



Revista de Claseshistoria

Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales

Artículo Nº 420

15 de mayo de 2014

ISSN 1989-4988

DEPÓSITO LEGAL MA 1356-2011

Revista

Índice de Autores

Claseshistoria.com

JESÚS FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Los espacios cedidos de la arquitectura engendrados del soporte pictórico

RESUMEN

En una composición pictórica existen una serie de factores que determinan un posible equilibrio, dos polos opuestos que interfieren en el peso general de ésta. Pero lo que dicta que una línea horizontal esté equilibrada, parte de los límites del soporte ligados a una línea de referencia que ha venido por influencia de las primeras modificaciones realizadas por el hombre en su entorno. Todo tiene un origen primario: el hombre ha transformado su ambiente en concordancia a las energías universales, estas energías han influido entonces en cualquier proposición artística.

PALABRAS CLAVE

Composición, Equilibrio, Soporte, Arquitectura, Límite.

Jesús Fernández Rodríguez

Licenciado en Bellas Artes. Licenciado en Comunicación Audiovisual. Doctorando.

azuloscur@gmail.com

Claseshistoria.com

15/05/2014

El hombre en la evolución de la historia del arte, ha ido asumiendo las distintas etapas hasta llegar a una noción de arte que ha influido enormemente en su sensibilidad autónoma y propia final, en ésta el concepto de composición ha adquirido un carácter personal y totalmente condicionado por su subjetividad. La manera de componer asumida ya como particular es la que ha generado el llamado estilo del artista, participando en que una obra sea distinta a la de otro autor y sea reconocible como la de un creador concreto.

Ese hecho ha verificado la diferenciación que existe entre los distintos artistas debido a ciertas características; una diferencia de la percepción viene por una determinada manera de ver, manera que después varía según las células para percibir un color, por ejemplo. Existen diferencias de las cantidades de estas células oculares llamadas conos y bastones según qué persona, por lo que ya ha existido una variación evidente en la percepción de los colores y de las formas; podemos pensar en los mismos daltónicos..., pero no sólo ha existido una diferencia perceptiva de carácter hereditario, sino también ha existido dependiendo del sexo una diferencia de percepción entre hombres y mujeres, todo esto ha estado diferenciado como colofón final en una diferencia perceptiva de cada individuo, por lo que la llegada al estilo artístico ha venido por una situación muy concreta que ha formado la visión de un artista único.

Esta situación biológica añadida a la influencia cultural ha estado sometida a una diferencia de interés ligada a la de la sensibilidad, ha hecho que haya aún una mayor variabilidad, ha generado entonces el estilo que cambiaría según esa subjetividad, por lo que no se originarían obras similares aunque se tuviese una base originaria análoga...; esto reafirma la frase de Paul Klee "a nadie se le ocurriría exigir a un árbol que conformara sus ramas según el modelo de sus propias raíces"¹.

Dentro de la realización de cualquier producto artístico existen infinitos opuestos que se contradicen y contraponen en el funcionamiento de una composición dada: el claroscuro, la gama cromática, la armonía o el ritmo pueden ser analizados

¹ TAPIES, Antoni. *La practica del arte*. Ariel. Barcelona, 1971. p. 29.

para ver cómo automáticamente el artista intenta realizar este proceso de complementación.

En el planteamiento de una composición se encuentran entonces dos supuestos opuestos: un peso A y un peso B que intentan igualarse en una balanza; en la utilización y selección de este par de polos extremos vendrá la subjetividad que estará totalmente ligada a la libertad de percepción y de reflexión del creador.

En el estudio de la composición en la pintura, proponemos principalmente que un tipo de equilibrio básico y fundamental para el desarrollo de la obra es el equilibrio que define la estabilidad horizontal, que dicta que una línea recta como nivelada y paralela a un hipotético eje referencial.

En realidad todo estudio del equilibrio se ha basado en una proposición de elementos en una cierta posición del espacio artístico definido por este eje paralelo; si un elemento ha poseído un fuerte poder, ha creado entonces un centro de atención que ha descompensado el tono general del cuadro.

El equilibrio axial es entendido como la forma justa básica donde se puede añadir o restar una serie de elementos que pueden complicar enormemente ese juego. Ahora bien, tampoco podemos considerar que el uso de líneas oblicuas conlleve al desequilibrio de una obra, pues éstas podrían someterse a otras que contrarrestasen ese poder y que formularan una simple operación de suma y resta que equilibrase todo su conjunto.

