



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

LA LUZ EN LA PINTURA PAISAJISTICA DE OCCIDENTE

P O R

JOSE NORBERTO GATENO BRAILOVSKY

TESIS PRESENTADA EN CUMPLIMIENTO PARCIAL DE LOS
REQUISITOS PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO
EN ARTES VISUALES EN LA ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS

DIRECTOR DE TESIS : Mtro. LUIS RENE ALVA

ASESOR DE TESIS : Mtro. CUAUHTEMOC GARCIA ROSAS



MEXICO, D. F.

DIRECCION
ESCUELA NACIONAL DE
ARTES PLASTICAS
Av. Constitución # 600
Xochimilco, D. F.
C. P. 016210

JULIO, 1991

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

| | Página |
|--|--------|
| INTRODUCCION..... | 1 |
| | |
| CAPITULO I. ¿QUE ES LA LUZ?..... | 3 |
| 1.1. Definición..... | 3 |
| 1.2. Concepto..... | 3 |
| 1.3. El punto de vista científico..... | 3 |
| | |
| CAPITULO II. NOTAS SOBRE LA HISTORIA DE LA LUZ EN LA PINTURA PAISAJISTICA DE OCCIDENTE..... | 7 |
| 2.1. Edad Media..... | 7 |
| 2.2. Renacimiento..... | 9 |
| 2.3. Barroco..... | 13 |
| 2.4. Romanticismo..... | 15 |
| 2.5. Impresionismo..... | 20 |
| | |
| CAPITULO III. LA LUZ Y EL PAISAJE EN LA PINTURA CONTEMPORANEA..... | 27 |
| 3.1. Fauvismo..... | 29 |
| 3.2. Cubismo..... | 31 |
| 3.3. Expresionismo..... | 32 |
| 3.4. Surrealismo..... | 33 |
| 3.5. Dos paisajistas mexicanos..... | 34 |
| 3.6. Ultimas tendencias..... | 35 |
| | |
| CAPITULO IV. LA LUZ EN RELACION CON LA TECNICA DE LOS MATERIALES..... | 37 |
| 4.1. La importancia de la técnica en nuestros días..... | 37 |
| | |
| CAPITULO V. CONCLUSIONES..... | 44 |
| | |
| CAPITULO VI. PROYECTO VISUAL..... | 46 |
| | |
| NOTAS..... | 50 |
| | |
| BIBLIOGRAFIA..... | 51 |
| | |
| LAMINAS..... | 54 |

INTRODUCCION

Pintar un cuadro, llevar a cabo la aplicación de los conocimientos adquiridos en esta Escuela Nacional de Artes Plásticas, aunados a los de mi experiencia en la práctica pictórica desde hace más de dos años tratando de utilizar un lenguaje personal, es complejo.

Cuando se comienzan a analizar los objetos que vemos para representarlos en una pintura, eso que llamamos motivo pictórico, se cae en la cuenta de que éstos dependen considerablemente de la influencia de los distintos factores que constituyen el entorno, conteniendo dichos objetos y confiriéndonos su significación. Uno de estos elementos que configuran y son determinantes en la apariencia de los objetos es la luz, misma que se puede considerar bajo dos aspectos distintos: aquella que hace visibles los objetos en la vida real, luz estudiada por la física, que podríamos denominar luz objetual, y la luz que sólo podemos representar en un cuadro a través de pigmentos y que está dada por la técnica pictórica, ya sea teniendo el caballete frente al motivo real o expresándolo a partir de la imaginación producto de nuestra experiencia.

La elección de este tema se debe, entre otros, a los motivos que a continuación se detallan: la posibilidad de desarrollar y ampliar personalmente en la práctica pictórica los aspectos relacionados con la luz en la pintura de paisaje, ya que el presente tema dista de estar agotado, y además, la luz, siendo como es un elemento de expresión para el pintor, está indisolublemente ligada al color en un cuadro, como lo demuestra, además, la historia de la pintura. Asimismo, el estudio de la luz puede ayudar a comprender el desarrollo de ciertos movimientos pictóricos en la historia del arte, como el Romanticismo y el Impresionismo entre otros. En este escrito se abordarán algunos de los distintos tratamientos que se le puede dar a la luz en una pintura. Por último, el desarrollo del tema de la luz en la pintura de paisaje constituye aquí la justificación para el análisis del desarrollo práctico de mi propio trabajo que a su vez justifica un examen profesional como pintor en una escuela de Artes Plásticas, pues los resultados en la práctica son el fin último de este análisis.

Los objetivos particulares del presente trabajo son los que a continuación se detallan:

1. Objetivos

- 1.1. Conocer las causas por las que la pintura de paisaje se independiza como concepto autónomo de otras manifestaciones pictóricas (representaciones mitológicas, bíblicas, etc.).
- 1.2. Establecer la relación existente entre la luz y el color con la expresión pictórica.
- 1.3. Analizar los cambios que experimentó el tratamiento pictórico de la luz en el momento en que la pintura de paisaje se independiza como tal.

- 1.4. Analizar la transformación de la pintura de paisaje en relación con los descubrimientos luminicos observados en la naturaleza.
- 1.5. Analizar de qué manera los cambios de procedimientos o materiales influyen en la transformación de la expresión pictórica.

CAPITULO I

¿QUE ES LA LUZ?

1.1. Definición

Con referencia a la luz objetual, Newton afirmó que la luz es la fuente de todo color y los pigmentos son simples reflectores absorbentes y transmisores del color.

1.2. Concepto

La luz es la sola fuente de color que existe. Sin ella no existe ni la más pálida tonalidad.

Los experimentos de Newton demostraron que si se unían los rayos de colores producidos por la dispersión de la luz blanca mediante un prisma, estos reconstituían la luz blanca. Esto se conoce con el nombre de mezcla aditiva de colores, ya que superponiendo luces de colores distintos, con cada color adicional se añade más luz, por lo tanto la mezcla de colores-luz es aditiva. Los colores aditivos y específicamente los primarios (azul-violeta, verde y rojo naranja) son percibidos gracias a una interacción de sustancias sensibles al azul, al verde y al rojo respectivamente. En cambio, en cuanto a la manipulación por parte del pintor de pigmentos, tintes o películas de pintura, la adición de un color más disminuye la cantidad de luz reflejada o transmitida al espectador, por lo que esta mezcla se llama sustractiva. Los primarios-pigmento son el rojo-magenta, azul cian y amarillo. Estos tres colores son llamados primarios generativos para diferenciarlos de los primarios fundamentales que se refieren específicamente a los colores percibidos por la retina humana.

Los primarios generativos se combinan de dos en dos para dar por sustracción azul, rojo y verde como secundarios.

En la combinación aditiva, el rojo recibe la suma de las energías luminicas que se reúnen en un lugar, como por ejemplo una pantalla de proyección. Por lo tanto, el resultado es más luminoso que cada uno de sus componentes. En condiciones ideales, una combinación de componentes adecuada da blanco o gris claro; un ejemplo de esto es la combinación aditiva de elementos azules y amarillos.

Cabe destacar que el artista, al trabajar con pigmentos y no con luces coloreadas, utiliza la combinación sustractiva y, más específicamente, el sistema de primarios fundamentales (rojo, azul y amarillo y sus combinaciones, más blanco y negro).

1.3. El punto de vista científico

"La pintura es una ciencia", dijo Constable.

La labor de un pintor de paisajes es transformar la luz en pintura construyendo un mundo pictórico diferente al paisaje real, llevando a cabo esta traducción por medio de interrelaciones de cada parte del cuadro.

Esto lo realiza de la siguiente manera: el mundo que ve el pintor de paisajes es un mundo de relaciones luminicas que interactúan con el ojo por medio de complicados mecanismos de percepción. En lo que concierne a la visión, la causa de nuestras sensaciones es la luz, cuyas dimensiones físicas son dos: amplitud y longitud de onda. Amplitud significa la cantidad de energía radiante; es la dimensión cuantitativa. En cambio, la longitud de onda determina el tipo de energía radiante, por lo que es cualitativa.

Al contemplar un objeto iluminado, a veces atribuimos esa iluminación a las cualidades en la luz misma, pero habitualmente percibimos las diferencias como cualidades del propio objeto. Existe por lo tanto dos clases de experiencia psicológica de tono: en una tenemos conciencia de la luz; en la otra, vemos las diferencias luminosas como cualidades de los objetos. En ambos casos percibimos los tonos como cromáticos, o sea que poseen color, o acromáticos o carentes del mismo. Podemos trazar la siguiente tabla según el tipo de experiencia:

| | LUZ | CUALIDADES TONALES EN LA PIGMENTACION |
|-------------|------------------------------------|---------------------------------------|
| ACROMATICOS | LUMINOSIDAD | VALOR |
| COMATICOS | LUMINOSIDAD MATIZ SATURACION | VALOR MATIZ INTENSIDAD |

El valor es, específicamente, la cantidad de luz reflejada por una superficie. Es el nombre que damos a la claridad y oscuridad de los tonos (la cualidad correspondiente de la luz es la luminosidad).

El matiz se refiere al color o colores que intervie-

nen en la composición de un tono determinado, o sea, la diferencia entre el azul y rojo, etc.

La intensidad es la pureza de matiz reflejada por una superficie.

Cada una de estas tres cualidades, aunque no deben su existencia a las demás, están íntimamente relacionadas entre sí, ya que un cambio en cualquiera de ellas frecuentemente implica un cambio en las demás cualidades, por ejemplo, si a un rojo le agregamos amarillo, además de variar el matiz, el valor aumentará y la intensidad disminuirá.

La ciencia no se pregunta el porqué de los fenómenos de la naturaleza, sino que su objeto de interés está centrado en establecer cómo ocurren estos fenómenos. Para el pintor de paisaje esto puede ser útil para, primero, establecer ciertas conexiones entre algunos fenómenos que ocurren en la naturaleza, como la lluvia y el viento, por ejemplo, pudiendo así disponer de un registro conciente de elementos visuales cuando estos son en el paisaje visualmente poco claros, y segundo, para confirmar la veracidad de ciertas observaciones hechas "in situ". Algunos de estos fenómenos son los siguientes: el color del cielo se debe a la dispersión de la luz solar por la atmósfera. Siempre que un haz de luz atraviesa un gas, las moléculas del gas desvían una parte de esa luz en todas direcciones. Es como si la luz fuese un haz de municiones lanzadas a través de un gas formado de pequeñas pelotas; si no hay muchas pelotas (o sea, si el gas no es denso), la mayor parte de las municiones atraviesa sin desviarse, pero algunas chocarán con ellas y rebotarán en todas direcciones posibles. Conforme aumenta la densidad del gas, se hace más notable el efecto de la dispersión. También los líquidos y los sólidos transparentes dispersan una fracción de la luz que los atraviesa, sobre todo cuando contienen impurezas. Cuando la dispersión es alta, se habla ya no de materiales transparentes sino translúcidos: aquellos que transmiten la luz de manera difusa.

El efecto de la dispersión por la atmósfera es más notable en la luz violeta y azul que en el resto del espectro. Por ello, aunque la luz solar es blanca, el sol aparece amarillento cuando lo miramos de frente (porque ha perdido una parte de su componente azul), y en cambio la luz dispersada por la atmósfera, que ilumina el cielo, es esencialmente azul. Al acercarse el sol al horizonte, la luz que nos llega tiene que atravesar una capa más gruesa de atmósfera, por lo que la dispersión aumenta; la mayor parte de la luz violeta, azul y verde es desviada, de manera que sólo nos llegan los colores comprendidos entre el amarillo y el rojo. A esto se debe el color de los ocasos.

La dispersión producida por partículas más grandes es más irregular y afecta a todos los colores por igual. Por eso, cuando hay vapor de agua o partículas de polvo

en la atmósfera, el cielo pierde su color azul y adquiere una apariencia blanquecina y difusa. Claro que cuando estos ingredientes adicionales de la atmósfera además de dispersar absorben una mayor fracción de la luz, el cielo se oscurece; se ve gris.

CAPITULO II

NOTAS SOBRE LA HISTORIA DE LA LUZ EN LA PINTURA PAISAJISTICA DE OCCIDENTE

2.1. La Edad Media

En la Edad Media se consideraba la vida en la tierra como un paso hacia la verdadera vida, la vida celestial. Debemos admitir que los símbolos con que el arte medieval más antiguo expresó la existencia de objetos naturales tenían una relación excepcionalmente pequeña con su apariencia real. Si nuestra vida terrestre no es más que un breve y miserable interludio, el medio físico en que transcurre no necesita absorber nuestra atención. Si las ideas son divinas y las sensaciones viles, nuestra expresión de las apariencias debe ser simbólica en la medida de lo posible, y la naturaleza que percibimos a través de nuestros sentidos, se convierte en positiva fuente de pecado. Este pecado era mayor cuanto mayor era el número de sentidos que abarcaba. La luz, que abarcaba el sentido de la vista, no era la excepción.

En este período, el artista debía representar lo universal y no lo particular, en parte gracias a la influencia del platonismo que afirmaba que lo universal es la idea, y el diseño perfecto de una cosa existe en algún lugar más allá de los cielos. Árboles o caballos u hombres de la vida real son sólo copias imperfectas de aquellos diseños eternos.

En la pintura bizantina la conexión con las apariencias naturales se había roto y con ella los métodos y recursos desarrollados en la pintura helenística para la representación de la luz. Aquí, la belleza se identificaba casi con el esplendor, el destello de las piedras preciosas y el brillo del oro. Esta concepción hubo de traer como consecuencia el hecho de que la tradición medieval perdiera el deseo y la capacidad de comunicar la distinción entre iluminación y reflejo. Esto puede comprobarse a través de "El libro del arte", de Cennino Cennini, quien recogió la tradición bizantina volcándola en este escrito, del cual puede deducirse que éste trata más de copiar o duplicar la textura real y el carácter material del objeto que su reacción característica a la luz, guardando silencio sobre la textura de los objetos. El célebre pintor Jan Van Eyck, en cambio, sigue un camino opuesto; su pintura intenta claramente ser una demostración de la forma en que la luz incide sobre objetos de textura diferente o de distinta cualidad y materia diversa, teniendo la luz la función principal de resaltar la textura de los objetos (LAMINA 1). En la vida y en el arte la distribución de la luz y la sombra nos ayuda a percibir la forma de las cosas, y esto era un hecho sabido en la Edad Media. La presencia o ausencia de reflejos nos informa sobre la textura de su su-

perficie; un objeto mate, por ejemplo, reflejará la luz más tenuemente que un objeto brillante, y cuanto más convexo sea un objeto tanta más luz reflejará. La utilización de estos recursos visuales en la pintura de Hierónimus Bosch prueba que esto ya se sabía, aunque más no sea como conocimiento empírico (LAMINA 2).

En la Edad Media el pintor era esencialmente un artesano cuya función era la de crear objetos utilitarios, por lo que debía sujetarse a reglas preestablecidas que influían grandemente en su oficio; una de ellas era la regla de Filópono, en el siglo XV dc: "Si aplicamos blanco y negro sobre la misma superficie y luego los contemplamos desde lejos, el blanco parecerá siempre mucho más próximo y el negro más lejano. Por lo tanto cuando los pintores quieren que algo parezca hueco, como un pozo, una cisterna, una zanja o una cueva, lo pintan de negro o marrón. Pero cuando quieren que algo parezca prominente, como los pechos de una muchacha, una mano extendida o las patas de un caballo, aplican el negro sobre las áreas contiguas de manera que éstas parezcan retroceder y las partes que haya entre ellas adelantarse".

En el mismo tono Cennini escribe: "Si quieres adquirir un buen estilo para las montañas y hacer que parezcan naturales, toma algunas piedras grandes, ásperas y sin limpiar y cópialas del natural, aplicando las luces y el oscuro como te dicte el buen juicio.

Ambas reglas precedentes muestran a las claras que la pintura bizantina, que poseía un carácter simbólico, estaba perdiendo un terreno que era ganado progresivamente por una pintura en la que el carácter representacional se hacía cada vez más evidente. En esta última regla en particular, nos parece estar contemplando las montañas pintadas por Giotto. Filópono aconseja en otro párrafo: "Cuanto más alejadas quieras que parezcan las montañas, más oscuro harás tu color y cuanto más próximas quieras que parezcan, más claros harás los colores". Este método consecuencia directa del anterior, es seguido por Giotto quien, descartando en su pintura el brillo artificial de los objetos, algo que todavía marca los rasgos de otro gran pintor de esta época, Duccio, abre definitivamente la puerta de entrada al Renacimiento. La eliminación por parte de este pintor de los fondos dorados es un ejemplo de ello.

