



# La experiencia con la obra de arte

## Del placer de los sentidos al ejercicio intelectual

Ángel Gallino | Arquitecto y egresado de Comunicación Visual (IPA). Docente en la asignatura Educación Visual y Plástica (Departamento del Área Artística) en IFD de Salto.

La obra de arte es intencional, y necesita de la interacción activa con el observador y de su compromiso para interpretarla, lo compromete y obliga a esforzarse para dilucidar qué quiere comunicarnos, qué tiene para decirnos; cada uno ve cosas diferentes según las vivencias personales y el conocimiento del lenguaje utilizado. Sin importar cuánto difiera una de otra o de qué corriente o época sea, toda obra sigue las leyes que rigen la comunicación por signos y figuras; analizar la forma y el contenido, el soporte, el color, el dibujo, el volumen, la perspectiva, el tema, la composición interna, exigen conocimiento y esfuerzo intelectual que van más allá del placer de los sentidos.

Elliot Eisner sitúa este proceso en dos de los dominios del aprendizaje artístico: **el dominio crítico y el dominio cultural**.

El dominio crítico comprende varias dimensiones. La primera es lo que él llama *dimensión experiencial*, es el primer contacto sensorial del espectador con la obra y una experiencia privada, breve, no discursiva, pero que llena la conciencia. Posteriormente podemos desencadenar una respuesta apreciativa de cómo le afecta la obra, cuáles son los sentimientos o ideas que le provocan las formas, sin intenciones de hacer un ejercicio intelectual, pero sí de mejorar la percepción.

La *dimensión formal* se relaciona con una observación analítica de las relaciones existentes entre las diversas formas individuales de la obra como totalidad, y comprende la composición, el color, la armonía, el ritmo, el equilibrio.

Tanto la *dimensión simbólica*, referida a la decodificación de los símbolos, como la *dimensión temática* ayudan a desentrañar el significado subyacente de las formas.

La *dimensión material* también merece atención en el análisis, ya que su elección y tratamiento dependen de lo que se quiera transmitir.

El dominio cultural permite situar la obra en el contexto en que se produjo, cuáles fueron los motivos y qué incidencia tuvo para la sociedad, la función que tenía el arte, como fenómeno cultural, en determinado contexto histórico.

Con este trabajo pretendemos dar algunos lineamientos para mediar en ese acercamiento del niño a la obra de arte, como comunicación de ideas y sentimientos en un lenguaje que hay que aprender a decodificar.

### Cómo se organizan las formas en una pintura

Toda imagen es polisémica, permite una infinidad de significados, dependiendo estos de varios factores implícitos en la propia imagen, como la composición, el color, el encuadre, y también factores que dependen del propio individuo, referidos a sus experiencias de vida, conocimientos previos, estado de ánimo. En este diálogo entre imagen y sujeto se construye el significado, y no se lo puede aislar del contexto socio-geo-político en que fue creada la obra.

La creación gráfica a lo largo de la historia de la humanidad ha ido evolucionando, desde las primeras impresiones sobre las paredes de una caverna hasta las más variadas formas de representación y de expresión; del mismo modo

debe evolucionar nuestra capacidad de decodificar la sintaxis de la alfabetidad visual, al decir de Donis A. Dondis en *La sintaxis de la imagen*. En 1935, Moholy-Nagy (profesor de la Bauhaus) afirmaba: «los iletrados del futuro ignorarán tanto el uso de la pluma como el de la cámara»; con esta afirmación profética se destaca la importancia de la comunicación visual y la necesidad de ser capaces, hoy más que nunca, de comprender dicho lenguaje.

Intentaremos, mediante el análisis de determinadas obras, reconocer los elementos compositivos valorados al momento de la creación plástica. Dentro de su proceso creativo es muy común que el artista cumpla determinadas etapas para resolver de qué forma organizar o componer los elementos para producir su obra; si existieran varias figuras, de qué forma dialogarían entre sí y cómo se relacionarían con el fondo que resulta ser también otra figura a la que hay que valorar de igual manera. Trataremos aquí la relación figura-fondo, tema fundamental en las obras figurativas o representativas de una realidad concreta o imaginada.