Por ello, de igual manera, en el tratamiento del color no se puede afirmar que el uso de uno u otro de manera aislada pueda generar un desequilibrio; generalmente las intenciones inconscientes del creador añaden tantos otros colores para poder equilibrar su conjunto, y en cierto modo se añaden los complementarios para obtener una obra equilibrada, por lo que la aureola que se puede ver al proponerse cualquier color², funciona dentro de un proceso mucho más complejo. Un detrimento de esa reacción casi automática de complementar el color atestiguaría una deficiencia o una

² “Eugène Chevreul (...) También observó que cualquier color, visto aisladamente, parece estar rodeado por una leve aureola de su color complementario, o sea, que una mancha roja sobre fondo blanco parecerá teñir ese fondo de verde.”

POOL, Phoebel. *El impresionismo*. Ediciones destino. Barcelona, 1993. p. 14.

postura que saldría de la intención consciente por equilibrar y desvelaría que ese desequilibrio tonal es reflejo de un estado anímico, en realidad forzar en una postura equilibrada es anular ciertas informaciones que pueden aportar parte de la sinceridad del artista.

Tal y como entendemos tradicionalmente, debe existir una armonía de complementarios y también una armonía de colores adyacentes de estos para plantear en sí una amplia gama tonal, gama que en sí misma resuma todo en una obra.

El equilibrio de las formas va ligado obviamente a su atracción en el espacio expresivo, una forma puede en cierto modo llamar más la atención y plantear un inicio de lectura, pero esta situación más bien está ligada a una posición prioritaria que pueda tener en el espacio expresivo; dependiendo de la misma ejecución de esa forma podrá generar mayor o menor atención. Esto lo podemos descubrir esencialmente en una composición abstracta en la que el sector que ejerce mayor atención es el que está más ligado a una evocación de algún elemento real, o el que se parece a algún signo o forma geométrica.

Cualquier forma conscientemente dibujada puede ser entendida entonces por su grado de iconicidad, pero esta característica se opone totalmente a la esencia de la abstracción³, en obras realistas esto sucedería de una manera inversa; la que estaría menos considerada en un principio es la que tendería más a una evasión de la forma abstracta:

Puffer ha descubierto además que el peso compositivo se ve afectado por el interés intrínseco. Una zona de una pintura puede sujetar la atención del observador, o bien por el tema representado –por ejemplo, la zona alrededor del Niño Jesús en una Adoración-, o bien por su complejidad formal, su grado de complicación u otra peculiaridad.(Nótese a este respecto el ramillete de flores de Olimpia de Manet.)La propia pequeñez de un objeto puede ejercer una fascinación que compense el poco peso que por lo demás tendría. Algunos experimentos recientes han sugerido que en la percepción pueden también influir los deseos y temores del observador. Se podría tratar de averiguar si el equilibrio pictórico queda modificado por la inclusión de un objeto altamente deseable o atemorizador.⁴

³ MOLES, Abraham. *La imagen: Comunicación funcional*. Editorial Trillas. México, 1991. p.104.

⁴ ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza forma. Madrid, 1997. p. 38.

En cierto modo las formas deseables son las reconocibles...

Pero en este sistema de equilibrado, el uso de las texturas se sobreentiende que se realizaría así siempre y cuando se planteasen de manera homogénea por todo el espacio expresivo del cuadro; pues bien creemos que esa consideración tradicional en realidad genera un desequilibrio; la textura debería realizar el mismo efecto que la proposición de una gama cromática en donde tendrían que haber colores que se complementasen mutuamente, y colores que se complementasen lumínicamente, por lo tanto consideramos que la física de la pintura que conforma una textura debería complementarse al igual que su cromatismo. Se entiende entonces generalmente, que una textura aislada no puede establecerse como tal ya que podría generar un desequilibrio determinado por sus pesos; hasta ese momento es cierto, de igual manera si propusiésemos un color aislado podría generar un desequilibrio, pero a la vez que se intentan proponer una diferenciación cromática de algún modo también se intenta proponer una diferenciación de texturas.

Pero ante todo, la primera norma del equilibrio en el arte ha sido la de la horizontalidad terrestre, ésta ha sido el sustento mismo de cualquier obra, ha marcado la larga historia de la tendencia por equilibrar en el arte y concretamente en la pintura. La horizontalidad ha influido de una manera tajante en los productos pictóricos; esta línea se ha apreciado como recta horizontal por darse una diferencia de proporciones entre el hombre minúsculo que cree ver una superficie terrestre aparentemente recta, por una geometrización en definitiva de un relieve escabroso y caótico⁵.