En la Edad Media la luz era el elemento del mundo sensible que permitía aprehender lo sobrenatural. El fulgor era una cualidad divina y los fondos dorados —no imitados en pintura sino utilizando oro real— tienen esta cualidad metafórica; esta misma cualidad la tienen los cuadros en los que se representaban personajes fastuosos ataviados de oro y piedras preciosas. Estos adornos no eran tal en realidad sino que representaban el carácter divino del mundo visible, del cual la pintura era su representación.

Este cambio de concepción de un mundo peligroso para los sentidos a un mundo cada vez más sensorial es un hecho decisivo en la pintura de paisajes, que allanó el camino hacia una representación autónoma del mismo. Pero para que esto fuera posible era necesario abandonar la idea de concebir los objetos naturales individualmente, lo que daba lugar a una concepción simbólica del arte. El paso siguiente hacia la pintura de paisaje fue considerar que estos objetos formaban un todo que la imaginación podía abarcar y que era símbolo en sí de perfección. Aquella misma multiplicidad de sensaciones que había parecido tan peligrosa a la Iglesia ahora fue aceptada por ella como una introducción al paraíso. Es por esto que las representaciones de bosques amenazadores tan cara a la primera mitad de la Edad Media cede paso a esta otra concepción que afirmaba que Dios se manifiesta en la naturaleza, representada por Giotto. Surge así el paisaje de hechos, de forma que los objetos son tratados de modo cada vez más realista, como las montañas, y si nos preguntamos por qué seguía siendo necesario utilizar una especie de ideograma para las montañas, cuando otros objetos eran tratados de modo realista, una posible respuesta es que las montañas eran muy grandes e inaprensibles.

2.2. El Renacimiento

A medida que la Edad Media va cediendo paso al Renacimiento una nueva forma de concebir el espacio se hace presente. La realidad visual no sirve en este momento sólo para comprobar si el cuadro ya terminado responde a ella sino que es concebida como algo que puede ser analizado, estudiado, y con este bagaje de conocimientos adquiridos por medio de este análisis utilizarlos en la ejecución de la obra. Para realizar esta tarea era necesario que el pintor fuera más objetivo y sacrificara un tanto su egocentrismo para volcarse más hacia el mundo. La conciencia de la espacialidad de los objetos visibles es parte de esta concepción.

Cada objeto tiene en el mundo visible un lugar en el espacio, pero ¿Cómo representar esto en un cuadro? Lo primero que se debía hacer era delimitar el espacio que iba a contener los objetos; una vez hecho esto, otorgarle a cada objeto una ubicación precisa y determinada dentro de ese espacio, y para esto las matemáticas se constituirían en una verdadera ayuda. Así la perspectiva del Renacimiento va pasando poco a poco de unos intentos tímidos e intuitivos por parte de algunos pintores a constituirse, como la pintura misma, en una verdadera ciencia.

El problema de la representación del espacio en una superficie plana estaba resuelto mediante un sistema coherente y autosuficiente como la perspectiva, que permi-

tía representar no solamente la ubicación exacta de los objetos en el espacio sino también la profundidad espacial. Al respecto dice Erwin Panofsky: "Las obras típicamente medievales nos proponen un espacio agregado, es decir, un espacio en el que los objetos se yuxtaponen sin que se tengan en cuenta sus relaciones espaciales. Los florentinos del siglo XV, en cambio, crearon un espacio sistema en el cual los objetos ocupan situaciones precisas unos con respecto a otros y se organizan de un modo unitario y ordenado". Sólo a fines de la Edad Media se convierte la espacialidad en principio de la vida movida, en portador de la luz y de la atmósfera que lo envuelve todo. Mas tan pronto como se aproxima el Renacimiento, esta conciencia del espacio se convierte en una verdadera obsesión. Spengler ha visto en la visión y el pensamiento espaciales de los hombres de ese período un rasgo esencial de todas las culturas dinámicas. Pues fondos dorados y perspectivas son más que dos distintos modos de pintar el fondo: en realidad indican dos posiciones fundamentales distintas ante la realidad. La una procede de los hombres; la otra, del mundo. La una subraya la primacía de la figura sobre el espacio; la otra hace dominar al espacio, como elemento de la apariencia y soporte de la experiencia sensible, sobre la sustancialidad del hombre, y logra absorber a la figura humana en el espacio. "El espacio existe antes que el cuerpo puesto en su lugar", dice el mejor representante de la concepción renacentista en este aspecto, Pomponius Gaurico". [1]

Al perder el espacio pictórico su carácter planimétrico también los objetos deberían perderlo, y esto se llevó a cabo acentuando el volumen propio de cada objeto, ayudando la luz y la sombra a resaltar este carácter tridimensional tanto del espacio como de la forma, dándole a los objetos un carácter más material, más "pesado", más corpóreo.

Para Leonardo da Vinci, que recibiera la rica herencia de conocimientos de León Batista Alberti para desarrollarla aún más, la sombra parece más importante que la luz pues "por ella se fingen los cuerpos; con ella procederemos a modelar la superficie" [2]. Leonardo desarrolló el arte del claroscuro, del cual dice: "Aunque aquellos que practican la pintura dan a todas las cosas sombrías (árboles, prados, caballos, barbas y pieles) cuatro grados de oscuridad para fingir un mismo color (a saber: 1. una base oscura, 2. una mancha que participa de la forma de las partes, 3. una parte más definida y más clara y 4. luces más distintas que las restantes luces de la figura), soy yo de la opinión de que esas gradaciones han de ser infinitas" [3].

La luz, en este momento, no es concebida como unitaria como en la Edad Media sino que poco a poco se complejiza distinguiéndose en luz directa, luz difusa, luz coloreada, etc., estudiándose su relación con el espa-

cio, la distancia, la sombra, su distribución, etc., y distinguiendo claramente la luz del brillo, concibiendo a este último como parte de la primera; "Qué diferencia existe entre la luz y el brillo que aparece en la superficie pulida de los cuerpos opacos? Las luces engendradas por las superficies pulidas de los cuerpos opacos serán inmóviles, aunque el ojo que las ve se desplace; pero los brillos aparecerán sobre la superficie de esos mismos cuerpos en tantos lugares cuantas sean las posiciones que el ojo adopte"[4]. Asimismo, el consejo de León Battista Alberti a los pintores de que la luz en los cuadros no debería rebasar la mitad de los objetos representados para otorgar equilibrio a los objetos, que debían tener su lado iluminado de igual tamaño que su lado en sombra, permite comprender que la concepción medieval de la luz se estaba debilitando.

La luz, que en la Edad Media se utilizaba para resaltar la cualidad "fulgurante" de los objetos se utiliza en el Renacimiento para resaltar la corporeidad de los mismos. Este mismo fulgor que debían tener los objetos para resaltar su hermosura está íntimamente emparentado con la tendencia de los pintores de esa época de representar joyas engalanando a sus personajes. Este concepto de la importancia que tiene el "adorno" en un tema cualquiera es posteriormente rechazado radicalmente por León Battista Alberti quien sostenía que estos adornos, este fulgor y esta utilización de paños de oro en la pintura era un recurso que se prestaba para ser usado por pintores de baja calidad artística más para deleitar a los ojos de los ignorantes que para complacer al intelecto de los sabios. El adorno es rechazado por el concepto de "pureza" que ahora representa la cualidad divina. Pureza significa "sin adorno". Dios es Dios por lo que no es, más que por lo que es, y ¿con qué otro color se representaría la pureza que con el blanco? El factor estético de por sí, es más importante ahora que la metáfora del fulgor y es este factor estético el que representa lo noble, lo puro, lo austero, lo bello.

Para realizar el volumen de un objeto la luz debe ser estática y única, esto es, debe provenir de un lugar determinado en el espacio, estar inmóvil, y no debe haber más de un foco de luz. Un recurso muy utilizado en el Renacimiento fue ubicar este foco en el ángulo superior izquierdo, fuera del cuadro. La forma así tratada parece tornarse: escultórica, más material. Quizá el mayor exponente de lo anteriormente dicho ha sido el pintor Masaccio. Por desidia y torpeza de sus discípulos e imitadores, el espontáneo naturalismo de Giotto cayó en el olvido, tocándole a Masaccio la tarea de restaurarlo y legitimarlo. Pero el realismo de Masaccio es más convincente y rotundo que el de Giotto: en aquél, la anatomía y la estructura de los cuerpos son factores determinantes de las formas de las vestiduras. Los grupos de Masaccio no son enjambres compactos sino que el espacio

libre fluye entre las figuras. Su sentido de la profundidad es mayor que el de Giotto, tal vez porque su perspectiva no admite sistemas mixtos y se somete al punto de vista único: todas las formas aparecen sujetas a ese ojo solitario e inmóvil que escudriña y construye el espacio; incluso las aureolas de los santos se perciben como discos de metal en perspectiva. Interesante observación, por cuanto en Giotto, los halos son siempre círculos vistos de frente y a través de ellos se vislumbra la presencia de lo numinoso. En Masaccio, por el contrario, las aureolas escorzadas terminan siendo más verosímiles como objetos "reales", pero la escena pierde sacralidad.

La Expulsión del Paraíso (LAMINA 3), un fresco de Masaccio, es un ejemplo de la aplicación del nuevo estilo a la figura humana desnuda. Los cuerpos de Adán y Eva parecen tener un peso real y marchar con esfuerzo. La luz, dirigida desde un costado del cuadro, define los volúmenes y la materialidad de las formas; es, por lo tanto, una luz natural comparada con la de la Edad Media, que además revela las expresiones de los personajes; la vergüenza de Adán y la angustia de Eva, sintetizada en los trazos oscuros de sus ojos y de su boca.

En el cuadro Huida a Egipto, de Gentile da Fabriano, se representa el sol naciente como un sólido disco de oro, pero por primera vez, los detalles del paisaje están unidos por la luz y no exclusivamente por la disposición decorativa. Una belleza semejante de luz matinal o vespertina reina en los paisajes de fondo de Fra Angélico (LAMINA 4).

La Adoración del Cordero (LAMINA 5), de Hubert Van Eyck es el primer gran paisaje moderno; en él, nuestra mirada flota por los céspedes floridos hasta perderse en una lejanía de luz dorada.

Finalmente, haciendo referencia al cielo en la pintura de paisajes, diremos que el intento de Brunelleschi de reducir la naturaleza a términos de medición había sido derrotado por el cielo, y fue el cielo lo que inspiró a los pintores holandeses, quienes hicieron por vez primera de una impresión de paisaje su tema completo. Holanda es un país de cielos vastos y sus pintores crearon una auténtica escuela de pintura de paisajes. Uno de los pintores más importantes a este respecto fue Jacob van Ruisdael (LAMINA 6), el mayor maestro de la luz natural; sus árboles estaban subordinados a un principio general de luz. Esta luz tiene aquí un nuevo carácter. Ya no es estática y saturadora como en los cuadros de Giovanni Bellini. Aquí está en continuo movimiento. No existe un foco principal que ilumina la escena, sino que la luz se refleja en las nubes y baña cada rincón, al igual que las sombras que campean por todo lo terrestre.

A finales del siglo XVII la pintura de la luz había dejado de ser un acto de amor y se había convertido en una fórmula; la camera lucida (5) era la compañera habi-

tual de cada artista, y la pintura de paisaje pasó a ocuparse progresivamente en la paciente delineación de un lugar determinado.

2.3. El Barroco

El Barroco nació y se desarrolló a principios del siglo XVII en la Roma de los papas. Era, más que un estilo bien definido, una tendencia común a todas las artes: un gusto, en resumidas cuentas. Después se difundió en ondas concéntricas por el resto de Europa y por los países influidos por ésta. Las formas características del Barroco aparecen en las distintas naciones con un retraso cada vez mayor a medida que nos alejamos de Italia. A este factor, hay que añadir otro: allí donde el clima cultural, religioso y político era parecido al italiano, el Barroco tuvo buena acogida y rápida difusión, mientras fue rechazado donde las condiciones históricas eran muy diferentes.

En uno y otro caso, esta onda, procediendo de Italia, se encontró y fundió con las tendencias y escuelas locales. Nacieron numerosas artes de tipo nacional, cada una con características propias, particulares. Tales artes, en su conjunto, constituyen el arte barroco. Los resultados que se consiguieron en pintura, así como en arquitectura y en las demás disciplinas no son de ningún modo inferiores a los italianos. En algunos campos, como en la pintura, hay entre otros, tres notables ejemplos: Rubens, Rembrandt y Velázquez.

En el plano teórico, el carácter típico del Barroco fue una sustancial ambigüedad. Sus artistas se proclamaban herederos del Renacimiento, declarando que aceptaban sus reglas, pero las violaban sistemáticamente.

El Renacimiento había sido equilibrio, medida, sobriedad, racionalismo, lógica. El Barroco fue movimiento, ansia de novedad, amor por lo infinito y lo no finito, por los contrastes y por la mezcla audaz de todas las artes. Fue tan dramático, exuberante y teatral, como serena y contenida había sido la época precedente. El hecho es que las finalidades de los dos movimientos eran más bien diferentes y, por lo tanto, se adoptaban medios diversos, o más bien, opuestos. En el Renacimiento se dirigía a la razón: quería, sobre todo, convencer. El Barroco, en cambio, apelaba al instinto, a los sentidos, a la fantasía, es decir, tendía a fascinar.

El Barroco significó también la disolución definitiva de la tradición cultural medieval. Pues sólo entonces, después que con el Manierismo había fracasado el último intento de renovar aquélla, termina efectivamente la Edad Media. El arte, finalmente, ha superado el objetivismo medieval y se ha vuelto expresión de vivencias subjetivas.

El catolicismo restaurado concedió al artista más li-

bertad en Flandes que en otras partes, y a este liberalismo hay que atribuir que el arte barroco flamenco tuviera un carácter más libre y agradable que el arte cortesano en Francia; el arte especialmente tuvo aquí un sello en conjunto oficial, sólo que, a diferencia del barroco francés, estaba influido por la religión.

El protestantismo, con su doctrina de la filiación inmediata respecto de Dios, era esencialmente antiautoritario. Precisamente a su carácter burgués debe el arte holandés, en primer lugar la desaparición de las trabas eclesiásticas; en este sentido, los temas de paisaje no forman ya el mero complemento de composiciones bíblicas, históricas o mitológicas, sino que poseen un valor propio y autónomo. Todavía más significativo que la elección de los temas es, empero, para el arte holandés el peculiar naturalismo por el que se distingue del Barroco general europeo y su postura heroica, sino de cualquier otro estilo anterior orientado de modo naturalista, pues no es sólo la sencilla, honrada y piadosa objetividad en la representación, ni únicamente el esfuerzo por describir la existencia de modo inmediato, en su forma cotidiana y comprobable por cualquier observador, sino la capacidad personal de vivir el aspecto lo que da a esta pintura su especial carácter de verdad respecto a la precedente. El nuevo naturalismo burgués es un modo de representación que procura no tanto hacer visible todo lo anímico cuanto animar todo lo visible e interiorizarlo.

Según Wölfflin, la diferencia entre el Renacimiento y el Barroco se basa en cinco pares de conceptos: 1. lineal y pictórico; 2. superficial y profundo; 3. forma cerrada y forma abierta; 4. claridad y falta de claridad; 5. variedad y unidad.

"En el Barroco, todo lo firme y estable entra en conmoción; la estabilidad que se expresa en las horizontales y verticales, la idea del equilibrio y de la simetría, los principios de superficies planas y ajustamiento al marco pierden su valor. Siempre un lado de la composición es más acentuado que el otro, siempre recibe el espectador en lugar de los aspectos "puros", de frente y de perfil, las visiones aparentemente casuales, improvisadas y efímeras. El medio preferido por el Barroco para hacer sensible la profundidad espacial es el empleo de primeros planos demasiado grandes, de figuras que se acercan al espectador y de la brusca disminución en perspectiva de los temas del fondo".

Un recurso típico del Barroco fue pintar sobre las paredes, amplias y movidas escenas que tienden a producir la impresión de la disolución de la planimetría del soporte dando lugar a una perspectiva unipuntual que parece perderse en el infinito, retomando y agudizando de este modo la tendencia ilusionista del Renacimiento.

La plasmación de los efectos que la luz crea, es el carácter distintivo de la pintura barroca. El primero

que inició este camino fue Caravaggio, cuya obra influyó en todo el arte de su tiempo. En sus cuadros, la luz ilumina sólo algunas zonas, las más significativas. La luz en su obra otorga diferentes jerarquías a los personajes representados, de modo que los personajes principales, o aquellos que son importantes en la composición son iluminados fuertemente, y los que no lo son están colocados en penumbra o iluminando partes aisladas de los mismos (un brazo, parte de la frente, etc.), contribuyendo este efecto a dar la impresión de inestabilidad. Los agudos contrastes entre luz y sombra, con la consiguiente disminución de los semitonos, dan a la composición un dramático contraste.

