quedan marcadas, ellas nos dirigen al centro de interés principal



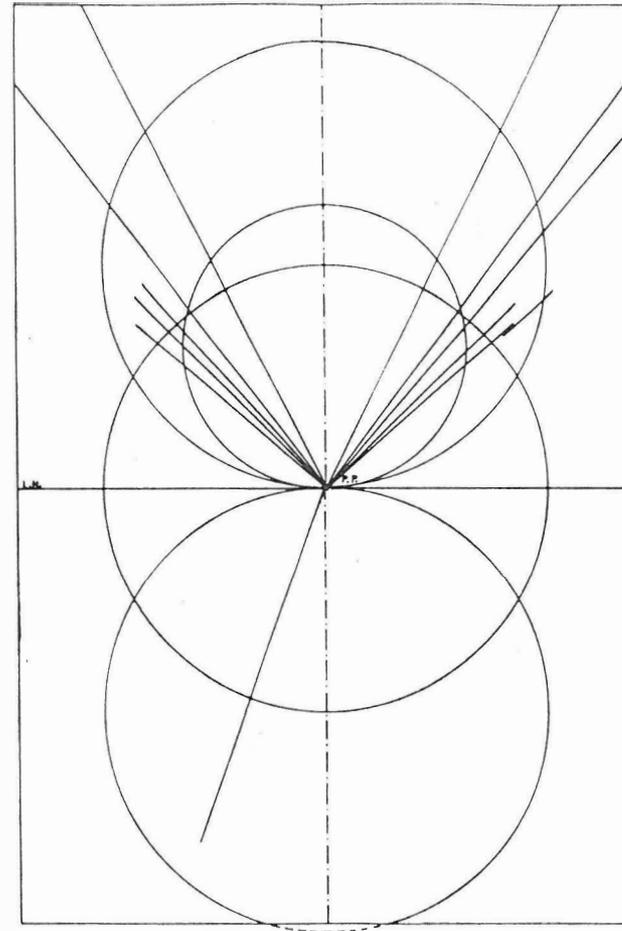
MASACCIO: *La Trinidad*

Reconstrucción ideal de este fresco, cuya importancia radica en ser la primera obra elaborada con una perspectiva científica. Partiendo de la planta y el alzado sitúa el punto de vista y a partir de estos elementos dibuja el espacio tridimensional



MESINA: *San Sebastián*

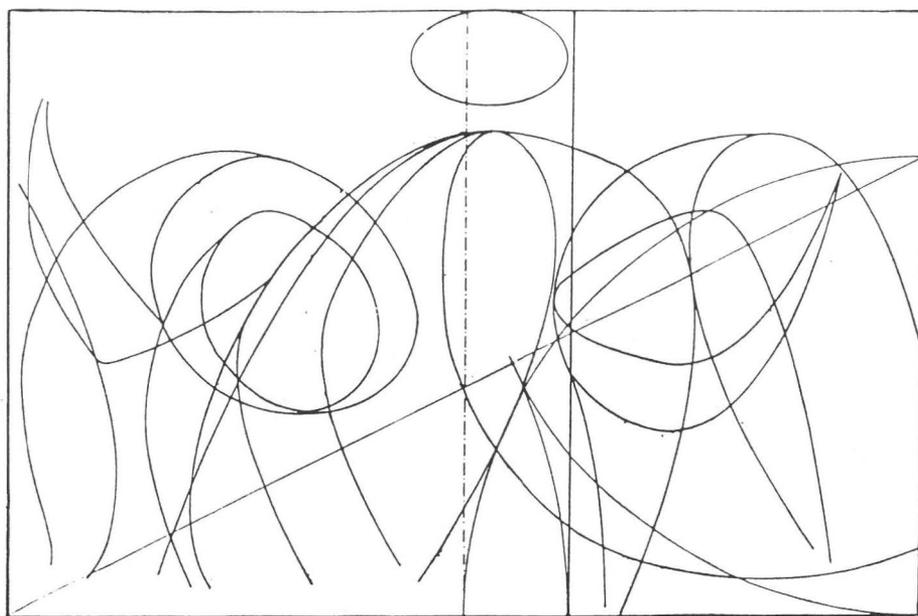
En esta ocasión el pintor recurre a una línea de horizonte muy baja, causa que otorga esa esbeltez a la figura. En el gráfico aparecen trazadas las ortogonales, el punto perspectivo y la línea de horizonte. En la base, partiendo del cuadrado del suelo en perspectiva, su diagonal prolongada convergerá con la línea de horizonte en un punto que es el punto de distancia, el nos daría las medidas en profundidad. Pero además esta distancia nos indica a la que está colocado el pintor para realizar la obra (basta girarla sobre el lateral base)



FRANCESCA: *El retablo de Brera*

En el esquema geométrico adjunto puede observarse como la línea de horizonte queda situada a la altura de la vista, coincidiendo el punto de fuga con el centro de las diagonales (las perspectivas ortogonales) ya quedan trazadas en este esquema, además coincide con el punto de interés principal. El pintor para componer el cuadro recurre a la figura del círculo, utilizándolo como modulo del diámetro exterior del arco que marca la arquitectura, aplicándolo tangencial y de forma secante. El esquema compositivo demuestra que el cuadro ha sido cortado en su lado inferior

## EL LENGUAJE INTERNO DEL ARTE



BOTICELLI: *Nacimiento de la primavera*

Con esta obra se puede ejemplarizar tanto el ritmo como el movimiento. Aquí las figuras y sus elementos están entrelazadas por ritmos quedando unificadas a través de la figura de Venus. A tal fin se ilustra el esquema rítmico de la misma. Además el rectángulo del cuadro está dividido según las reglas de la proporción áurea, quedando las figuras de la derecha bajo esta proporción con respecto al resto del cuadro