En cualquier caso el hombre ha asumido como línea horizontal la que ha marcado la superficie vital, siendo la que ha definido en principio el equilibrio de cualquier obra de arte. En la pintura, esta línea horizontal ha sugerido una primera línea a seguir en una composición dada, una norma inicial del equilibrio que ha estructurado entonces cualquier comportamiento humano por el valor fundamental en los primeros cambios producidos por el hombre.

En las pinturas rupestres se entreveía ya este concepto primario de equilibrio basado en esta horizontalidad; pinturas que se hacían con total libertad y sin un límite

⁵ El concepto de orden y caos ha ido ligado al comportamiento de cualquier tipo de equilibrio, siendo un planteamiento fundamental en el funcionamiento del equilibrio artístico.

de soporte, pero que mantenían una determinada situación estable, una hipotética línea horizontal y vertical sustentada por el recuerdo perceptivo del equilibrio. En esto Juan-Eduardo Cirlot tildaba esta situación como la que proporcionaba precisamente una emancipación expresiva importante, pero de todas maneras controlada:

Hemos hablado de composiciones; suele decirse que el artista del paleolítico ignoró la composición por el hecho de que no delimitó espacialmente, no encuadró sus figuras ni les supuso "fondo" representativo o espacial ninguno. Este hecho, de un lado, es un dato abstracto más; de otro, no niega del todo la condición compositiva de las imágenes, pues la líneas y la forma, una vez creadas en un espacio dado, lo configuran "desde dentro", es decir, crean campos de tensión y distensión que acaso son más importantes para la composición que los encuadramientos y entornos.⁶

La arquitectura como principio funcional de cobijo engendraría o ayudaría en su resguardo tantas obras de arte que iban a proponerse en su interior, entonces la arquitectura ha servido de nido para la gestación de unos hijos que han definido la composición artística en un límite, una situación acotada que posteriormente cambiaría, por lo que sería despojada de su unión espacial arquitectónica teniendo a partir de ahí un gran camino expresivo a recorrer totalmente libre:

La arquitectura, que es, en mi concepto, el manejo armónico de las formas físicas y anímicas, triunfó en la Grecia de Pericles. No enterados de la finalidad de su arte, fueron contagiados los escultores por los arquitectos en lo que se refiere al empleo de formas físicas, y lo que en éstos era causa de vitalidad, en aquéllos fue síntoma de muerte.

Ved de qué distinta manera los escultores románicos y góticos, contribuyen con su obra a un total arquitectónico. Ved cómo se despojan de las leyes físicas para mayor complacencia y sensación de su espíritu; cómo abandonando la ley de gravitación, colocan estatuas a eje con las dovelas de un arco, ocasionando así la utilidad anímica de su obra.⁷

Las realizaciones artísticas pictóricas murales en paredes ya fabricadas para ese fin, formaban un espacio rectangular creado por la propia funcionalidad arquitectónica, este factor aparentemente nimio sería el que más influiría en las normas compositivas

⁶ CIRLOT Juan-Eduardo. *El espíritu abstracto*. Labor. Barcelona, 1970. p.18.

⁷ FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios*. La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 90.

del arte ya que definiría el principio de estructura de una obra muy relacionado a su soporte:

Incluso los murales precisan por lo general de límites claramente definidos, lo que no significa que sean independientes de su entorno. Al contrario, concebidos y ejecutados para un espacio específico dentro de un contexto arquitectónico, no pueden observarse correctamente tomándolos por separado.⁸

Esta supuesta área primitiva manufacturada y definida por la situación de la arquitectura y su definición de muro y techumbre fue para nuestra cultura algo fundamental. El soporte rectangular mural se convirtió evolucionado en una tela debido a la funcionalidad de su transporte, una superficie evolucionada por unos ejes paralelos que se definieron en estos espacios arquitectónicos.

Este carácter rectangular viene propuesto precisamente por la ley de la gravedad, y vuelve a constatar cómo las energías universales han intervenido en cualquier producto humano. Los murales tienen ese equilibrio, en la evolución en una tela mantiene ese carácter equilibrado debido a que debe ser colgada en una pared⁹, plantea ya en esa tela un principio de estabilidad asociado a su origen arquitectónico¹⁰. Pero además el límite entre una y otra pared podría significar el marco de la tela que evidencia el corte entre un espacio y otro, de un espacio infinito de expresión a otro¹¹.