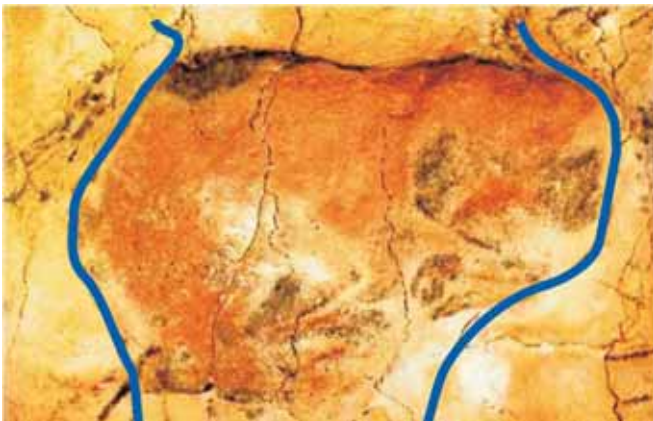


Fig. 1

La necesidad de componer, de ordenar las figuras a representar en un determinado espacio, surge con la humanidad misma. En el ejemplo concreto del “Bisonte de Altamira”, perteneciente al paleolítico superior (aproximadamente hace 15.000 años), este hecho es más destacable, ya que la figura del animal aparece inscrita en dos grietas existentes en la caverna; para realizar dicha obra no solamente se tuvieron en cuenta las características del animal a representar, sino que también -y lo más sorprendente- la figura del bisonte está enmarcada por dichas grietas.

## La composición y el diálogo figura-fondo

Para el análisis compositivo tomaremos diversas obras, donde las figuras centrales se ubican en torno a un eje vertical sobre fondos también organizados compositivamente.

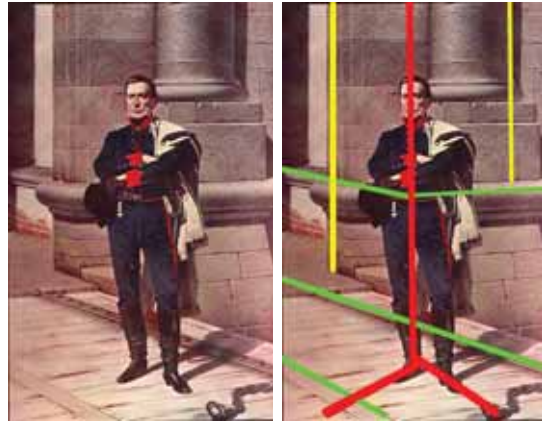


Fig. 2

El primer ejemplo para el análisis de la relación figura-fondo es la obra de Juan Manuel Blanes (1830-1901), “Artigas en la Puerta de la Ciudadela” (Fig. 2). Se trata de una composición con un eje central predominantemente vertical, enmarcado en la figura de Artigas. A esta línea vertical, Blanes la descompone en la parte inferior mediante la posición de los pies que están marcando dos direcciones diagonales, rompiendo de esta manera la rigidez de la composición vertical. Al fondo, el autor lo concibe resaltando la arquitectura de la Puerta de la Ciudadela, jugando con ejes verticales y visuales diagonales, el principal de ellos generado por la propia puerta; un detalle no menor es la cadena que genera una sinusoidal continuando la línea compositiva señalada por el pie izquierdo de Artigas. Estamos, pues, frente a una composición equilibrada, donde la figura dialoga y se integra con el fondo, generándose regularidad, existen líneas verticales tanto en el eje central de la figura como en el fondo.

Otro elemento connotador a considerar es la profundidad de campo que pueda sugerir toda figura. En realidad estamos frente a una obra bidimensional, en donde la sensación de profundidad es una ilusión generada principalmente mediante la perspectiva cónica, influencia esta de Brunelleschi (1377-1445) y Masaccio (1401-1428), dos artistas considerados creadores del estilo renacentista (recordemos que Blanes estuvo

becado en Florencia, estudiando pintura, por lo que no sorprende esta influencia). En esta obra, Blanes no incorpora una profundidad demasiado marcada, sino que acerca la figura a la construcción, destacando un detalle de la Puerta de la Ciudadela, sin que la arquitectura compita en importancia visual con la figura del Prócer.

Veamos cómo los esquemas compositivos se repiten en un mismo artista. En “La Paraguaya”, al igual que en la obra anterior, Blanes compone en torno a un eje vertical predominante, enmarcado en la figura central, y una línea de horizonte baja, con un degradé lumínico en el cielo, resaltando el carácter de desolación (Fig. 3).



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Vuelve a jugar Blanes con la descomposición del eje vertical sobre la base de la obra mediante las posiciones de los pies de la figura; en este caso están alineados, acompañando una línea diagonal que remata en un rostro cubierto con la bandera. Para equilibrar esta base, el artista construye un triángulo visual compuesto por la dirección diagonal mencionada anteriormente y un fusil colocado en el suelo en dirección opuesta (Fig. 4).

Otra línea compositiva fundamental está creada por la dirección de la visual del personaje hacia el rostro cubierto (Fig. 5), resaltando

aún más el dramatismo de una obra llena de significados simbólicos; ese rostro cubierto por la bandera paraguaya no es solo un cuerpo enterrado, sino que significa toda una nación desolada y en ruinas, porque la obra recrea, en un relato visual, un acontecimiento histórico.