Los flamencos habían creado un género pictórico ligado a la fiel representación de la realidad cotidiana, que no tenía parangón en Italia. Sin embargo, la evolución fue distinta en Flandes con respecto a los Países Bajos, y va unida a dos personalidades, profundamente distintas, de Rubens y Rembrandt.

La pintura del primero es vigorosa, sanguínea, sensual, decorativa, teatral, vivamente grandiosa. En su viaje a Italia recoge la herencia colorística y el vigor sensual de los pintores venecianos.

Rembrandt[7], el pintor más grande de Holanda, encarna la parte dramática, introvertida. Fue él quien recogió en profundidad la herencia de Caravaggio. Sus sombras son todavía más profundas, sólo que ahora invaden casi toda la tela. La luz rasante, que proviene de un lado con respecto a los personajes, ilumina el rostro, o sólo una parte del mismo, y hace sobresalir cada rasgo, dramatizando cada arruga. A veces, cae también sobre un objeto secundario: un libro, una mesa, una joya.

La luz es utilizada para resaltar lo que el pintor considera más importante de acuerdo al tema tratado, como la cara de los personajes, las manos, un sombrero plásticamente interesante por sus efectos de textura, etc.; lo que no se considera interesante es dejado en penumbra. La luz, al oponerse a la oscuridad, crea contrastes y el fenómeno de atención se hace presente según sea el peso visual de los objetos fuertemente iluminados. En "La lección de anatomía" (LAMINA 7), Rembrandt destaca por medio de una gran masa de luz el cuerpo del muerto otorgándole una gran superficie iluminada, que es compensada por las pequeñas superficies de las cabezas iluminadas de los doctores.

2.4. El Romanticismo

En la última década del siglo XVII, luego de la conmovión que significó la Revolución Francesa, los recelos e incertidumbres que habían comenzado a experimentarse a lo largo del siglo cobraron de pronto profunda significación. La certeza sobre la suficiencia de la razón hu-

mana, la perfectibilidad del hombre y la ordenación lógica del universo fue poco a poco siendo reemplazada por nuevas convicciones: la fe en la primacía de la imaginación, las potencialidades de la intuición, la importancia de las emociones y, por encima de todo, la importancia de la individualidad.

La palabra "romántico" se ha aplicado a una desconcertante variedad de cosas, aunque ninguna de estas definiciones resulta totalmente indefendible, y lo mismo puede decirse de las obras de los pintores como Turner, Constable, Delacroix y Caspar David Friedrich cuya característica más obvia es su mutua diversidad, y sin embargo en todas ellas se manifiestan opiniones sobre el arte y la vida que difieren radicalmente de las expresadas con anterioridad. Sin embargo, en el Romanticismo el acento se pone en el valor supremo de la sensibilidad personal del artista, que se halla, evidentemente, en íntima relación con las nociones de autenticidad, sinceridad y "experiencia vital" o lo que podría denominarse verdad personal. De esta manera la validez de una obra de arte pasa a residir en ella misma, pues adquiere coherencia interna en la medida en que es reflejo de la experiencia vital, personal, del artista; Asimismo, el hecho de otorgar a lo ordinario un aspecto misterioso, a lo corriente el mérito de lo insólito, a lo finito el aspecto de lo infinito, es típicamente romántico.

En países como Alemania e Inglaterra, donde el romanticismo dejó su sello en campos como la pintura, la literatura, la filosofía, etc., las ideas acerca de la naturaleza derivaban de la tradición neoplatónica. Para Calvino, la naturaleza exterior era la prueba suprema de la bondad de Dios. En ambos países la Ilustración había sido hasta cierto punto una prolongación del protestantismo. Cuando hacia finales del siglo XVIII los jóvenes empezaron a notar que la Razón no había dado respuesta a unas cuestiones que a ellos les parecían más apremiantes que nunca, se volvieron a los autores protestantes haciendo que se concediera una importancia antes desconocida, en los países protestantes especialmente, al paisajismo como expresión de la reacción del individuo ante el resto de la Creación y de su relación con ella.

Durante este período se había ido creando ya un tipo de pintura paisajística para la exacta representación de temas de interés científico o histórico: montañas, glaciares y volcanes; edificios clásicos, medievales o modernos. Se lo consideraba mera topografía, y ocupaba una posición muy baja en la jerarquía de los géneros. Pero iba a desempeñar un papel muy importante en el desarrollo del arte del paisaje; y es significativo que tanto Turner, como Constable, como Friedrich comenzaran sus carreras con cuadros de este tipo. Los artistas topográficos estaban obligados a pintar del natural, por mucho que puedan haber sido influidos por la gran tradición de pintura paisajística —que muchas veces imponía un esque-

ma claudiano o salvatoriano[8] a sus temas--.

Constable establecía una clara distinción entre los pintores que "intentaban tan sólo el estudio de las excelencias del pasado o de los logros de los demás" y los que buscaban "la perfección de su fuente primigenia, la naturaleza". Casi al mismo tiempo, en Alemania, Caspar David Friedrich afirmaba que el artista debía "estudiar la naturaleza en la naturaleza, y no en los cuadros", y de ahí la importancia de sacar bocetos del natural, en el campo. Como el aspecto del paisaje cambiaba a cada instante con el movimiento del sol y de las nubes, debía trabajarse con rapidez, sin detenerse más de unos horas en un mismo tema, y media hora al amanecer o al oscurecer. Los famosos estudios de celajes de Constable están hechos, obviamente, de esta manera, siendo convincentemente fieles a la naturaleza. Los paisajistas románticos siguieron esta práctica utilizando por regla general sus bocetos del natural para zonas de cuadros terminadas más que para composiciones completas (en la teoría académica francesa se establecía una distinción entre el "étude" del natural y el "esquisse" o boceto compositivo), pintando sus cuadros en el estudio y no al aire libre.

Los cuadros de Caspar David Friedrich (LAMINA 8) deben su extraordinaria fuerza menos a los símbolos que a su sutileza visual, una manera única de contemplar y de representar, esa extraña e intensa polaridad de la proximidad y la distancia, del detalle preciso y el aura sublime. El punto de mira rara vez es el de un naturalista con los pies en el suelo. Con Friedrich lo usual es que nos encontremos suspendidos en el aire. En muchos de sus cuadros es suprimido el primer plano. Otras veces, sin embargo, pintaba este primer plano con gran detalle, pero abriendo un inconmensurable abismo entre él y un horizonte distante, casi visionario, atormentadoramente fuera de nuestro alcance, y suscitando así un incómodo estado anímico de nostalgia de lo inalcanzable. A veces pintaba el primer plano como un montículo protuberante, remediando la curva del mundo mismo, sobre cuya cumbre apenas se vislumbran los espectrales extremos de unos edificios, como muestra de la inmensidad que existe al otro lado: más allá de la vista. Las figuras de Friedrich suelen ser ajenas al paisaje: ni pertenecen por completo a su mundo ni al nuestro, se sitúan al borde de la realidad, inmóviles y aisladas. Los contornos de sus objetos son precisos, y sus colores, ácidos.

Los paisajes pintados por Constable eran casi siempre artificiales, pero sin ningún esquema global superpuesto. Constan de un sinnúmero de partes, parcelas de la Creación, unidas por el color, la luz y el aire. Un campo, un árbol y un brizna de hierba tienen el mismo valor a los ojos de Dios y a los del artista. Dentro de esquemas de composición relativamente simples y de clara lectura, la luz descompone los objetos, relacionándolos entre sí, como integrantes de una Creación única.

En esta época se pensaba que pintores como Claude Lorrain (LAMINA 9), que marcaba la pauta a seguir en cuanto a pintura de paisaje se refiere, empezaban sus cuadros estableciendo simples gradaciones de colores planos desde el horizonte hasta lo alto del cielo —y desde el horizonte hasta el primer plano—, sin poner nubes en el cielo ni formas específicas en el paisaje hasta tener bien sentadas esas relaciones. Una vez precisado esto, se pintaba las formas, consiguiéndose así la gradación requerida, reemplazándose los colores locales por una escala de tonos estrecha, que fluctuaba a menudo desde un azul pálido hasta un pardo suave. Constable puso en tela de juicio la necesidad de encerrarse en una escala única. Quería ensayar el efecto de respetar un poco más el color de la hierba, y esto lo llevó a cabo empujando más el registro hacia la dirección de los verdes claros, ajustando a la vez su paleta a una mayor claridad (LAMINA COLOR 10).

En la obra de William Turner la luminosidad representa la fuerza vivificante, que puede también atormentar y destruir, una metáfora de la creación orgánica y artística. La oscuridad significaba para él muerte y quietud. Turner utilizaba los pigmentos para sugerir la atmósfera suspendida entre el artista y el objeto. Las nieblas que transforman y unen visualmente objetos dispares (fenómeno de pasaje) y los cielos coloreados en rojos y amarillos tornasolados por el profundo resplandor del sol naciente o poniente (LAMINA 11), las irisaciones producidas por la luz del sol en el mar turbulento constituyen paradigmas naturales de un arte pictórico concebido no como composición de formas sólidas claramente definidas y ni siquiera como imitación de la naturaleza, sino como manipulación de pigmentos opacos y translúcidos. Turner buscaba recrear efectos luminosos más que representarlos.

Turner clasificó los tres pigmentos primarios, rojo, amarillo y azul, de acuerdo a sus relaciones tonales y su impacto psicológico. El rojo era el color base, así como el color mediador respecto del tono; en la perspectiva aérea, el rojo parece ser visto como el color de la materia en sí mismo, el amarillo como la luz y el azul el color de la distancia. Turner consideraba al blanco como la unión de los colores con la luz, y al negro (oscuridad) como la unión de los pigmentos materiales. En determinada época de su vida, después de utilizar el blanco para representar la luz en términos de pigmento, observó que el color per se era distinto del colorido en el arte. En su "cicloide de luz" (FIGURA 1)

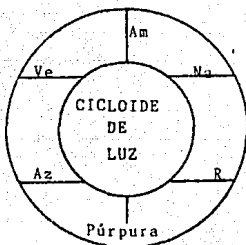
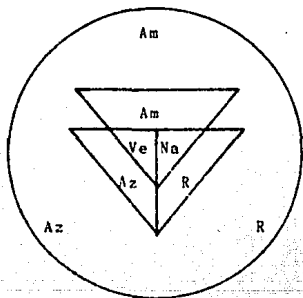
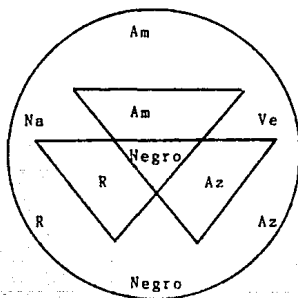


FIG. 1

asigna al rojo una cualidad "fuerte" y al verde una cualidad débil. A cada primario cálido se le opone un secundario frío y viceversa, estando los colores cálidos ubicados en el lado derecho del cicloide y los fríos en el izquierdo. En este punto Turner introduce dos círculos de colores para ilustrar diferentes aspectos del color: la distinción entre "aereo" o colores luz (espectro), y colores materiales (pigmentos) (VER FIGS. 2 Y 3).



Color luz (espectro)
FIG. 2



Color materia (pigmentos)
FIG. 3

Los tres colores primarios han sido aquí ordenados de acuerdo a sus valores tonales, por lo que rojo y azul están colocados en el mismo nivel de colores oscuros. Las porciones superior e inferior de la figura 2, simbolizan simplemente la luz y oscuridad del día y de la noche.

ciarios, etc. son capaces de mostrar luz y oscuridad por sí mismos, y tanto estos colores como las combinaciones de grises, café y neutros, en la progresión hacia el negro, son infinitas. En la figura 3, la preeminencia de los colores primarios para expresar la antitesis entre luz y oscuridad es firmemente establecida. En el diagrama 2, el amarillo simboliza la mañana, el verde y el naranja el mediodía y el azul y el rojo la tarde.

2.5. El Impresionismo

En la Francia del siglo XVII el paisaje, y especialmente el paisaje rural, era el tipo de pintura menos celebrado por la tradición académica. Por esta misma razón se convirtió en el principal campo para las innovaciones estilísticas y técnicas que alcanzaron su culminación con el Impresionismo.

Muchos de los pintores de entonces, como Delacroix y Corot, no rompieron del todo con la tradición académica porque seguían defendiendo la importancia de la obra de arte perfectamente acabada mediante la utilización de bocetos previos o preparatorios para la obra definitiva. Sin embargo, fueron innovadores por insistir en el elemento inicial. Así, Corot adoptó las sombras opacas de los maestros neoclásicos para representar en algunas de sus pinturas los contrastes violentos observados en la naturaleza. En sus estudios realizados al aire libre, Corot se concentró en el efecto general de las luces y las sombras, escogiendo temas distantes para que el exceso de detalles no le distrajera de este efecto general. Añadía blanco a todos sus colores para realzar la luminosidad de sus pinturas, y así lograr una representación más fiel de los efectos de la luz natural (LAMI-NA COLOR 12). En contraste, la técnica tradicional del claroscuro debía oscurecer la gama de tonos claros, y al pintar una escena de interior debía aclarar los valores de las sombras.

En el paisaje académico apenas existía relación directa con los efectos reales de la luz, empleándose una fórmula preestablecida que, arbitrariamente, situaba los oscuros en primer plano, con sombras teatrales a derecha e izquierda, haciéndose la escena cada vez más clara al retroceder hacia el horizonte luminoso. El conjunto se proponía representar una idea, un ideal humano y no la naturaleza tal como es. De hecho, la imitación no idealizada de la naturaleza se despreciaba como algo mecánico. Mientras que al pintar figuras el "esquisse" era la etapa más libre y espontánea, y los "études" de partes individuales se hacían más despacio bajo condiciones estáticas de iluminación en el estudio, en el paisaje el "étude" era la fase más libre, en la que el artista plasmaba su respuesta al efecto natural. La velocidad era esencial para los estudios de exteriores, debido al

rápido cambio de los efectos de la luz.

En el programa académico, los pequeños estudios de la naturaleza constituían la materia prima y el vocabulario visual que ayudaba a la memoria cuando se emprendía la obra definitiva en el estudio. En esta obra, se asimilaban las ideas iniciales al proceso de composición clásica, que dictaba la estructura pictórica interna. Los temas heroicos, preferentemente clásicos o bíblicos eran obligados. Al irse concediendo cada vez más importancia a la observación del paisaje rural bajo la luz natural, los artistas fueron abandonando gradualmente la reelaboración en el estudio en favor de trabajos más consonantes con los efectos de la naturaleza, ejecutados en condiciones naturales.

Cabe aclarar que a Corot se le reconoce como precursor del Impresionismo en este sentido, en base a sus apuntes de paisaje del natural más que por sus obras acabadas de concepto clásico realizadas en el estudio.

Para las teorías positivistas de Augusto Comte del movimiento del mundo y de las cosas dependía también el futuro de la humanidad. Todas las ramas del arte se rinden a su influjo, incluyendo la pintura. La reacción contra el Romanticismo no se hace esperar. Ahora es necesario enfrentar la realidad cotidiana, describirla o pintarla, hasta en sus menores detalles, en todo lo que ella ofrezca de hermoso o degradado. Como sabemos, los pintores románticos no confiaban de la experiencia directa de la naturaleza, quizá por su falta de poesía, su crudeza y caos de sensaciones que aparejaba; es por esto que tomaban bocetos del natural para utilizarlos, en la calma del taller, en sus cuadros acabados. En el Impresionismo los pintores salen al campo y sus ojos se asombran ante el espectáculo de luz que reciben; nada está inmóvil, los múltiples reflejos del agua, los movimientos del follaje y sobre todo la luz, esa luz que toma miles de aspectos, esa luz que transforma el color de los objetos según la atmósfera, las horas del día y el tiempo. La pintura de paisaje estaba planteada; en la naturaleza todo es impresión luminosa y los cuadros reflejarán en este momento esta misma luminosidad.

Este cúmulo de sensaciones dispersas con que se enfrenta, al principio, todo pintor de paisajes, debían ser sistematizadas y es aquí cuando la ciencia viene en ayuda de estos pintores aportándoles la base conceptual que necesitaban y que a la vez ellos mismos ayudaron a desarrollar.

La "ley del contraste simultáneo" surge a partir de estudios de relaciones de colores y del comportamiento de la luz: 1. todo color tiende a colorear con su complementario el espacio que lo rodea. 2. dos colores complementarios yuxtapuestos se exaltan, pero si la mezcla es pigmentaria (en la paleta) se aniquilan.