El soporte rectangular venido de la arquitectura iba a influir también en el espacio hipotético de las esculturas que representaban al hombre, esculturas que iban a estar proporcionadas a esos espacios cedidos de la arquitectura; pero debemos decir que es la arquitectura la que tuvo una influencia primera venida por la proporción humana: arquitectura y escultura estarían íntimamente relacionadas a estas proporciones humanas...

La influencia inicial que tuvo la arquitectura para la pintura, marcó la proporción del soporte, pero fue en el siglo XV cuando en occidente se empezó a desligar ese

⁸ ARNHEIM, Rudolf. *El poder de centro*. Ediciones Akal. Madrid, 2001. p. 67.

⁹ *Ibíd.*, p. 75.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 107.

¹¹ *Ibíd.*, p. 73.

marco donde alojar una pintura en la arquitectura, a perder esa relación que parecía infranqueable en principio; fue cuando los artistas empezaron a hacer imágenes religiosas, paisajes y escenas de género, dónde empezó el mercado, y los cuadros pasaron a convertirse en objetos¹².

El soporte movable ya desarrollado de una tela podría representar en teoría cualquier mundo utópico y se podría situar en cualquier lugar, es decir se proponía ya como una obra de gran independencia que no tenía ya nada que ver con su entorno, se podía proponer creando una ilusión alejada de su espacio integrador, aunque de todas formas no podría desligarse de ciertas normas de la pared originaria para que la obra se propusiese como bidimensional¹³.

. Este hipotético espacio infinito de creación adaptable a cualquier ambiente se ha ido paulatinamente entonces integrando en otros medios y manteniendo siempre la característica de ese límite; desde la escritura y la composición gráfica de un texto, la fotografía, el cine, o la pantalla de un ordenador; siempre se ha propuesto a raíz de ese inicio arquitectónico este formato que se creó por su propio carácter de ser un bien mueble. En ese inicio planteado fue entonces definiéndose el objeto pictórico.



II. 1 Henri de Toulouse-Lautrec. Jane Avril (1899). Litografía. 91 x 63,5 cm.

II. 2. Sellos de Correos del Monasterio de Lupiana, Guadalajara.

II. 3. Monitor de ordenador.

Todo esto ha demostrado que en casi todas las culturas se ha delimitado una composición en un mero rectángulo,/punto de vista¹⁴, que se ha comportado como un

¹² *Ibíd.*, p. 68.

¹³ *Ibíd.*, p. 41.

¹⁴ Punto de vista era la expresión que definía en principio a la fotografía.

punto de vista fotográfico donde recoger una visión particular adquirida de la naturaleza infinita; la naturaleza en sí no tiene normas compositivas ni centros de atención “el cielo azul, por ejemplo ni es una composición ni tiene centro”¹⁵; este límite rectangular en el proceso venido por la memoria sensible, plantea de todas maneras ya un equilibrio a priori:

Éste es, pues, el problema de una pintura que acepte la riqueza de las ambigüedades, la fecundidad de lo informe, el desafío de lo indeterminado, que quiera ofrecer a los ojos la más libre de las aventuras y, no obstante, constituir de cualquier modo un hecho comunicativo, la comunicación del máximo *ruido*, aunque marcado por una intención que lo califique como signo. Si no, tanto valdría para el ojo inspeccionar libremente un pavimento y unas manchas en las paredes sin tener que llevar dentro del marco de una tela estas posibilidades libres de mensaje que la naturaleza y la casualidad ponen a nuestra disposición.¹⁶

Esta superficie rectangular podríamos decir que sería entonces parte fundamental en la evolución del equilibrio; una superficie que ha motivado un parecer concreto y una condición en la libertad misma de la expresión artística¹⁷. Este soporte es el mayor límite que ha tenido de la expresión artística pictórica pero también es el que ha dado la posibilidad que se desarrolle una teoría propia y específica sobre equilibrio y composición, por tanto se ha dado la oportunidad de que se plantee una opinión artística, un parecer..., en ausencia de un límite no habría entonces obra de arte alguna:

¹⁵ ARNHEIM, Rudolf. *El poder de centro*. Ediciones Akal. Madrid, 2001. p. 118.