Tomaremos ahora un mismo tema -La crucifixión- recreado por dos artistas diferentes.



Fig. 6



Fig. 7

En el caso de El Greco (1541-1614), a pesar de tratarse de un tema de carácter estático, el artista logra desarrollar una composición dinámica, llena de movimiento, donde la propia figura de Cristo es la que destaca el eje principal; una línea curva que acompaña todo su cuerpo y se continúa posteriormente en la dirección de la mirada hacia el cielo (Fig. 6). Esta curva enmarcada en el cuerpo de Cristo se proyecta hacia el fondo, generándose en el cielo, mediante las nubes, juegos de luces y sombras que se vinculan estrechamente con la figura central. Las visuales surgen desde la base y se ramifican en forma ondulante, utilizando la línea de horizonte baja, esto le permite estabilizar la obra en su base mediante el uso de un paisaje, haciendo que la mirada del espectador se detenga y no se deslice hacia afuera siguiendo el eje de la cruz; al mismo tiempo, el cielo (Fig. 7) ocupa mayor superficie y la propia figura de Cristo se transforma en generadora del fondo.

Diego Velázquez (1599-1660) retoma el mismo tema, pero trabaja una composición de carácter estático, tomando como ejes principales, los marcados por la propia cruz (Figs. 8 y 9).



Fig. 8



Fig. 9

El fondo está dominado por la oscuridad, influencia de Caravaggio, permitiendo resaltar la iluminación cenital en el cuerpo de Cristo, lo que le otorga un carácter dramático. La composición está caracterizada por la ortogonalidad de los dos brazos de la cruz; de este modo predominan el eje vertical y el horizontal. El estatismo de la obra resalta aún más debido a la simetría que Velázquez le impone con las posiciones equidistantes de los brazos y la cabeza de Cristo, con una mínima inclinación, casi sin alejarse del eje vertical. En esta obra, Velázquez prescinde de detallar algún fondo, destacando únicamente la figura central con la luz que proviene desde arriba.

Para el análisis de composición, atendiendo los **pesos visuales** de sus figuras, tomamos una obra de Figari (1861-1938), “Baile en la Estancia” (Fig. 10), donde la distribución de los diferentes elementos denota claramente la intencionalidad del artista. El peso visual es el efecto óptico que produce una figura grande y maciza, o un color intenso, se refiere a las zonas que intuitivamente percibimos como “cargadas”.



Fig. 10

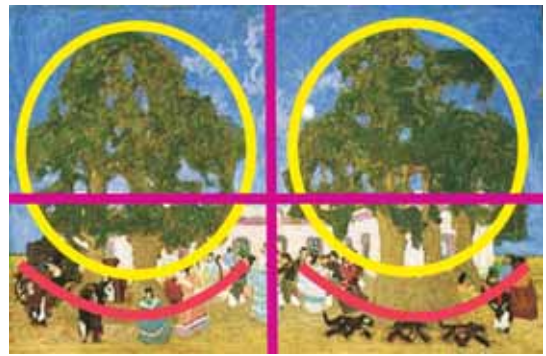


Fig. 11

La composición que utiliza Figari aquí es de carácter simétrico, podemos observar los dos ejes principales compositivos -horizontal y vertical- y la distribución de los elementos en torno a ellos (Fig. 11). Se produce una composición por simetría axial cuando los signos visuales se distribuyen a ambos lados de un eje imaginario, situado en la mitad del soporte; el peso de los signos visuales debe ser el mismo para que dé el equilibrio buscado; en este caso, las masas de ambos lados son iguales. Es de destacar cómo Figari, a pesar

de utilizar una composición simétrica y de carácter estático, logra transmitirle movilidad a la obra mediante la distribución de personajes en torno a las bases de los ombúes. Estas figuras que dialogan con el fondo y se relacionan entre sí, están organizadas sobre dos curvas que también se presentan en forma simétrica. Este tipo de composición es el más simple y sencillo de todas las leyes compositivas, pero no por ello desprovisto de belleza.



Fig. 12

En “La Paraguaya” (Fig. 12), Blanes equilibra los pesos visuales del fondo, pero con una asimetría -las masas no son iguales- mediante una carreta en el meridiano izquierdo a la que contraponen un montículo de tierra con dos cuervos en el meridiano opuesto, nivelando de este modo la composición.

En “La Paraguaya” (Fig. 12), Blanes equilibra los pesos visuales del fondo, pero con una asimetría -las masas no son iguales- mediante una carreta en el meridiano izquierdo a la que contraponen un montículo de tierra con dos cuervos en el meridiano opuesto, nivelando de este modo la composición.