Los colores, teniendo en cuenta su disposición en el espectro de luz, se pueden dividir en primarios, secun-

darios, etc., cada uno de ellos con su complementario —el manejo de los colores complementarios es uno de los aspectos que más a fondo explotarán los impresionistas—. A este respecto cabe mencionar que los pintores impresionistas descubren la importancia que tiene otorgarle a la luz del sol en el cuadro un color complementario al color o los colores que representan sombras; al captar un momento determinado del día, la luz del sol, teñida por la atmósfera, tendrá un color determinado, color que variará a medida que el sol esté en distintas posiciones en el cielo, según las condiciones atmosféricas, la presencia o ausencia de nubes, etc. —por ejemplo, desde la mañana hasta el mediodía la luz que baña los objetos tiende a ser cálida y en la tarde se hace más fría; como cada color tiñe de su complementario el espacio que le rodea, si la luz es cálida, las sombras serán frías y viceversa. Este recurso tiene la ventaja de eliminar, en el cuadro, la necesidad de otorgarle a los colores que representan la luz una escala de valores demasiado alta acercándolos al blanco puro para determinar el necesario contraste entre luz y sombra ni a tener que otorgar a las sombras un valor demasiado bajo, ya que si colocamos juntos dos colores distintos pero del mismo valor —como un amarillo al lado de un azul tan claro que su luminosidad sea igual a la del amarillo— el color cálido, en este caso el amarillo parecerá adelantarse teniendo en cuenta que los colores cálidos parecen avanzar y los fríos retroceder, y como los colores claros que representan la luz parecen también adelantarse, el amarillo se percibirá como luz y el azul claro como sombra, aún teniendo ambos el mismo valor lumínico. Este recurso fue muy utilizado por el pintor Paul Cézanne, al igual que el de utilizar, sobre todo en los cuadros de su última época, los valores lumínicos propios de cada color ahorrando en lo posible el empleo del blanco y del negro, que restarían viveza a los colores lo cual era muy buscado por los pintores impresionistas, hecho también que les hacía rechazar el uso del barniz final en sus cuadros, (recordemos a este respecto que Cézanne, aunque es considerado como un pintor postimpresionista fue, en determinada época un pintor impresionista).

Durante el siglo XIX, existían dos métodos aceptados para pintar las luces y las sombras en el estudio. La primera técnica, inspirada por los pintores flamencos, y favorecida por la Academia durante los dos primeros tercios del siglo, consistía en el contraste de sombras transparentes con toques de luz opacos y empastados. Estos efectos eran difíciles de lograr con los colores modernos, molidos a máquina, y gradualmente se fue preferiendo un método más sólido, basado en las técnicas venecianas, y que consistía en pintar luces y sombras con color opaco, para luego acentuar y enriquecer las sombras añadiéndoles veladuras transparentes. Este método —exceptuando las veladuras finales— fue popularizado

por el pintor Edouard Manet y estableció el precedente de las densas superficies pintadas por los impresionistas a partir de 1870.

Al ir aumentando las dificultades técnicas del claroscuro, resultando cada vez más difícil crear sombras oscuras y transparentes que fueran permanentes, la organización tradicional del estudio dejó paso a nuevos sistemas. El auge del paisajismo fue un factor clave del cambio, ya que los artistas estaban cada vez más interesados en describir adecuadamente la luz y el ambiente natural. Al principio, a pesar de la diferencia que representaba la luz directa del sol, los artistas "llevaban consigo" la iluminación del estudio. Hasta cierto punto, este modo de ver las cosas se debía a los tipos de paisajes preferidos en la primera mitad del siglo. Las tormentas, amaneceres, puestas de sol y escenas de bosques, tienden siempre a crear fuertes contrastes de luz y sombra, que podían interpretarse con una técnica de claroscuro. De todas formas, muchas de estas obras, aunque estaban basadas en estudios realizados al aire libre, se completaban en el estudio, en condiciones más oscuras. Sin embargo, el ejemplo de los estudios al aire libre de Camille Corot, con su luz dorada y sus sombras luminosas, proporcionó una interesante alternativa. Los artistas cada vez con más frecuencia, pintaban obras completas al aire libre, para captar los efectos naturales de la luz y conservar el impacto de la primera impresión. Esta actitud provocó una liberación de la visión artística, que animó a los pintores a estudiar escenarios más brillantes a plena luz del día. Uno de los principales problemas de los paisajes pintados en el estudio, especialmente cuando incluían figuras, había sido siempre la creación de una iluminación unitaria convincente. En estas obras, la iluminación del fondo solía ser muy diferente de la luz de las figuras, que se pintaban con modelo en el estudio. En una figura situada al aire libre, las gradaciones de luz y sombra son más suaves, y las sombras son más difusas y atenuadas, reflejando la luz del cielo. Teniendo el precedente del cuadro Desayuno sobre la hierba (LAMINA 13), de Edouard Manet, los impresionistas siguen el ejemplo de eliminar de sus cuadros los semitonos, aunque suprimiendo los contrastes tonales, ya que las sombras caen detrás de los objetos pintados.

El intenso estudio de los efectos de la luz natural hizo dudar a los impresionistas de las teorías aceptadas sobre el "color local". Se llama así al color "real" de los objetos —la hierba es verde y los limones amarillos—, pero ellos observaron que el color local de todo objeto aparece modificado por los colores reflejados de los demás objetos y por la luz atmosférica. En lugar de pintar los colores que "sabían" que tenían los objetos, los impresionistas trataban de pintar solamente los colores que veían.

Los tipos de iluminación natural escogidos por los impresionistas se caracterizaban por el brillo luminoso y la falta de fuertes contrastes de valor (claroscuro). Los románticos y realistas como Gustave Courbet estaban convencidos de que la luz sólo existe rodeada de sombras (el rayo de luz que entra en un sótano por un pequeño respiradero). Los impresionistas evitaban los bosques oscuros prefiriendo las escenas abiertas. Escogían sus temas y puntos de vista de manera que la caída de la luz produjera un mínimo de sombras. Uno de los efectos más usados era la iluminación frontal. Un cielo luminoso pero encapotado produce una luz gris, clara y difusa, un efecto que también fue muy explotado. Igualmente estimados eran los efectos del sol de mediodía, cuando las sombras son más cortas. Si se pintaban sombras, estaban siempre llenas de luz reflejada, y resultaban apenas ligeramente más oscuras que las partes iluminadas del cuadro. A excepción de Renoir, todos estudiaron el agua y la nieve por sus propiedades reflexivas de la luz y el color. La nieve proporcionaba un campo blanco, comparable al lienzo, que mostraba las más delicadas tonalidades de la luz caliente y sombras frías. También el agua era un vehículo perfecto para los efectos fluctuantes, al reflejar la luz y los colores del cielo, de la atmósfera y de todos los objetos cercanos.

La ejecución ligera era esencial para el efecto final de inmediatez y para captar efectos fugaces de la luz. Pintar era una rápida plasmación de sensaciones visuales. En el método de acabado académico lo normal era completar cada día una sección del cuadro. Por el contrario los impresionistas hacían constantes ajustes en todo el lienzo. Esto resultaba más fácil en lienzos no muy grandes, que se pudieran acabar de un vistazo. La cuidadosa preparación previa de colores y tonos ordenados en la paleta como exigía la práctica académica no tenía sentido para los impresionistas, porque pintar al aire libre obligaba a alterar constantemente las mezclas de color en la paleta ajustándolos a los cambios de luz. La idea básica de que el mundo visual se presenta en manchas de luz coloreada, o sensaciones, se derivaba de las teorías contemporáneas sobre la percepción. Al rechazar el empleo convencional de líneas abstractas y contornos lineales para crear la ilusión de la forma, los impresionistas empezaron a "pintar la luz". Su objetivo era percibir y registrar datos sensoriales directos, sensaciones visuales, en lugar de representar una escena modificada y "corregida" por la intervención del intelecto, que sólo daba una idea racional del mundo real. Esto explica las frecuentes referencias de los impresionistas a la "visión de un niño". Los impresionistas trataban de olvidar lo que sabían sobre el mundo visual y confrontar directamente el arreglo de manchas de luz, que traducían a toques de pintura.

No obstante, los impresionistas no olvidaban que esta

confrontación visual debían realizarla con pigmentos y por lo tanto estaban lejos de otorgarle a esta transcripción un carácter meramente reproductivo y este hecho trajo como consecuencia que cada vez más el grupo considerase al cuadro terminado como una realidad relativamente independiente de la realidad visual. Esta tendencia se fue haciendo progresivamente más acusada hasta desembocar en los métodos más subjetivos de los post-impressionistas.

Paul Cézanne hace suyos algunos de los descubrimientos propios del impresionismo —como la ordenación de los colores de su paleta de acuerdo al círculo cromático— conformando, juntamente con hallazgos personales derivados de su constante contacto con el paisaje, un método propio y singular. Destaca en primer lugar a la naturaleza como fundamento e inspiración de su arte. "La naturaleza es lo único que cuenta y a su contacto se educa la vista." Cézanne afirmaba que el arte debe aspirar a ser "equivalente" a la naturaleza. Concebía a la pintura como una "armonía paralela a la naturaleza" y no como una copia fiel de la misma. "Pintar al natural no supone copiar el objetivo sino materializar las sensaciones propias".

La elección de sus motivos (tanto si se trataba de paisajes como de bodegones) se basaba en la disparidad de relaciones de los objetos que integraban la escena, por su capacidad de producir la gama más amplia posible de sensaciones táctiles y visuales.

Cézanne concebía la atmósfera como "el fondo inmutable sobre cuya pantalla se descomponen todas las oposiciones de colores, todos los accidentes de luz, pues constituye la envoltura del cuadro".

Utilizaba el color para "hacer sensible la distancia real entre el ojo y el objeto; lo principal de un cuadro es que encuentre la distancia justa."

Su concepción del espacio se aproximaba a la de Turner. "La naturaleza para nosotros hombres aparece más en profundidad que en superficie, de ahí la necesidad de introducir en nuestras vibraciones de luz, representadas por los rojos y los amarillos una suma suficiente de azules para que se note el aire."

En cuanto al color, la paleta de Cézanne, con una amplia gama de tonos, tenía la ventaja de no inducir a excesivas mezclas conservando así la brillantez propia de los pigmentos utilizados, y de realzar el objeto pintado, pues permite distancias entre el oscuro y el claro, es decir contrastes vigorosos. "Bien es verdad que el blanco y el negro por sí solos facilitan la consecución de cualquier realce deseado, pero a costa de una ausencia de colorido. Si a blanco y a negro unimos los tres colores primarios, o sea el rojo, el azul y el amarillo, apuntamos hacia una gama cantante, pero las múltiples alteraciones que imponemos a estos tres colores fundamentales les quitan su frescura, y perdemos entonces en

intensidad y fulgor lo que podríamos ganar en armonía e intimidad. En este sentido, cuando era necesario utilizar grises coloreados en sus cuadros, Cézanne no los componía mezclando blanco y negro con el color, sino utilizando la mezcla de los complementarios. "En nuestros órganos visuales se produce una sensación óptica que nos permite clasificar los planos representados por las sensaciones de color como claros, semioscuros y oscuros. Por lo tanto, la luz no existe para el pintor, el color por sí solo interactuando con otras áreas de color en la superficie del cuadro, crearía luz, energía y sensaciones." (LAMINA COLOR 14).

Cézanne, al igual que los impresionistas afirmaba que "la sombra es un color como la luz, pero es menos brillante; luz y sombra no son más que una relación entre dos tonos."

CAPITULO III

LA LUZ Y EL PAISAJE EN LA PINTURA CONTEMPORANEA

El objetivo de este capítulo es establecer un breve recorrido a través de las corrientes contemporaneas para determinar cómo han hecho uso de la luz en relación al paisaje, estableciendo en la medida de lo posible las causas por las cuales algunas de estas corrientes abordan el tema de la luz, puesto que constituye el tema de la presente tesis; cuáles no lo hacen o lo realizan indirectamente. Este recorrido me posibilitará retomar de estas corrientes, así como de las precedentes, diversos elementos que serán aplicados a mi propia obra pictórica con el fin de realizar a través de él una aportación personal.

Con el objeto de aclarar algunos conceptos que serán aplicados posteriormente, cabe agregar que, axiológicamente hablando, [9]

... hay en los objetos materiales algunas cualidades que parecen esenciales para la existencia misma del objeto; la extensión, la impenetrabilidad y el peso, por ejemplo. Ninguno de esos objetos podría existir si le faltara alguna de estas cualidades. Tales cualidades forman parte de la existencia del objeto, le confieren ser, y son llamadas "cualidades primarias". Junto a ellas están las "cualidades secundarias" o cualidades sensibles, como el color [como sabemos producto de la luz], el sabor, el olor, etc., que pueden distinguirse de las "primarias" debido a su mayor subjetividad, pero que se asemejan a aquéllas, pues forman parte del ser del objeto. Los valores, en cambio, pertenecen a otra categoría, y no son cosas ni elementos de cosas sino propiedades, cualidades que poseen ciertos objetos llamados bienes, como la belleza, la bondad, lo justo, etc. [10]

Normalmente, cuando el cielo está despejado, sin nubes, el color que percibimos es el azul, pero en éste casi siempre participan levemente otros matices, de manera que en cierto lugar del cielo vemos un azul claro de matiz ocre, en otro un azul claro-siena, en otro un azul violáceo, etc. Factor a tener en cuenta es la existencia en el cielo de la luz en colores de diferentes grados de amplitud y longitud de onda (colores más o menos intensos) así como leves diferencias de luminosidad.

Otro fenómeno interesante es que cuando en el cielo hay nubes aisladas, como éstas son percibidas por nosotros como cuerpos opacos y como tal su clarooscuro nos sugiere su volumen, suele haber contrastes de luminosidad entre las partes más claras del cielo (si el cielo posee baja luminosidad contrastará con las zonas claras de las nubes y viceversa); este contraste también se puede hacer presente en el cielo como contraste de color (por ejemplo cielo azul-nube anaranjada) o de saturación (colores puros al lado de grises y neutros)..

Debemos tener en cuenta cuando pintamos o dibujamos que cuando el contraste es nulo —por ejemplo en el caso de una línea blanca sobre fondo igualmente blanco— es imposible para el ojo humano percibir las formas ubicadas en ese campo. Definiremos entonces al contraste como la cualidad que nos permite percibir las formas a través de las diferencias existentes en su campo.

Cuando el cielo, en cambio, está completamente despejado, prácticamente no percibimos contrastes, sino que observamos zonas que progresivamente se aclaran o se oscurecen, así como en el caso del color, pasajes progresivos de un color a otro o de un color saturado a otro menos saturado, fenómeno este al que llamaremos "pasaje" en oposición al de "contraste". El fenómeno de pasaje lo definiremos entonces como un cambio escalonado de un color o un valor a otro; y por contraposición el fenómeno de contraste, que implica cambio brusco de un tono a otro, como por ejemplo la oposición en una misma zona de un color oscuro y uno claro, o de dos colores complementarios.

Estos dos fenómenos, presentes ya en la naturaleza, como el pasaje y el contraste, así como todo gradiente de textura, tamaño, profundidad, etc., han sido utilizados por muchas generaciones de pintores como indicación o sugerencia de estas cualidades. Así, Leonardo da Vinci afirmaba en relación al contraste: "Un objeto parecerá alejado y destacado de otro según tenga un campo más alejado de su color".

En el terreno de la plástica el contraste otorga estructura en una composición, por lo que es conveniente para el pintor usar zonas de contraste estratégicamente colocadas para que su composición no carezca de fuerza plástica.

Debemos tener en cuenta que cada forma posee una fuerza relativa de atracción que le es propia y que constituye un factor fundamental en su valor dinámico. A esto le llamamos valor de atención y depende de los siguientes elementos: 1) El grado de contraste tonal, como el contraste de valor, matiz o intensidad. 2) El grado de contraste de textura visual. 3) El tamaño del área. 4) La forma del elemento figura, por ejemplo, el círculo es más fácil de percibir que otras formas más complejas, y mucho más que las formas irregulares. 5) La posición de la figura sobre el fondo, por ejemplo, una forma ubicada en posición central respecto al campo constituye una posición fuerte y estable, en cambio una forma ubicada a un lado de la superficie de referencia es más dinámica. 6) El efecto dinámico del equilibrio; por ejemplo, una pirámide invertida es más fuerte visualmente que otra estática. 7) Las configuraciones que den idea del movimiento; por ejemplo, una línea curva y extensa. Además, las líneas diagonales son más dinámicas que las verticales y mucho más que las horizontales.

3.1. Fauvismo

El fauvismo no es propiamente un movimiento unitario,

una tendencia definida; sus orígenes se remontan a los últimos años del siglo XIX, cuando Gauguin y Van Gogh daban una total potencia expresiva al color incluso frente a la forma. El fauvismo puede considerarse no sólo como un ataque al arte oficial de las academias, sino también como una reacción contra el impresionismo que tuvo lugar a continuación de una serie de exposiciones de los grandes post-impresionistas celebradas en París en los primeros años del siglo.