¹⁶ ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 211.

¹⁷ Esta superficie rectangular se podría considerar como límite metafórico del estudio de cualquier tipo de ciencia, ya que siempre ha existido de uno u otro modo este límite hipotético. El límite rectangular o simplemente de conceptos ha sido un recoveco por donde mirar, por donde explorar, por donde generar una base sólida que ha estado en toda materia científica.

En el lenguaje utilizamos conceptos que han tenido un valor determinado simbólico para poder escribirlos y transmitirlos, y que han delimitado uno u otro término. En las matemáticas se han dado valores numéricos acotados y delimitados por decenas, centenas, millares, número proporcionales al diez, como número que se relaciona instintivamente a los dedos de la mano. En la filosofía se han tratado conceptos totalmente vivibles por el hombre, acorde a la problemática humana, encastrados en estructuras sólo posiblemente concebidas por un limitado cerebro. Tratamos la realidad con estructuras ideadas para poder dar una utilidad funcional, meros puntos de referencia y meros ejes espaciales x, y, z.

Un animal pintado en la pared de una cueva prehistórica se halla esencialmente desvinculado de aquello que ocupa el espacio que está a su alrededor, aunque en un sentido puramente visual el artista paleolítico pueda mostrar alguna sensibilidad a la distribución de las figuras sobre la superficie. A pesar de todos los entrecruzamientos y solapamientos entre las figuras, el artista parece concentrarse en cada animal concreto, desvinculándolo del contexto. Pero tan pronto como el arte toma a su cargo la tarea de representar al hombre, debe representarlo en un espacio, y para eso resulta indispensable una delimitación exhaustiva.¹⁸

Entendemos entonces, que no una representación producida por el hombre sino un carácter funcional como objeto movable, es decir una simple banalidad práctica proporcionó ese límite que de todas maneras ha sido necesario, un límite que tendría en su superficie bien inscrita las normas equilibradas de la gravedad, la de un sentido equilibrado inherente del hombre, y la de los centros compositivos¹⁹ influidos precisamente por este hecho que supondría el inicio clave para empezar una composición determinada:

El marco es la base sobre la que la composición de un cuadro se construye determinando el contenido de los límites de la obra. Tomado por sí mismo, el marco vacío establece su propio centro a través simplemente de la interacción dinámica de sus cuatro lados, centro basado en el equilibrio visual pero aproximadamente coincidente con el centro geométrico.

(...)

Si una composición está desequilibrada, semejará un movimiento interrumpido, una acción detenida en su búsqueda de un estado de quietud; dicho estado intermedio, parecido a lo que en música se llama semicadencia, hará que el espectador sienta que la solución definitiva flota en el aire pero que aún no se ha llegado a ella. De ahí que si el artista desea que la obra contenga un significado propio y que no sirva tan solo como estímulo para que el espectador le dé uno por su cuenta, la composición deberá estar equilibrada.²⁰

Todo el proceso artístico entonces parte de este principio básico, la imaginación pictórica se establece siempre por un espacio rectangular que define un límite específico; punto de vista generalmente ordenado, que deja de lado lo caótico y

¹⁸ ARNHEIM, Rudolf. *El poder de centro*. Ediciones Akal. Madrid, 2001. p. 67.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 6.

²⁰ *Ibíd.*, p. 76

azaroso²¹, y lleva a un principio geométrico y perfectamente medido que recoge parte de una visión fronteriza de la naturaleza; la naturaleza espectacular se ha querido representar en ese marco rectangular²².

En este límite primordial que coarta y centra un espacio de expresión, se abren de manera infinita las posibilidades para poder realizar una obra pero sometida a la presión extrema de sus bordes:

Una obra es *abierta* mientras es obra; más allá de este límite se tiene la apertura como *ruido*.