### Ley del horizonte

En la mayoría de los paisajes, el eje horizontal se vuelve fundamental, es por ello que se debe prestar atención a la posición que ocupe la línea de horizonte en la composición. La **ley del horizonte** indica que en el plano básico deben trazarse tres bandas horizontales de igual ancho; al realizar la composición se utilizan dos tercios para recoger el motivo principal. Atendiendo a la experiencia con el mundo físico, nuestros sentidos nos han acostumbrado a considerar los elementos más pesados en la parte inferior por la propia ley de gravedad; si trasladamos dicho concepto a una composición plástica, el área con mayor peso visual será la que se encuentra debajo de la línea de horizonte. Dicha división en la pintura trasciende muchas veces únicamente los paisajes y expresa también la ascensión del alma, estando lo terrenal, el cuerpo, por ejemplo, en la parte baja de toda composición, el alma en la parte media y el espíritu, lo ingrátido, en la parte superior de la pintura.

Analizaremos, en algunos paisajes, las diferentes posiciones de la línea de horizonte y su connotación. En el caso de Claude Monet (1840-1906), en “Las amapolas” (Fig. 13) utiliza una línea de horizonte que atraviesa el centro de la composición y está remarcada por el recurso de la vegetación; de este modo otorga la misma jerarquía al cielo que a la tierra.



Fig. 13

En tanto Figari, en “Potros en la Pampa” (Fig. 14), utiliza una línea de horizonte baja, remarcada por la alineación de los potros, ensalzando de esta manera el cielo; esta composición la vemos en la mayoría de los cuadros de Figari y la connotación está relacionada con su concepción filosófica del Universo, tratada en su obra *Arte, Estética e Ideal*. Confirmamos aquí lo que decíamos al comienzo del artículo sobre los aspectos que hay que tener en cuenta al analizar una obra de arte.



Fig. 14

La intencionalidad de Carmelo de Arzadum en su obra “Casas en Bilbao” (Fig. 15) es otra, al subir la línea del horizonte priorizando el paisaje urbano que ocupa las dos bandas inferiores.



Fig. 15

### Composiciones resueltas mediante figuras geométricas

En muchas composiciones, el artista recurre a figuras geométricas para estructurar su obra, un ejemplo es la utilización del triángulo. Paul Cézanne (1839-1906), en “Bañistas” (Fig. 16), crea una composición inscrita en esta figura, logrando mayor estabilidad al colocar su base paralela a la base del cuadro, equilibrando la obra mediante una distribución equitativa de los pesos visuales en los vértices inferiores.



Fig. 16

### Estructuras compositivas abiertas

Una composición simétrica, equilibrada, estable, nos brinda principalmente una sensación de seguridad y la confianza de que dicha composición está acorde a nuestra concepción de un universo en equilibrio; en este caso tenemos una composición previsible, nivelada. En cambio, cuando se nos presenta una composición irregular, dinámica, con juegos aleatorios de colores, masas y tonos, la sensación que nos brinda es completamente diferente, porque estamos ante una composición con aguzamiento. Estos opuestos, que en psicología se denominan nivelación y aguzamiento (*leveling* y *sharpening*), determinan cuál será nuestra respuesta ante diversas composiciones.

Un caso de aguzamiento lo tenemos en estructuras abiertas, donde el observador tiende a “completar la figura”. Wassily Kandinsky (1866-1944), en su obra “Lírico” (Fig. 17), utiliza para la composición una estructura abierta, prefiere sugerir a mostrar, transfiriendo el esfuerzo de decodificar y continuar la obra al observador; ya se comienza a manifestar aquí el logro de los movimientos vanguardistas del siglo XX, cuando el arte pierde su carácter representativo de una realidad concreta y el espectador es tenido en cuenta como constructor de sentido.




Fig. 17

Mientras tanto, José Cúneo (1887-1977), en su “Luna nueva” (Fig. 18), juega con una composición en “C” abierta hacia el extremo superior del cuadro, en donde lo terrenal, lo corpóreo y matérico, definido con masas oscuras, se contraponen a lo luminoso y etéreo de la parte superior, para equilibrar la composición.



Fig. 18

En este breve recorrido por diferentes obras, pretendimos ejemplificar un posible análisis formal de obras pictóricas; siempre es importante situar la obra en su contexto histórico, porque toda creación es reflejo de una época determinada y el artista actúa como vocero de dicha sociedad, expresando sentimientos que trascienden lo meramente personal, está inmerso en un contexto social y no escapa al sentir popular, a lo que Maurice Halbwachs desarrollara como Memoria Colectiva. 

### Bibliografía

- ARNHEIM, Rudolf (1998): *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial.
- ARNHEIM, Rudolf (2003): *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona: Ed. Paidós.
- DONDIS, Donis A. (1995): *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- EISNER, Elliot W. (1972): *Educación de la visión artística*. Barcelona: Ed. Paidós.
- GARDNER, Howard (1994): *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona: Ed. Paidós Educador.