Cada uno de los pintores fauves dio una definición diferente de la pintura. Esto es innegable con sólo comparar, por ejemplo, las ideas de Matisse, Vlaminck y Dufy. Todo cuanto estos artistas tienen de común son hechos casuales y, sobre todo, la explotación de una libertad total ante la naturaleza, aunque sin caer en la tentación de destruirla, como ocurrirá a partir del cubismo, libertad de los fauves que se manifiesta, como hemos dicho, por la primacía del color en detrimento, muchas veces, de la forma, obligando a ésta a ser más expresiva que fiel a la realidad.

Del color puro hicieron los fauvistas el primer elemento de su revolución, pero a diferencia de otros intentos reivindicadores del color —nabismo, sintetismo— dotaron al color de una dimensión radicalmente nueva. No debe existir una distinción entre color y dibujo; antes al contrario, es el color el que, independientemente de la forma, ha de asumir la función constructiva del cuadro, un cuadro del que desaparecen las sombras, el clarooscuro, la representación tridimensional del espacio y se rechaza el modelado en aras de la deseada planimetría. El color fauvista —el de los paisajes de Vlaminck, el de los retratos e interiores de Derain y Matisse, el de las vistas de Dufy— se extiende violentamente por la superficie del cuadro (rojos, verdes, amarillos, azules) superando cualquier límite que no sea el propio del cromatismo. Matisse decía que los colores sencillos actúan sobre los sentimientos interiores justamente con la fuerza que les presta su sencillez. A la vez, el color sencillo era usado como vehículo de comunicación de la alegría de vivir.

A fin de cuentas, respecto al tema de la presente tesis, todo pigmento posee un coeficiente intrínseco de reflexión, es decir, valor, que varía desde muy claro (por ejemplo un amarillo de cadmio) hasta muy oscuro (un pigmento como tierra de sombra tostada). Los fauvistas trataban de aprovechar el valor propio de cada pigmento usándolo a plena intensidad para dar idea del dibujo, del modelado y de la profundidad.

El color, decía Matisse, no debe concordar obligatoriamente con los tonos reales del objeto, sino que debe utilizarse como valor propio, relacionado con los demás colores y con el lugar que ocupa en el espacio. De este modo, en el retrato o en un paisaje desempeña el papel de dibujo para conseguir la perspectiva, o el de sombra

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

para modelar un volumen. Esta supresión de sombras y su sustitución por colores puros proporciona a las pinturas un brillo que jamás se había conseguido y que influirá decisivamente, en esta misma época, en el arte de Derain y Vlaminck.

Los colores utilizados para sugerir plásticamente la luz en los cuadros fauvistas iban a ser el amarillo, el ocre, el anaranjado y verde, incluso con su respectiva mezcla con blanco, rodeados por supuesto de otros colores más oscuros para dar ilusión de luminosidad. Los colores utilizados para sugerir oscuridad son el azul, el rojo, el violeta e incluso, como en el caso de Matisse, el negro que en su paleta es usado siempre puro. También es importante destacar el empleo frecuente, por parte de los fauvistas, de los contrastes de colores fríos y cálidos e incluso, en menor medida, el contraste blanco-negro.

Con la aparición de la tradición cubista y su consagración como estilo pictórico dominante en la primera mitad del siglo XX, el color quedó relegado a un segundo lugar, tras la forma, en la mayoría de las pinturas que se hicieron después. Al parecer, la lógica de la forma creada mediante el color —mediante el dibujo del color— que el fauvismo hizo posible no se comprendió del todo enseguida salvo por quienes estaban tan obsesionados por la pureza pictórica de Matisse. Este se dio cuenta inmediatamente que el color por sí solo podía evocar el registro completo de cualidades pictóricas que los otros componentes de la pintura expresan por separado: la profundidad y el carácter plano, los contornos y las superficies, lo sustantivo y lo ilusorio. A su vez, la pintura de Matisse es un magnífico ejemplo de la compensación de la pureza y brillantez de los colores con una perfecta integración y armonía del color en sí misma. La lección final del arte de Matisse no es, sin embargo, solamente pictórica: su arte demuestra sistemáticamente no ya sólo la realidad del color sino la realidad que se puede expresar con el color.

3.2. Cubismo

Al ver Matisse el cuadro de Braque titulado *L'Estaque*, no dudó en comentar que "estaba pintando en pequeños cubos", y el crítico Louis Vauxcelles llamó sin titubeos, cubistas a los pintores que proponían la nueva tendencia, tendencia que en su estricta definición plástica poco tiene que ver ni con los paisajes citados ni con las figuras cúbicas.

El cubismo, a diferencia del impresionismo y aún del fauvismo no aborda la realidad bajo aspectos visuales sino intelectuales. Picasso y Braque frente a la naturaleza sensorial y afectiva del color, frente a Matisse y a Vlaminck, rinden culto a la forma, a un concepto que

puede existir en la propia naturaleza como pensaba Cézanne pero que en último término no es más que fruto del intelecto humano, concepto que no tardó en ser definido.

Según Apollinaire, el cubismo "debe ser no un arte de imitación sino un arte de concepción, que tiende a elevarse hacia la creación". La obra cubista parte fundamentalmente de una visión múltiple del objeto que pierde, por una parte, interés iconográfico o temático pero gana en su concepción cósmica. Las guitarras, las pipas, los floreros, los paisajes, las figuras humanas se someten a una especie de análisis, exhaustivo y múltiple, que los descompone en imágenes parciales. En este proceso analítico es como si el artista fuese rodeando el objeto en cuestión, caminando alrededor de él para plasmar en una tela cada una de las distintas visiones que adquiere de aquél; la integración en un solo plano que hace que el objeto no pierda su identidad sino que queda como camuflajeado, sus relaciones, sus congruencias e incongruencias, constituirían la obra cubista.

Las consecuencias del proceso, que aunque intelectual cabe considerarlo como fruto de una práctica intuitiva, son obvias: las figuras se descomponen en formas planas (elementos autónomos de forma y materia) a través de los cuales se intenta representar no ya las tres dimensiones sino la relación espacio-tiempo; se otorga absoluta primacía a la línea —como producto de la intersección de planos— y a la forma, en definitiva al dibujo, que recobra el puesto que había perdido desde Ingres, en detrimento del color y de la luz, principios estos últimos considerados como sensoriales y un tanto más ajenos a la verdad de la naturaleza. [11]

"Por reacción contra los elementos fugitivos empleados por los impresionistas en sus representaciones —afirmaba Juan Gris— tuvimos el deseo de buscar en los objetos representados elementos menos inestables; el color, por lo tanto se reduce a un problema de forma".

Por la voluntad de captar la esencia del objeto y no sus apariencias los cubistas no sólo enlazan con el mundo de Cézanne, sino, a través de él, con la práctica renacentista —piénsese por ejemplo en Piero della Francesca— que en último término no tenía otra pretensión que la búsqueda y fijeza de los principios geométricos que hacían posible la construcción de una obra plástica; no es de extrañar, por ello, que conceptos tan caros al mundo renacentista como el del número aureo y el de la divina proporción fuesen tan bien especialmente considerados por los cubistas.

El término cubista referido a un pintor o el de cubismo en relación a una tendencia plástica no suponen una significación única ni mucho menos constante a lo largo de los años. Es por ello que de una manera convencional, aunque operativa, se ha dividido al cubismo al menos en tres etapas bien diferenciadas. La primera es la precubista o la cézanniana (1907-1909). En ella exis-

te aún el modelo de realidad estética y visual aunque en su tratamiento plástico, de amplios planos y potentes volúmenes, las formas se entiendan "cubificadas". Se podría decir que la obra plástica, la pintura, actúa como un espejo que tiene la capacidad de geometrizar las formas que se reflejan en él. El reconocimiento de las mismas, por lo tanto, aún es empírico.

La siguiente de las fases que abarca aproximadamente de 1910 a 1912 denominado cubismo analítico, es con probabilidad la más hermética. La superficie de la tela se convierte en plano de proyección de objetos que han perdido su densidad y su homogeneidad. Se pretende presentar ante el espectador una imagen múltiple del objeto, imagen que visualmente no es coherente, pero que en su esencia no es afectada ni por las deformaciones de la perspectiva visual, ni por la luz, ni por la existencia de una atmósfera interpuesta entre el objeto y el artista o el espectador.

La tercera de las fases, la del cubismo sintético (1912-1914) supone un acentuado viraje en la concepción plástica cubista. Se abandona la multiplicidad —aunque selectiva— de la fase anterior y se busca la esencia de lo representado, es decir, se produce un proceso de abstracción de la realidad. La obra ha de sugerir de una manera clara y dentro de una lógica visual las contradicciones y los elementos que hacen que un objeto "sea lo que es". En esta fase, en la que el color como elemento esencial de un objeto vuelve a adquirir significación como tal dentro del planteamiento plástico, adquieren singular valor las aportaciones de Juan Gris, en especial en lo que respecta a la relación cubismo-abstracción.

3.3. Expresionismo

El expresionismo concibe los elementos de la realidad visual, y por lo tanto del paisaje, como vehículos de una realidad interior. Elementos tales como el modelado, las sombras arrojadas, brillos, y todos los "accidentes" visuales, así como la representación naturalista de las formas son reemplazadas por una vivencia intensa por parte del pintor, que se concentra de esta manera en la esencia del asunto. A menudo, como en las obras del pintor noruego Edward Munch, las figuras adquieren categorías fantasmales; son seres que "son sin estar", seres solitarios que gritan, que se angustian, que lloran desesperadamente, o seres cuyos ojos miran sin esperar mirada alguna. Plásticamente los ritmos curvilíneos marcan y el vaivén de un colorido en el que lo sórdido se contraponen a lo fatalmente brillante para provocar mayor dramatismo, crean un espacio por completo ajeno a la realidad visual pero en extremo cercano a la condición humana.

Cabe destacar que al margen de su acepción como tendencia artística, el expresionismo se concibe como una actitud que periódicamente aflora en la historia de los estilos, y supone una nueva manera de concebir la realidad desde la experiencia del propio artista.

Los pintores expresionistas suelen aprovechar, ya sea empíricamente o no, el hecho de que ciertos colores provocan en el espectador determinados estados de ánimo (por ejemplo, el amarillo produce un efecto punzante, y el verde sedante), que a la vez que sugiere un modo muy subjetivo de expresión, otorga a estas imágenes una inusitada fuerza expresiva. En cuanto al empleo en los cuadros de la luz, además de poder ésta ser representada de infinitad de maneras distintas, según el sentimiento particular del artista, a veces es utilizada para dar a los personajes representados un carácter fantasmal, a través del recurso de colocar la fuente de luz iluminando dichos personajes de abajo hacia arriba.

3.4. Surrealismo

El surrealismo, según palabras del propio André Bretón, podría definirse como "un automatismo psíquico mediante el cual se propone expresar, sea verbalmente o por escrito o de otro modo, el funcionamiento real del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética o moral". El surrealismo se basa en el convencimiento de que ciertas asociaciones hasta ahora menospreciadas son de una naturaleza superior, en la creencia en la omnipotencia de los sueños y, en este sentido, en el funcionamiento desinteresado del pensamiento.

Salvador Dalí, a finales de los años veintes empezó a interesarse por algunas ideas y experimentos del surrealismo, aunque su fidelidad fue excéntrica y sus pinturas, como las de la mayor parte de los surrealistas "visuales", no se atenían fielmente a la ortodoxia definida en el manifiesto de André Bretón, cabeza visible del movimiento. Dalí ha empleado, aparte del realismo fotográfico, una variedad desconcertante de medios. En su propias palabras: "Toda mi ambición en el ámbito de la pintura es materializar las imágenes de la irracionalidad concreta con la precisión más combativa para conseguir así que el mundo de la imaginación y de esa irracionalidad concreta sea tan objetivamente evidente y tenga la misma consistencia, la misma perdurabilidad y la misma corporeidad persuasiva, cognoscitiva y comunicable que el mundo exterior de la realidad fenomenológica". Dalí utilizaba a veces en sus cuadros una atmósfera sombría, crepuscular, de un tono gris entre azulado y verdoso, que satura toda la imagen, animada únicamente por algunos brillos que tienen la doble función de destacar a veces objetos pequeños que sin embargo son importantes

en la composición, como un caracol, una hormiga, un cable, etc. La luz se concentra en algunos puntos de la composición formando nodos o volúmenes luminosos, y en otras zonas formando vectores que descargan su peso visual en varias direcciones. El uso frecuente de sombras esbatimentadas, esto es, de sombras alargadas que sugieren una fuente de luz baja y rasante le otorga a sus imágenes un carácter turbador (LAMINA 15).

A veces, se utiliza la ambigüedad luz-oscuridad para causar un efecto de sorpresa, como en el caso de René Magritte que repite en el cuadro titulado El imperio de la luz (LAMINA 16), una de sus metamorfosis predilectas: el día pasa a convertirse en noche. De 1950 datan sus primeras calles oscuras, iluminadas por la amarillenta luz de un farol, bajo un cielo que reluce como en pleno día. Así, dos hechos opuestos, dos fenómenos contradictorios, inexplicablemente reunidos en una sola imagen visual, producen un sobrecojimiento mágico, al que no es ajena nuestra experiencia personal, creando de esta manera un contraste inesperado, recurso muy utilizado por el surrealismo.

Cabe destacar que el ilusionismo presente en Salvador Dalí se contraponen al formalismo del pintor Joan Miró, que desembocaría más tarde en el expresionismo abstracto, en particular con la fase de paisajes urbanos de W. De Kooning y E. Hartigan.

3.5. Dos paisajistas mexicanos

Si se consideran las obras de dos paisajistas de los siglos XIX y XX respectivamente, las de José María Velasco y las del Dr. Atl, se tienen dos visiones, dos interpretaciones originales del paisaje mexicano, muy distintas entre sí. La grandiosidad de los paisajes de José María Velasco está estrechamente unida a una notable utilización de la luz. Mediante el recurso, típicamente barroco, de oscurecer las masas de primeros planos, este pintor logra una luminosidad atmosférica acentuada en los últimos términos, aunada al manejo de la forma en el espacio; agrandaba los primeros términos y achicaba gradualmente los objetos ubicados en los últimos. Esta luminosidad era apoyada por una amplia gama de sutiles transiciones luminicas dentro de una escala de valor alta, que contrasta con la oscuridad general del primer plano, en el que destaca una gran cantidad de especies vegetales que confieren a la composición una amplia variedad de texturas, remarcada por los brillos y puntos de luz que acercan el primer plano al espectador. La gran variedad de recursos visuales respecto a la utilización de la luz (brillos, reflejos, modelado de los objetos, etc.) denota el rico tratamiento plástico de su obra. Así, sus estudios de botánica le permitían colocar un árbol de cierta especie donde no existía realmente.

Los paisajes del Dr. Atl pertenecen, en cierta manera al sintetismo, aunque las formas "quebradas" de los objetos de sus paisajes y su gran fuerza expresiva apoyan la idea expresionista de "paisaje como proyección de un estado anímico", sugiriendo su pintura la terrible fuerza de los elementos de la naturaleza. Las zonas de luz se hallan distribuidas según convenga a la composición, denotando de este modo un manejo plástico del clarooscuro. Los objetos se hallan "modelados" en vez de "modulados", encontrándose frecuentemente agrupados por semejanza en cuanto a la clase de objetos o cosas (casas con casas, rocas con rocas, montañas con montañas) formando ritmos que confieren orden a la composición.

La utilización, por parte de este pintor, de medios técnicos innovadores, con los Atl-colors, colores a base de cera que le permitían lograr una considerable brillantez de color, estuvo acompañada por el uso de la perspectiva curvilínea y por las vistas desde avión, que llamó aeropaisajes.

3.6. Últimas tendencias

Como el título de la presente tesis lo sugiere (la luz en la pintura paisajística de Occidente) el presente trabajo está centrado en la utilización de la luz en cuanto a pintura se refiere. La utilización de la luz por parte de algunas de las últimas corrientes, rebasa los límites temáticos del presente trabajo, por lo que no son citadas. No obstante, a título informativo haremos breve referencia de algunas de ellas.

Expresionismo abstracto.

De Kooning tiene una serie de paisajes que están suspendidos en equilibrio sobre los límites de la abstracción total. Una confrontación de "Puerta al río", de De Kooning, con los cuadros de ascendencia paisajística debidos a representantes de segunda fila del expresionismo abstracto como Grace Hartigan o Helen Frankenthaler, muestra el modo brillante en que este delicado equilibrio está sometido por el artista, que consigue representar perfectamente el motivo sin caer nunca en los detalles concretos, por lo que la tela conserva su capacidad de influir sobre la imaginación del espectador.