No corresponde a la estética establecer cuál es el "umbral", sino al acto crítico formulado en su momento sobre el cuadro, el acto crítico que reconoce hasta qué punto la plena apertura de varias posibilidades de goce sigue, sin embargo, intencionadamente vinculada a un campo que orienta la lectura y dirige las elecciones. Un campo que hace comunicativa la relación y no la disuelve en el diálogo absurdo entre un signo que no es signo, sino ruido, y una recepción que no es recepción, sino desvarío solipsístico.²³

El límite del soporte ha conllevado que se tenga muy presente esas cotas como elementos de una enorme fuerza; en la pintura todo se ha expresado dentro de ese recuadro, se ha intentado proyectar una obra con total libertad. Pero esa influencia estrepitosa ha realizado a veces composiciones controladas por esos límites que han llevado a una expresión centrada en si misma y que han provocado muchas veces composiciones que podemos calificarlas como que han llegado a obtener un determinado "efecto pelota de pádel"; estos elementos compositivos han golpeado continuamente sus paredes realizando una serie de tensiones que han rebotando hasta el centro y que han mermado la posible extensión exterior que en intención podría tener; este problema ocurre en las obras de numerosos artistas y circunscribe el efecto de los límites para la realización de una composición dada: "Perugino compone un tondo en el que la Virgen y el Niño se hallan rodeados de santos y ángeles, pues lo que vemos es un conjunto de figuras verticales que deben ladear la cabeza para evitar chocar contra el contorno curvo²⁴.

²¹ Estos elementos también son esenciales en la creación misma de una teoría.

²² FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios*. La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 175.

²³ ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 215.

²⁴ ARNHEIM Rudolf. *El poder de centro*. Ediciones Akal. Madrid, 2001. p. 92



Il. 4. Pablo Picasso. Girl before a Mirror (1932). Óleo sobre lienzo. 162.3 x 130.2 cm. MoMA, New York.



Il. 5. Pietro Vannucci, IL Perugino. La Virgen y el Niño acompañados por dos ángeles y dos santas (1490-1495). Óleo sobre madera. Tondo 148 cm. Museo del Louvre, Paris.

En ocasiones la composición se va eliminando paulatinamente en un acto de síntesis continua, llegando a un concepto de simplicidad absoluto, como ocurrió con las conclusiones casi minimalistas de Malevitch. Otras veces el artista crearía una naturaleza inmensa casi ilimitada que después sería seleccionada por un recorte concreto, definiendo y adquiriendo una composición similar a la de un fotógrafo que toma una instantánea de un motivo natural en este caso proveniente del genio del mismo artista, como ocurrió con la obra más representativa de Pollock

De todas maneras la posibilidad de recorte natural proveniente de una naturaleza creada por el mismo artista, no sólo sería una característica de este pintor expresionista abstracto; en cierto modo este tipo de libertad de recorte que supone el cariz de una composición, existe en cualquier otro artista ante su obra diferenciándose solamente en el momento de este hipotético recorte y atestiguando una capacidad de extrapolación de esa cota; Velázquez en cierto modo pudo también recortar y elegir una composición con la misma libertad que tuvo Pollock o con la misma síntesis de Malevitch. En una composición se recrea la ilusión de la realidad trascendente de la

pintura, dando un tratamiento en el mismo transcurso de ejecución que puede variar continuamente; los elementos compositivos combaten en pro de unos acordes a su decisión y parecer finales.

El soporte rectangular es entonces el que ha planteado uno de los límites más importantes de la pintura, el que ha dibujado las líneas de un cuaderno para poder escribir el extenso mundo de la expresión artística. Todo esto evidencia que para una propuesta determinada, entonces tiene que existir una ventana por donde mirar, por lo que este límite existe y ha existido en todas las artes y ciencias, y ha provocado una opinión. En ausencia de un límite la obra de arte formaría parte de lo indefinido de la naturaleza abierta, no habría posibilidad alguna de marcar una manera de ver las cosas que fuese acorde al artista y tampoco una manera de recibirlas. Llegados a este punto se puede tener una vaga definición de la palabra arte como “mecanismo por el que se recrea una emoción dentro de un límite concreto”:

Se puede hablar ante todo de una alienación interior en los mismos sistemas formales, que se podría definir muy oportunamente como una dialéctica de invención y manera, de libertad y necesidad de las reglas formativas. Pongamos un ejemplo: la invención de la rima.