Arte cinético. Environment.

Entre todas las investigaciones relativas al arte cinético ocupa la preeminencia la efectuada con respecto a los efectos óptico-luminosos obtenidos con medios distintos entre las más diversas estructuras, la mayoría de

las veces para lograr "formas visuales" inexistentes en el estadio de quietud. Entre ellas están las de Gianni Colombo basadas en la creación de estructuraciones cromáticas en plexiglás, de estructuras cine-visuales habitables, e incluso de vastos ambientes -environment-, basadas siempre en la búsqueda de factores óptico-cinéticos.

Rayograma

Se trata de una técnica de fotografía sin cámara desarrollada por Man Ray en 1922. Consistía en la impresión de un objeto en un papel sensible a la luz sin mediación de lente u objeto alguno. El resultado son unos dibujos blancos no demasiado definidos, sobre fondo oscuro que posibilitan una gran libertad creativa.

Arte psicodélico

Este arte, consistente en pintar bajo los efectos de la droga, aunque de resultados dudosos en el campo de la pintura, en el terreno del arte ambiental buscaba provocar en el espectador desde vivencias psicósomáticas hasta reflejos psicopatológicos, deformadores de lo real y en ocasiones cercanos a situaciones rituales claramente ligadas al sentimiento filosófico oriental. Sirvan de ejemplo las experiencias psicodélicas del grupo USCO que en sus ambientes estroboscópicos conjugan formas orientales con efectos cromático-luminicos de notable capacidad transformadora de los espacios ambientales.

CAPITULO IV

LA LUZ EN RELACION CON LA TECNICA DE LOS MATERIALES

4.1. La importancia de la técnica en nuestros días

No cabe duda de que el conocimiento por parte del pintor, de los materiales utilizados en la pintura, así como de su correcta utilización, redundan en una mejor conservación y calidad de los cuadros. En este sentido, el respeto al material constituye uno de los puntos más importantes a tener en cuenta.

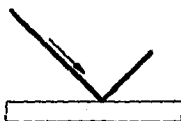
En técnica de los materiales se parte de la premisa de que unos materiales resultan más adecuados para la plasmación de determinadas formas en el cuadro, que otros. El óleo y la acuarela, por ejemplo, constituyen al respecto dos polos completamente distintos. Así, el pensamiento visual del artista está necesariamente ajustado a las formas plásticas que determinado material sugiere; de las posibilidades de este material es de donde se desprenderán las formas justas y precisas a través de la utilización de un método operativo adecuado para su manipulación.

Existen dos formas muy diferentes de manipular los efectos de la luz que consisten, la primera, en aplicar los colores en capas transparentes que actúan por superposición, aprovechando la luminosidad del soporte (VER ESQUEMA D) y la segunda en la aplicación del color en capas opacas, con cuerpo (VER ESQUEMA C). El temple y la acuarela pertenecen al tipo de técnicas que nos ofrece transparencias múltiples. En estos casos la luz atraviesa las capas de pintura, con lo que los colores ganarán en luminosidad. En las técnicas que se caracterizan en cambio por su opacidad como el óleo aplicado en capas espesas, el gouache, el pastel, etc., la luz se comporta de un modo muy distinto; esta vez no llega hasta el soporte sino que se refracta en la primera capa con que entra en contacto (la capa de pintura), siendo en mayor o menor medida absorbida de acuerdo a la naturaleza del color (es sabido que los colores claros reflejan más luz que los oscuros) llegando al ojo.



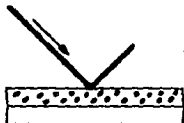
ESQUEMA A

Cuando la luz cae sobre una superficie negra y mate se produce el máximo de absorción y el mínimo de reflexión.



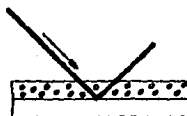
ESQUEMA B

Una superficie blanca y brillante reflejará un máximo de luz.



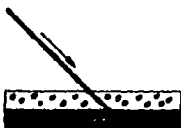
ESQUEMA C

Cuando la capa de pintura es lo suficientemente opaca la luz se reflejará en ésta aportando luminosidad superficial.



ESQUEMA D

Cuando una capa de pintura, compuesta de partículas de pigmento en un aglutinante, se aplica a una superficie blanca, la luz reflejada aporta brillo y luminosidad profunda.



ESQUEMA E

Una capa de pintura aplicada sobre una base negra no manifestará en absoluto el brillo y luminosidad men-

Esto demuestra la importancia que tiene en las técnicas que utilizan transparencias, de un fondo claro para que la luz no sea absorbida antes de salir al exterior (VER ESQUEMA E), dando de esta forma una sensación de luminosidad profunda en contraposición a la luminosidad superficial de las técnicas opacas. El procedimiento más correcto es utilizar bases y repintados lo más claros posibles; siempre que la naturaleza de la obra lo permita, superponer los oscuros a los claros y, siempre que sea posible, raspar las zonas de pintura espesa donde se vaya a seguir pintando (sobre todo en pintura al óleo en capas opacas o "húmedo sobre húmedo") y utilizar bases y capas inferiores muy claras cuando la pintura sea a base de veladuras o transparencias, [12] respetando así la luminosidad del soporte; en este caso es recomendable exponer el cuadro terminado en un lugar bien iluminado, ya que la cantidad de luz reflejada, luego de pasar a través de las capas de pintura, será siempre menor a la del rayo incidente (VER ESQUEMA D).

Cuando se vaya a pintar un cuadro donde los efectos de veladura dominen, la imprimación será blanca en lo posible e incluso, cuanto más blanca mejor. En cambio, cuando se va a trabajar con colores cubrientes, la luminosidad del fondo no es tan importante como en el caso anterior, y es por esto que a veces suele sacrificarse en favor de la utilización de un fondo coloreado, que aunque no tan luminoso como el fondo blanco, da a los colores una unidad que puede ser deseable según el objetivo perseguido por el pintor. Por eso, aún en el caso de la utilización de un fondo coloreado éste no deberá ser muy oscuro puesto que, cualquiera que sea la técnica utilizada (óleo, temple, etc.) aún a través de un grueso empaste, la luminosidad del fondo es aparente, más aún en los oleos que con el tiempo se saponifican, o sea, se vuelven más transparentes a medida que envejecen. La razón de la utilización de un fondo de color de tono medio es que simplifica considerablemente el trabajo al tener el pintor la posibilidad de ir elevando gradualmente los colores claros y oscureciendo los tonos de baja luminosidad, pudiendo dejar incluso que algunas partes del fondo sin pintar participen de la armonía cromática general.

La técnica de pintura a la acuarela se basa en el sistema de pigmentación por capas transparentes o veladuras y de la absorción del papel; se utiliza el blanco del papel para todos los tonos claros y en menor medida para los oscuros y se aplican además de pigmentos transparentes, pigmentos que normalmente no lo son, pero en una consistencia tan rebajada que sus efectos son casi tan brillantes como los de los que son transparentes por naturaleza. En el método opaco de pigmentación los blancos se crean utilizando un pigmento blanco, mezclando los colores directamente en la paleta con blanco. La pintura a la acuarela puede ser aplicada tanto en vela-

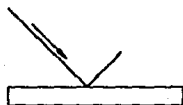
duras transparentes como semi-transparentes, pero nunca en forma totalmente opaca ya que se destruiría su luminosidad, su frescura y su cualidad "aerea", principales características de esta técnica. Si se necesita aclarar un color cualquiera, la dilución se hará con agua para que el blanco del papel actúe a través de las capas de pintura aún en los tonos más oscuros.

La pintura al temple también pertenece al tipo de técnicas en las que se utilizan capas transparentes aprovechando la luminosidad del soporte o de la imprimación. En la acepción más rigurosa del término, el temple se caracteriza por ser una emulsión, es decir, una mezcla estable de un líquido acuoso con una sustancia aceitosa, grasa, cerosa o resinosa; no obstante, algunas técnicas que no constituyen propiamente emulsiones, como el temple de huevo fue muy utilizado por los pintores de la Edad Media. Cennino Cennini describe la manera de pintar de Giotto. Se trataba de una pintura al temple sobre tabla. Sobre un fondo blanco de yeso se aplicaba la imprimación a base de un tono de mezcla (blanco, negro y ocre) y sobre él se intensificaba con tres tonos de blanco al temple para conseguir el modelado con un tono rojo claro (cinabrese). Esta técnica, que resultaba enojosa y complicada, se perfeccionó luego con la utilización de una técnica mixta utilizada por los hermanos Van Eyck en la cual, sobre un fondo compacto de yeso era aplicada una imprimación ocre al oleo o resina, seguía una intensificación en tres tonos de luz, sombra y medio con temple de huevo y aceite, y por último la aplicación de veladuras de barniz y aceite.

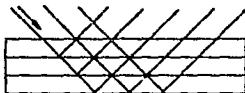
La Escuela Veneciana iba a reemplazar los fondos compactos de yeso por los grandes lienzos sobre bastidor. El color resinoso al oleo, oscuro, constituía el punto de partida, sobre el que se aplicaba la intensificación en blanco o gradaciones de blanco de plomo (gris-blanco, tierra verde) mediante la mezcla de color al oleo con el mismo color en polvo y su mezcla con yema de huevo (temple graso). La intensificación en blanco se aplicaba en capas semi-opacas sucesivas que dejaban ver el color de la imprimatura formándose el llamado "gris óptico", un tono neutro resultante de la aplicación de este color blanco al temple sobre la capa resinosa más oscura, que facilitaba el modelado de las formas antes de la aplicación del color propiamente dicho; después que hacía acto de presencia una suficiente intensificación en blanco de plomo al temple se aplicaban veladuras con colores resinosos al oleo, y luego se volvía a aplicar el blanco al temple y así sucesivamente hasta terminar el trabajo. La intensificación de luz debía ser, naturalmente, más clara que el valor del tono en cuestión que se deseaba para finalizar el trabajo. de lo contrario la veladura no será tan clara ni luminosa. Las capas de blanco al temple debían ser restregadas sobre el soporte con un pincel grueso de cerdas en capas delgadas para que por superpo-

sición resulte una amplia gama de valores intermedios del oscuro al claro, elevando gradualmente la luminosidad del cuadro que luego será velado para eliminar la excesiva crudeza del blanco de plomo. Toda veladura requiere, para alcanzar su máxima belleza, una capa inferior corpórea, luminosa y magra, y para esto la utilización del blanco de plomo era ideal. Además, el hecho de que el blanco al temple secase con rapidez hacía que la aplicación de las veladuras se realizara de forma fácil y rápida. Esta técnica, llamada pùtrido, se basaba en un aprovechamiento racional del material en base al conocimiento que del mismo fue alcanzado.

El valor de esta técnica mixta no radicaba sólo en la separación de las ejecuciones de forma y color, sino en la obtención de un efecto óptico especial. En la pintura directa al oleo, la luz aparece tan sólo reflejada superficialmente, en tanto que en la técnica mixta se refracta en planos diversos, siendo luego reflejada.



Reflexión superficial en pintura directa.



Reflexión de la luz en varios planos, en la técnica mixta.

En la época de Pieter Paul Rubens se utilizaba en los cuadros un fondo rojo sobre el que se ejecutaba una pintura directa, sin la intensificación en blanco. Rubens utilizó los fondos compactos de yeso, ya en desuso en aquella época, con una imprimación de gris plata estriado al temple, sobre la que aplicaba la intensificación en blanco y una indicación general de las sombras con ocre al temple, y terminaba el trabajo con la aplicación de tonos semi-transparentes poco mezclados, de oleo resinoso, dejando las sombras transparentes y las luces cubrientes.

Rembrandt Van Rijn empleaba fondos claros grisáceos y ejecutaba la pintura con tonos de máxima pastosidad al temple (pùtrido), alternados con veladuras semicubrientes y finísimas de oleo resinoso y mediante el gris óptico el cuadro se iba conformando lentamente. Sus diluyentes eran de carácter muy resinoso y espesos. Los colores eran subordinados a un tono general, prescindiéndose casi del color local, creándose así una armonía de tonos afines, desde el ocre amarillento hasta el pardo y rojo pardusco.

La pintura al óleo se basa, en su forma más simple, en pigmentos mezclados con aceites (de linaza, de adormideras, de nuez, etc.). Proporciona una enorme multiplicidad de modos de representación. Un fondo magro, por ejemplo al temple, es el que proporciona el mejor efecto óptico y la mejor trabazón de las capas. Aunque puede aplicarse ventajosamente en forma opaca, semi-opaca o diáfana, es común su empleo como color cubriente en la técnica de "húmedo sobre húmedo" en la que es conveniente, para conservar su frescura, aplicar los tonos con cierta flojedad, es decir, sin mezclarlos excesivamente en el cuadro, sino más bien depositándolo con el pincel. En cambio, para aplicarlo en forma diáfana es necesario dejar secar cada capa antes de aplicar la siguiente, empleando en lo posible un medio para veladuras que contenga algún ingrediente resinoso (barniceta) o céreo que se mezclará en poca cantidad con la pintura al óleo para otorgarle más transparencia. Los cuadros de Diego Velázquez son demostrativos del empleo de esta técnica tanto en forma diáfana en las capas oscuras como opaca en las claras, además de la utilización de un fondo magro coloreado para facilitar la armonización de los tonos. La utilización de fondos coloreados (fondos de tono neutralizado) para la pintura al óleo es muy adecuada, y facilita enormemente la ejecución del cuadro, aunque también es adecuada la utilización de fondos blancos para trabajar sobre ellos en veladuras para aprovechar la claridad del soporte, método muy empleado por el pintor impresionista Pierre Bonnard.

Puede decirse que el óleo empleado tanto en capas transparentes como opacas, sin exceso de diluyentes como la trementina, ni de aceite, sobre un fondo magro (si se emplea un fondo demasiado magro puede producirse el "embebido" de los colores debido a la absorción del aglutinante por el fondo) y manteniendo magras las primeras capas y más grasas las últimas, esta técnica es perfectamente confiable y ventajosa.

4.1. La importancia de la técnica en nuestros días

Durante los siglos XVIII y XIX, el conocimiento y el estudio de los métodos y materiales pictóricos atravesó una etapa oscura, de la cual aún no se ha salido del todo. Algunos pintores siguieron preocupándose por el buen oficio, pero se trataba de excepciones a la regla general. El desarrollo industrial y científico de nuestra época trajo como consecuencia que los pintores empezaran a concentrar sus esfuerzos exclusivamente en la planificación, ejecución y diseño de su obra, dejando para los especialistas la preparación de materiales, por lo que acabaron dependiendo totalmente de éstos. Paralelamente, comenzó a tomar forma la equivocada concepción de que un exceso de atención a los detalles técnicos del oficio

interfiere con la libre expresión del artista.

La mala conservación, en muchos casos, de los cuadros de los artistas contemporáneos no está teniendo otra consecuencia que la de volver gradualmente a apreciarse la importancia de la técnica pictórica en nuestros días.

A este respecto, el primer supuesto previo es la utilización de los medios más sencillos y, en lo que sea posible, preparar uno mismo los materiales, por ejemplo amasando sus colores al óleo o al temple, con lo que se obtendrá una mayor luminosidad que la que ofrecen muchos productos comerciales, pudiendo además el pintor responder de la adecuada conservación de su trabajo en la medida en que conozca a fondo los aglutinantes empleados. El segundo supuesto es prescindir, cuando esto sea posible, de los fondos demasiado grasos como el fondo de aceite, por cuanto su inevitable amarilleamiento con el tiempo destruye el efecto de los colores, sobre todo de los tonos fríos. El tercer supuesto es evitar el uso de materiales de baja calidad sin razones de estricta economía que lo justifiquen.

Cabe agregar que sólo el pintor que conozca la mecánica de aplicación de los colores en cada técnica específica, podrá variar esta aplicación, adaptándola a su particular modo de expresión, asegurando de este modo la futura conservación de su obra.

CAPITULO V

CONCLUSIONES

En la Edad Media la luz es simbólica, representando el brillo del oro la cualidad divina. No se distingue claramente la diferencia entre iluminación y reflejo. Sólo a fines de la Edad Media se comprende la relación existente entre la luz y la textura de los objetos, haciéndose la pintura cada vez más representacional. Los objetos que integran el paisaje ya no se consideran individualmente sino como integrantes de un todo.

En el Renacimiento la luz es estudiada y analizada bajo sus distintos aspectos: brillos, claroscuro, luz directa, luz difusa, luz coloreada, etc., estudiándose su relación con el espacio, y sobre todo la utilidad del claroscuro para otorgar corporeidad a los objetos. La luz que iluminaba el motivo por lo general debía ser estática y ubicarse en el ángulo superior izquierdo, fuera del cuadro.

En el Barroco la luz se dinamiza y ya no apela a la razón como en el Renacimiento, sino a los sentidos. La luz ya no es estática, sino que los objetos que integran el paisaje reflejan mutuamente la luz que reciben, y la conciencia de la relación de la luz con la textura de los objetos alcanza su apogeo. En Holanda, el protestantismo, con su carácter antiautoritario, contribuye a deslindar la idea de paisaje como fondo de las composiciones mitológicas o históricas, naciendo así la pintura de paisaje.

En el Romanticismo la pintura topográfica fue el antecedente, sobre todo en Alemania e Inglaterra, de la pintura de paisaje. Gracias a este género inferior, los artistas comienzan a observar la naturaleza para expresar su verdad interior, su "experiencia vital". Un problema a resolver era cómo sugerir la luz y la distancia en un paisaje, comenzándose a estudiar la capacidad de los distintos colores (pigmentos) para dar la impresión de luz y de profundidad, lo que daría lugar a que algunos de los artistas como Constable y Turner comiencen a "modular" sus cuadros. Las pinturas que, dentro de una escala de tonos baja mostraban sutiles pasajes de claroscuro otorgando una mayor poesía y serenidad a la imagen, eran típicas de esta época.

En el Impresionismo, los efectos fugaces de la luz, presentes ya en los bocetos al aire libre de los pintores románticos y los efectos cambiantes de la luz según la hora del día son ejecutados en condiciones naturales por los pintores impresionistas. El uso sistemático de los colores complementarios y el empleo en los cuadros de sombras luminosas, unido esto a la supresión de los contrastes tonales y a la eliminación de los semitonos y del color local, fueron parte de las conquistas de los impresionistas.

En el surrealismo la utilización de la luz tiene a menudo por objetivo recrear efectos inesperados, como las sombras esbatimentadas en el caso de Dalí y la oposición simultánea

de la noche y el día.

En el fauvismo la utilización de la luz está en función del color. Aquí las sombras no modelan los objetos, rechazándose el claroscuro y sustituyéndose por los colores puros. Los colores claros como los ocres, amarillos y verdes amarillentos son los encargados de conferir la necesaria luminosidad al cuadro.

En el expresionismo se abandona un tanto la realidad visual, y con ella los "accidentes" de la luz como las sombras arrojadas, brillos, etc., utilizándose el color para sugerir diferentes estados de ánimo.

Los pintores cubistas intentan, por medio de una búsqueda intelectual aunque también intuitiva, encontrar la esencia del objeto a través de una selección de las facetas de los cuerpos, como si fueran vistos por un espectador en movimiento. El cubismo comporta un nuevo modo de ver; aquí importa más la forma que el color. La luz se utiliza para resaltar la textura de los objetos y su carácter material, así como para crear contrastes entre superficies contiguas.

De lo anterior concluyo que:

el pintor aprende el lenguaje del color —para aplicarlo a sus propias composiciones— estudiando a otros pintores tanto del pasado como del presente, asimilándolos y proponiendo nuevas soluciones a partir también, como es en mi caso, de la naturaleza, teniendo en cuenta en este sentido cómo veo y cómo va cambiando paulatinamente mi modo de ver, de percibir la naturaleza.

El trabajo se desarrolló en la práctica: 1º) En el análisis teórico. 2º) Posteriormente, con el presente trabajo, y 3º) Con el proyecto visual.

Anteriormente, tenía poca conciencia del aprovechamiento de las conquistas que las distintas corrientes de la historia del arte hicieron respecto de la luz y el paisaje. Actualmente, el uso de estos conocimientos enriquece a los provenientes de mi contacto con el paisaje en la naturaleza misma. Con esto busco diferenciar más claramente o con mayor sutileza aspectos de la luz y el color en relación al paisaje.

CAPITULO VI

PROYECTO VISUAL

En mi obra, como es natural, la composición comienza con la ubicación de los elementos plásticos sobre el formato, sea cual fuere la posición o proporción de tal formato, siendo de una medida aproximada de 60x80 cms., en el caso de ser rectangulares (en vertical u horizontal) o cuadrados. En este formato se realiza la ubicación de los elementos visuales o volúmenes que por su intensidad visual se constituyen en "nodos" o centros de interrelación de fuerzas cuya descarga se realiza en una o varias direcciones que podríamos llamar unidades lineales o vectores, que a su vez tienen por objeto unir los distintos volúmenes o nodos entre sí. En mis cuadros, en el campo del color, dos o más volúmenes son unidos por medio del matiz, introduciendo colores intermedios entre ambos, que aseguren las gradaciones escalonadas necesarias para que la vista pueda seguir su camino sin saltos indeseables. Por ejemplo, un volumen de color amarillo será unido a otro de color azul pasando por el amarillo verdoso, el verde, el verde azulado hasta llegar al azul. Estos pasajes de color son muy importantes puesto que es por peso y dirección como podemos controlar el balance de las formas en el espacio, alcanzando en los nodos su máximo contraste con el color del fondo. Estos contrastes de color, así como de peso visual que poseen estos nodos deben estar estratégicamente ubicados ya que se constituyen en valores de atención que, si están bien equilibrados, aseguran una correcta composición. En mi caso, la ubicación de estos nodos se realiza en torno a un centro virtual, ya que no está remarcado explícitamente. Este centro, en mi obra, no coincide con el centro geométrico del cuadro y estará ubicado arriba, abajo o a un lado de éste, con la intención de no otorgarle estatismo a la composición al no estar los elementos supeditados al centro del cuadro.

Los volúmenes representados, en este caso, poseen una cierta semejanza de forma, mas no de color. La lectura de estos volúmenes por parte del espectador se realiza a través del contraste tanto de matiz como de valor que posee el objeto respecto de su campo visual. Este marcado contraste tonal de los objetos respecto del espacio que los rodea, de un matiz más uniforme, hace que los objetos funcionen como figura y su espacio contiguo como fondo, siendo este fondo más grande que las figuras dispuestas en él.

Cada parte del cuadro posee un color dominante con sus respectivos semitonos, por ejemplo, puede partirse de la base de que el fondo será café, pero dentro de este color habrá una rica variedad de matiz, pudiendo estar comprendidos el siena natural, siena tostada, sombra natural o tostada, café rojizo, café verdoso, etc., evitando tanto como sea posible las mezclas de colores complejas en las que estén comprendidos varios primarios o secundarios, para no disminuir demasiado la intensidad propia del color. Esta forma de proceder,

como se comprenderá, exige dejar un tanto de lado la representación realista de las formas, pudiendo de este modo extraer e interpretar de la naturaleza los elementos visuales principales como forma, color, etc., para ordenarlos y conformarlos en una composición autónoma respecto a la meramente visual. De este modo, podríamos decir casi sin quererlo, los elementos que van tomando poco a poco lugar en el cuadro son llevados a un cierto grado de abstracción que no obstante no impide un cierto reconocimiento por parte del espectador de las formas como elementos reconocibles (árbol, casa, etc.). De este modo se deja paso a que la imaginación del espectador complete el significado de la composición.

En el Renacimiento, por ejemplo, el fenómeno de pasaje se realizaba sobre todo en base a valores y no a colores. Se modelaba la forma en claro y en oscuro de acuerdo a su color local. Cézanne en cambio, modelaba más por el color que por el valor, y a través de un estudio minucioso de los tonos buscaba "reflejar esas delicadas transiciones que modelan objetos a escalas casi imperceptibles" [13]. En mi obra estas transiciones, al no estar basadas tanto en el contacto físico con la naturaleza (pintura en el taller en contraposición a la pintura al aire libre) se basa en una concepción un tanto más intelectual consistente en la utilización consciente del círculo cromático (teoría del color). No obstante, el contacto con la naturaleza es muy útil en mi caso para tener un punto de referencia necesario en casos como la perspectiva condicionada por los cambios de tonos a medida que los planos se alejan del espectador, ya que el color manejado a un mayor grado de conocimiento y experiencia más allá de un estricto control intelectual deja paso a la intuición, a la emoción y al sentimiento.

El color por sí solo debe dar en mi obra la ilusión de la profundidad, acompañado este recurso con el de hacer que las formas que se quieren representar más lejanas al espectador sean más apaisadas a medida que se alejan, respecto a las más cercanas que se representan por así decir "más altas que anchas", eliminando así la necesidad de la perspectiva tradicional con uno o varios puntos de fuga o la disminución progresiva del tamaño de los objetos a medida que se alejan. En el cuadro denominado "La sensación del colibrí", se explora este efecto en relación con un punto de vista muy elevado.

Si se quiere representar pictóricamente un paisaje puede elegirse un punto de vista bajo, de modo que los distintos planos se perciban "en profundidad" o superpuestos. Puede elegirse además un punto de vista alto "a vuelo de pájaro", o alguna de las múltiples posiciones intermedias. En el primer caso el horizonte estará ubicado en la parte inferior del cuadro, en el segundo caso en la parte superior o, en un caso extremo, afuera del mismo, como si estuviese más allá del borde superior del cuadro, o en un lugar intermedio.

La posición del horizonte más estática corresponderá sin duda a la ubicada en la parte media del cuadro. Un recurso muy utilizado para conferir al cuadro dinamismo es ubicar el horizonte en la sección aurea superior o inferior o evitar.

que el horizonte forme una línea recta introduciendo por ejemplo tonos atmosféricos desde el cielo hacia la tierra para que la atmósfera "penetre" desde el cielo en algunos puntos, diluyendo su contorno en dichas zonas, como es el caso de Paul Cézanne. Otro recurso utilizado por algunos pintores románticos como Caspar Friedrich o William Turner es esfumar completamente el horizonte logrando así una perfecta solución de continuidad desde los objetos correspondientes a los primeros planos hacia los últimos.

Si contemplamos un paisaje desde arriba (desde un avión, por ejemplo), mirando directamente hacia abajo, el efecto perspectivo que da origen a la disolución de los contornos de los objetos ubicados en los últimos planos (perspectiva aérea) es reemplazado por una planimetría general de los objetos por estar éstos ubicados en un mismo plano respecto del observador. En este caso los objetos no se perciben claramente como tales —de las casas o edificios se verán sus techos y no se verán los troncos de los árboles sino sus copas—, debiendo el observador compensar un tanto esa falta de claridad perceptiva realizando un verdadero esfuerzo mental para reconocer dichos objetos vistos en una situación perspectiva de-susada. Uno de los recursos posibles para hacer frente a esta falta de claridad visual es utilizar en la composición pictórica un punto de vista diferente para los objetos principales (árboles, casas, etc.) del resto de la composición, de modo que estos objetos sean vistos de lado y no de arriba, como en algunas vistas de la montaña Sainte Victoire, de Cézanne (LA-MINA COLOR 17). En mi obra aplico ambos recursos utilizando una combinación de la vista frontal para algunos objetos con la vista de lado para otros, según convenga para una lectura clara de la imagen total por parte del espectador.

En cuanto a algunos fenómenos observados en la naturaleza, podemos decir que la luz del sol, cuando no es excesivamente intensa ni de baja intensidad, revela el color local de los objetos que hace visibles[14], y cuando baja esta luz en intensidad considerablemente, los colores que revelan los objetos son agrisados y virtualmente desprovistos de color local.

Un fenómeno interesante resulta cuando el sol está casi cercano al horizonte y enfrente del espectador; los objetos en este caso se ven bañados por una luz anaranjada-rojiza (recordemos el color de los ocasos) más acusadamente cuanto más cercanos están del sol, pero como parece disminuir la intensidad de su luz por tener ésta que recorrer más atmósfera a medida que el sol se acerca al horizonte, el efecto de "tragarse" la luz del sol los objetos cercanos a él será evidente.

Si estamos contemplando un paisaje con el sol de frente, con arbustos que se extienden hasta el horizonte, y con algunas casas en el primer plano, estas construcciones se verán provistas de su color local (rojo, verde, etc.); en el segundo plano se verán los arbustos dominados por los ocres y los verdes sin perder por lo tanto totalmente su color local, y en el último plano el color amarillento de la luz del sol teñirá visiblemente los arbustos que se verán de un color

amarillo verdoso; en el cuadro, este fenómeno se puede destacar interponiendo un primer plano aún más cercano como una montaña, cuya parte vista por el espectador, por no estar ésta frente al sol será oscura, resaltando la claridad del segundo y tercer términos; creáramos en este caso un contraste que actúe como compensación a los pasajes existentes en los últimos términos, incrementándose así, a su vez, como hemos visto anteriormente, la sensación de profundidad.

Estos contrastes aludidos se hacen evidentes en la naturaleza cuando en el cielo hay nubes y se ve —estando el sol en el ocaso y de frente al espectador— debajo de una nube de color violeta oscuro un reborde de luz blanco-amarillento creándose un contraste muy acusado entre luz y sombra, entre colores cálidos y fríos cercanos unos de otros.

Otro fenómeno importante que debemos tener en cuenta es el del reflejo. Sería un error concebir la luz del sol como la única fuente luminosa en el paisaje, ya que objetos de diferente naturaleza como hojas, agua, piedras, etc., reflejan parte de la luz que reciben y son a menudo también receptores de la luz reflejada por otros objetos. Este recurso, pictóricamente hablando, ha sido utilizado magistralmente por el pintor Jacob Van Ruysdael quien en sus paisajes, viniendo la luz del sol desde lo alto, no oscurecía excesivamente la sombra de la parte baja de las copas de sus árboles en vista de que la luz del sol, rebotando en el suelo, refleja una parte de ella debajo de las copas de los mismos.

NOTAS

- [1] Pomponius Gauricus: De escultura, 1504, cit. por Panofsky.
- [2] Leonardo da Vinci: Tratado de la Pintura, 1651.
- [3] «Leonardo penetró aún más en las sombras, buscando negros más oscuros que otros negros para producir brillo y luminosidad, hasta que sus pinturas parecen representar escenas nocturnas más que diurnas; y sin embargo luchó por conseguir un mayor relieve y alcanzar la perfección en el arte» (Vasari, 1982, pág. 215).
- [4] Leonardo da Vinci: Tratado de la Pintura, 1651.
- [5] Dispositivo precursor de la cámara fotográfica que permitía proyectar y dibujar una imagen luminica, calcando los contornos del dibujo.
- [6] Arnold Hauser, sin embargo, concibe al Barroco como una continuación, en ciertos aspectos, del Renacimiento y el Manierismo, más que como oposición tajante.
- [7] La aplicación del término "barroca" a la pintura de Rembrandt sólo se justifica por la utilización de la luz para componer el cuadro, haciendo resaltar el tema.
- [8] La irisación es el fenómeno resultante de las reflexiones múltiples que produce la luz al incidir sobre una capa muy delgada de un material transparente rodeada de ambos lados de otro medio transparente, resultando de ello un patrón de interferencia para cada uno de los colores del espectro, obteniéndose así un patrón de extraños reflejos metálicos.
- [9] La axiología es la disciplina que estudia el mundo de los valores, y ensaya sus primeros pasos a finales del siglo XIX.
- [10] Risieri Frondizi: ¿Qué son los valores?, 1986, pág. 16.
- [11] En cuanto al color como elemento más sensorial, pág. 27.
- [12] La veladura es una película de color translúcida extendida sobre una pintura preliminar seca, mientras que en la transparencia se aumenta la cantidad de aglutinante respecto del pigmento.
- [13] Paul Cézanne: Dibujos, 1981.
- [14] En cuanto al color local, pág. 23.

BIBLIOGRAFIA

Borghini, Simonetta et al.
El impresionismo
Buenos Aires, Ed. Centro Editor de América Latina, 1975
96 pp.

Callen, Anthea
Técnicas de los impresionistas
Madrid, Ed. Blume, 1983
191 pp.

Cetto, Ana María
La luz en la naturaleza y en el laboratorio
México D.F., eds. SEP, 1987
137 pp.

Cézanne, Paul
Dibujos
Barcelona, Ed. Gilli, 1981
382 pp.

Clark, Kenneth
El arte del paisaje
Barcelona, Ed. Seix Barral, 1971
206 pp.

Collins, Judith et al.
Técnicas de los artistas modernos
Madrid, Ed. Blume, 1984
192 pp.

Da Vinci, Leonardo
Tratado de la pintura
Madrid, ed. Editora Nacional, 1982
508 pp.

Doerner, Max
Los materiales de pintura y su empleo en el arte
3ª ed.
Barcelona, Ed. Reverté, [s.f.]
476 pp.

Dorfles, Gillo
Últimas tendencias del arte de hoy
Barcelona, Ed. Labor, 1973
279 pp.

Encina, Juan de la
El estilo barroco
México D.F., ed. UNAM, 1980
153 pp.

Fleming, William
Arte, música e ideas
México D.F., Ed. Nueva Editorial Interamericana, 1985
146 pp.

Fronzizi, Risieri
¿Qué son los valores?
México D.F., eds. SEP, 1986
235 pp.

Freixa, Mireia
Las vanguardias del siglo XIX
Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1982
471 pp.

Gombrich, Ernst H.
El legado de Apelles
Madrid, Ed. Alianza Forma, 1982
263 pp.

Gombrich, Ernst H.
Meditaciones sobre un caballo de juguete
Barcelona, Ed. Seix Barral, 1968
302 pp.

Hauser, Arnold
Historia social de la literatura y el arte
Vol. II
Barcelona, Ed. Guadarrama, 1980
305 pp.

Kepes, Gyorgy
El lenguaje de la visión
Buenos Aires, Ed. Infinito, 1969
302 pp.

López Chuhurra, Osvaldo
Estética de los elementos plásticos
Barcelona, Ed. Labor, 1971
154 pp.

Mayer, Ralph
Materiales y técnicas del arte
Madrid, Ed. Hermann Blume, 1985
687 pp.

Rodríguez Prampolini, Ida
Una década de crítica de arte
México D.F., eds. SEP, 1974
198 pp.

Ruchlis, Hy
Las maravillas de la luz
Buenos Aires, Ed. Plaza y Janés, 1965

174 pp.

Sánchez, Ideal et al.

Técnicas de la pintura

Buenos Aires, Ed. Centro Editor de América Latina, 1976

96 pp.

Smith, Ray

El manual del artista

Madrid, Ed. Hermann Blume, 1990.

352 pp.

Sureda, Joan et al.

La trama de lo moderno

Madrid, Ed. Akal, 1987

248 pp.

Vavilov, Sergei Ivanovich

El ojo y el sol

Moscú, Ed. Editores en lenguas extranjeras, 1891-1951

139 pp.

Wölfflin, Enrique

Conceptos fundamentales en la historia del arte

Madrid, Ed. Calpe, 1924

323 pp.

LAMINAS

- LAMINA 1. Jan Van Eyck. Los esposos Arnolfini.
- LAMINA 2. Hierónimus Bosch. Escena de la pasión.
- LAMINA 3. Masaccio. La expulsión del Paraíso.
- LAMINA 4. Fra Angélico. Los sartos médicos.
- LAMINA 5. Hubert Van Eyck. La adoración del cordero.
- LAMINA 6. Jacob Van Ruisdael. Arroyo en un bosque.
- LAMINA 7. Rembrandt Van Rijn. La lección de anatomía.
- LAMINA 8. David Friedrich. El surgir de la luna sobre el mar.
- LAMINA 9. Claude Lorrain. El embarco de Santa Ursula.
- LAMINA 10. John Constable. Wivenhoe Park, en Essex.
- LAMINA 11. William Turner. Lluvia, vapor y velocidad.
- LAMINA 12. Camille Corot. El puente de Mantes.
- LAMINA 13. Edouard Manet. Desayuno sobre la hierba.
- LAMINA 14. Paul Cezanne. La montaña Saint Victoire.
- LAMINA 15. Salvador Dali. Lago de montaña.
- LAMINA 16. Rene Magritte. El imperio de las luces.
- LAMINA 17. Paul Cezanne. La montaña Sainte Victoire.



LAMINA 1 Jan Van Eyck. Los esposos Arnolfini.



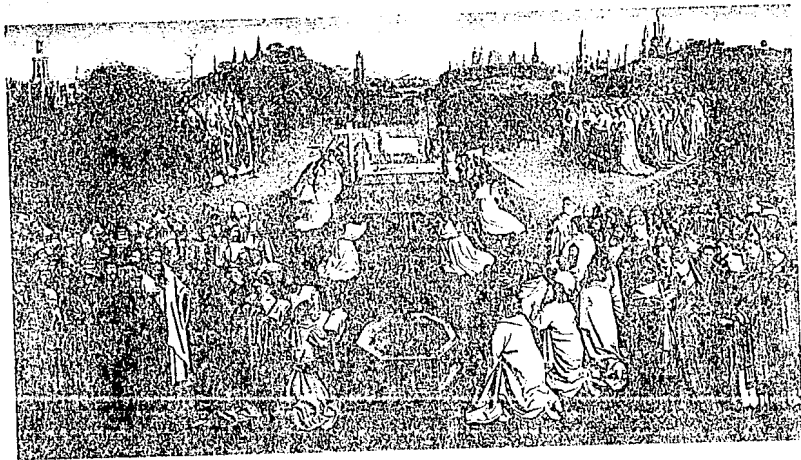
LAMINA 2. Hierónimus Bosch. Escena de la Pasión.



LAMINA 3. Masaccio. La expulsión del Paraíso.



LAMINA 4. Fra Angélico. Los Santos médicos.



LAMINA 5. Hubert Van Eyck. La adoración del Cordero.



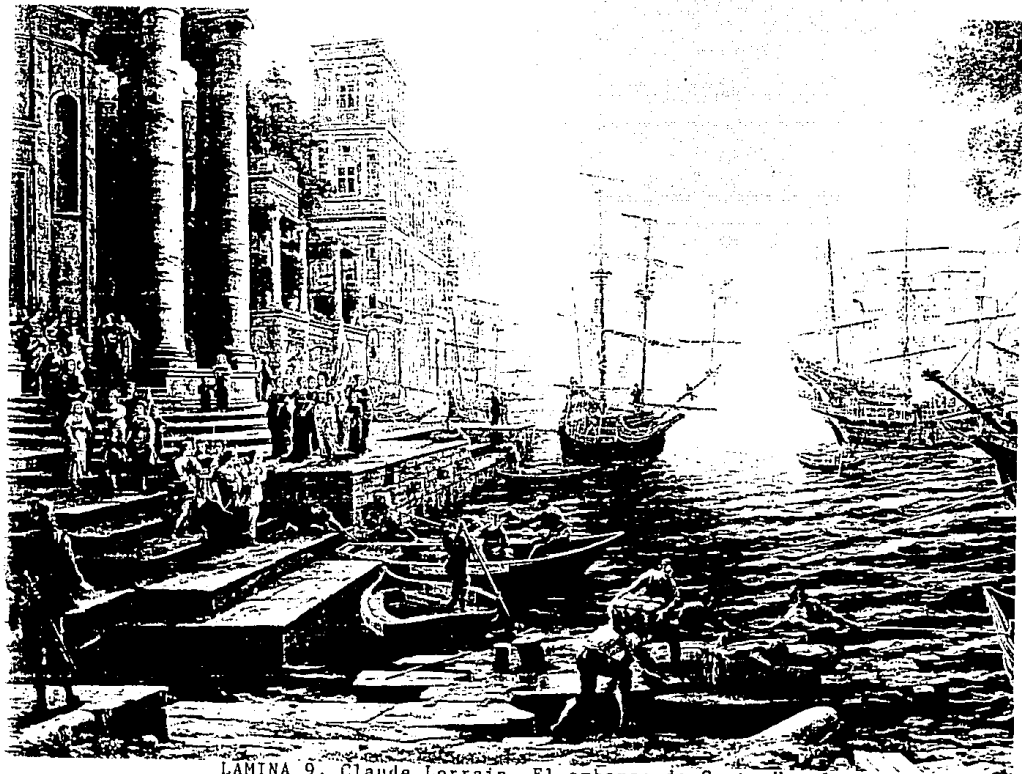
LAMINA 6. Jacob Van Ruisdael. Arroyo en un bosque.



LAMINA 7. Rembrandt Van Rijn. La lección de Anatomía.



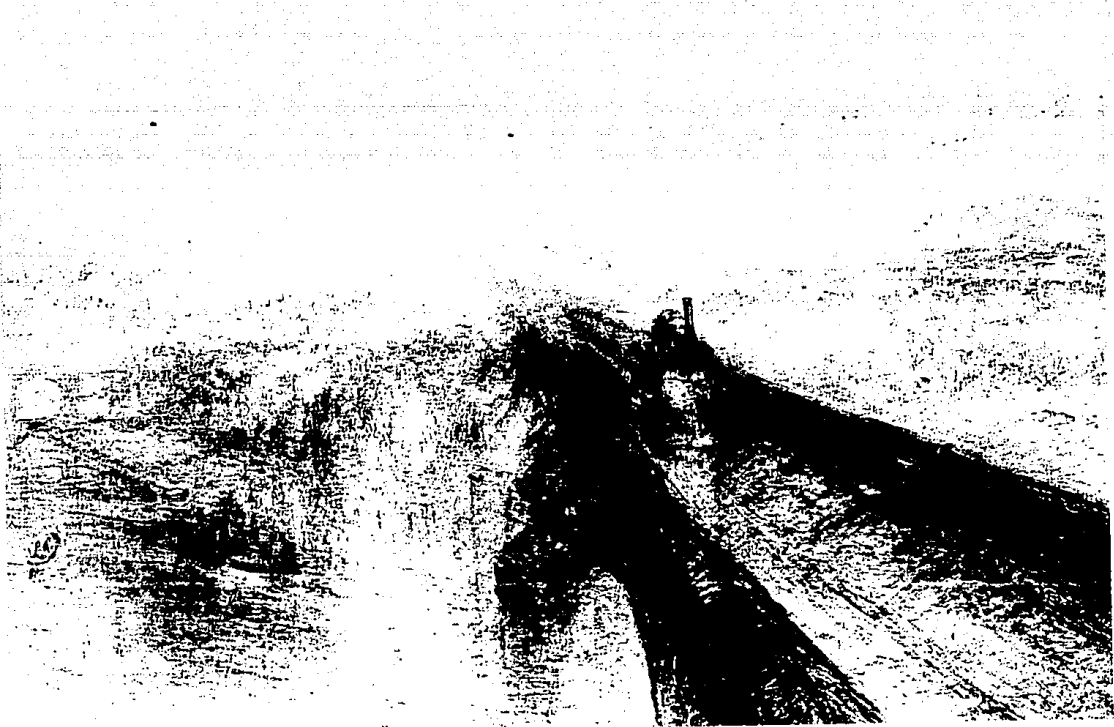
LAMINA 8. David Friedrich. El surgir de la luna sobre el mar.



LAMINA 9. Claude Lorrain. El embarco de Santa Ursula.



LAMINA 10. John Constable. Wivenhoe Park, en Essex.

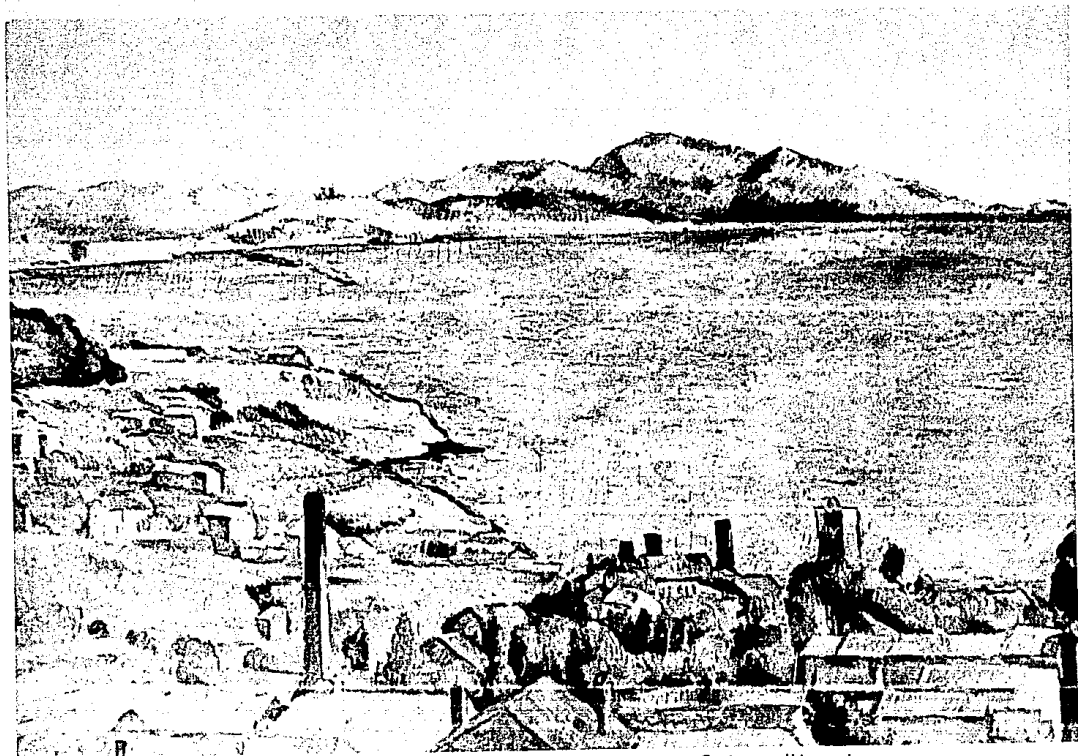


LAMINA 11. William Turner. Lluvia, vapor y velocidad.

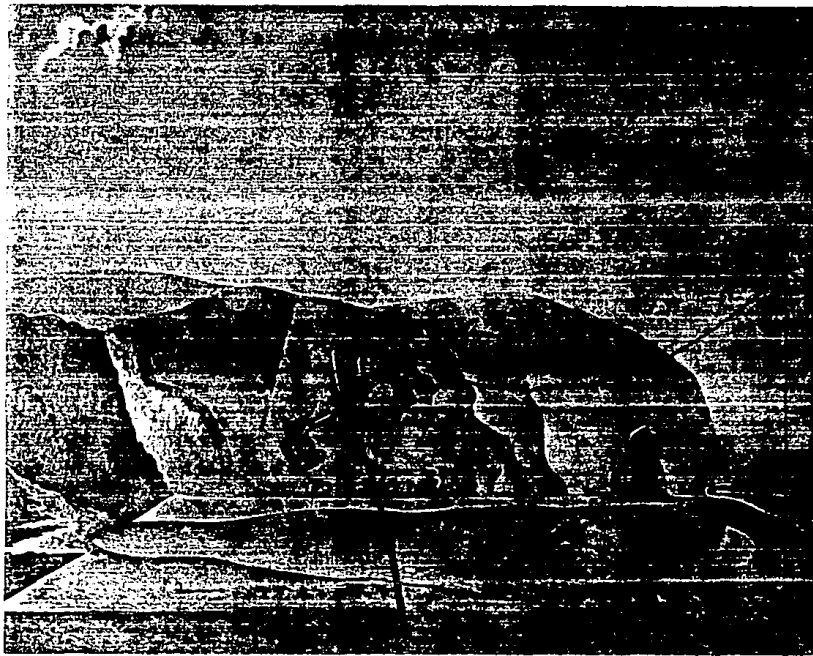




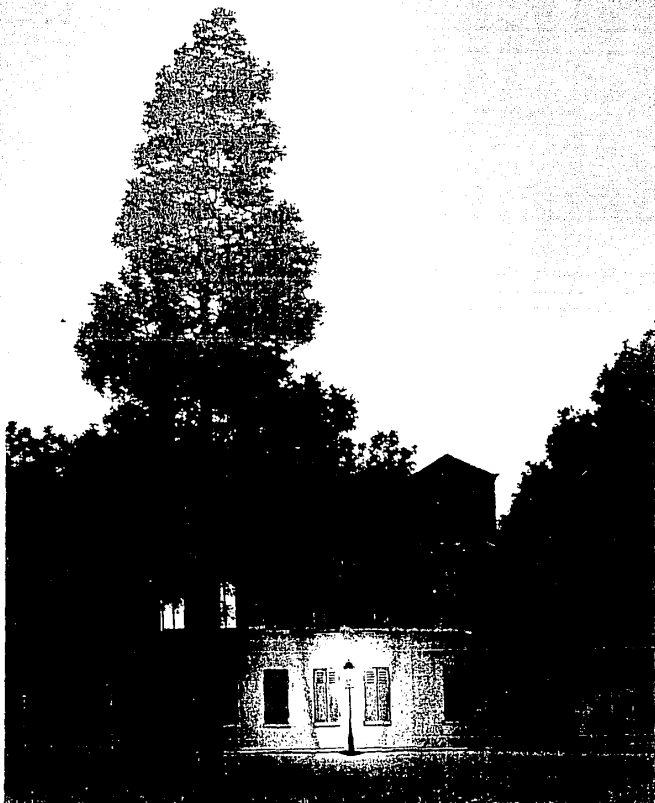
LAMINA 13. Edouard Manet. Desayuno sobre la hierba.



LAMINA 14. Paul Cézanne. La montaña Sainte Victoire.



LANINA 15. Salvador Dalí. Lago de montaña.



LAMINA 16. René Magritte. El imperio de las luces.



LAMINA 17. Paul Cézanne. La montaña Sainte Victoire.