(...) si las reglas de la rima lo constriñen por un lado, por el otro lo liberan, de la misma manera que la tobillera libera al corredor pedestre de dislocarse el pie. No obstante, a partir del momento en que se impone, la convención nos aliena en ella; el verso que sigue, de acuerdo con las leyes de la rima, viene dado por la naturaleza del verso que lo precede.²⁵

En el caso de otros artes podemos ver que la diferencia conlleva extender conceptualmente ese hipotético límite. La escultura mantiene el límite propio del espacio y la situación de una supuesta figura en él; el valor del límite en este caso del espacio de integración de la escultura influye de una manera importante en su misma apreciación, de ahí la diferencia que existe entre el límite escultórico y el pictórico. Una escultura clásica en un parque estaría integrada naturalmente, ya que formaría parte de los elementos volumétricos del mundo como un elemento más, podría destacar sólo por su misma materia como cualquier losa de mármol blanco en cualquier ambiente natural:

²⁵ ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 298

Pero si es verdad que estos términos están estrecha y activamente unidos en el estado ejemplar y clásico de cualquier estilo ornamental posible, hay casos en que el espacio sigue siendo ornamento, mientras que el objeto que se sitúa en él, el cuerpo de un hombre por ejemplo, se separa y tiende a independizarse; existen también otros casos en que la forma del objeto conserva un valor ornamental, mientras que el espacio en torno tiende a convertirse en una estructura racional. Vemos aparecer la peligrosa noción de *fondo* en pintura: la naturaleza, el espacio dejan de ser un más allá humano, una periferia que lo prolonga y lo conquista a la vez, para convertirse en un dominio separado en el que se debate.²⁶

El límite que plantea una tela impone una frontera que aleja al producto artístico del ambiente donde se encuentra, en este espacio siempre se puede plantear el mundo infinito de la pintura, en ese espacio se debe recalcar un marco que separe ambos mundos; el mundo ilusorio tridimensional y el mundo real²⁷.

El límite centra la estructura general de una obra de arte, un límite rectangular y elemento fundamental en la aplicación del equilibrio pero en la escultura, sin embargo, es la propia verticalidad la que define en este caso el punto de equilibrio y el mismo equilibrio natural de una composición escultórica: este equilibrio es sobre todo funcional y estructural.

Comprobamos que este tipo de límite funciona de una manera análoga en el desarrollo de una obra pictórica, porque si bien una escultura se equilibra a su propio eje de simetría, una pintura contiene también algo parecido, por tener como espectadores que han aprehendido este tipo de estabilidad muy condicionada a la fuerza de la gravedad²⁸:

Si, no obstante, se cuelga de la pared un lienzo vacío, el centro visual de gravedad del esquema coincidirá sólo aproximadamente con el centro físico que hallaremos sosteniendo el lienzo sobre un dedo. Como hemos de ver, la posición vertical del lienzo sobre la pared influye en la distribución del peso visual, y otro tanto hacen los colores, las formas y el espacio pictórico cuando sobre el lienzo va pintada una composición. De modo semejante, el centro visual de una escultura no puede ser determinado por el simple expediente de

²⁶ FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 32.

²⁷ ARNHEIM, Rudolf. *El poder de centro*. Ediciones Akal. Madrid, 2001. p. 69.

²⁸ *Ibíd.*, p. 117

suspenderla de una cuerda También aquí importará la orientación vertical. Influirá asimismo el que la escultura esté colgada en el aire o descansa sobre una base, se alce sobre en el espacio vacío o repose en el interior de un nicho.²⁹

La tendencia del equilibrio de la pintura se debe a los esquemas mentales que tenemos asumidos de una realidad externa que dicta cómo funcionan las cosas; esta realidad ejerce un continuo dictamen de ejercicio pictórico. Así los colores cálidos dan sensación de cercanía y los utilizamos para provocar ese efecto en la pintura, no pudiéndose utilizar a la inversa puesto que produciría entonces un desequilibrio:

¿Por qué es indispensable el equilibrio pictórico?. Es preciso recordar que, en lo visual como en lo físico, el equilibrio es el estado de distribución en el que toda acción se ha detenido. La energía potencial del sistema, diría el físico, ha alcanzado su punto más bajo. En una composición equilibrada, todos los factores del tipo de la forma, la dirección y la ubicación se determinan mutuamente, de tal modo que no parece posible ningún cambio, y el todo asume un carácter de “necesidad” en cada una de sus partes. Una composición desequilibrada parece accidental, transitoria, y por lo tanto no válida. Sus elementos muestran una tendencia a cambiar de lugar o de forma para alcanzar un estado que concuerde mejor con la estructura total.

En condiciones de desequilibrio, el enunciado artístico deviene incomprensible. El esquema ambiguo no permite decidir cuál de las configuraciones posibles es la que se pretende. Parece como si el proceso de creación hubiera quedado accidentalmente congelado por el camino. Dado que la configuración está pidiendo cambio, la inmovilidad de la obra pasa a ser un estorbo. La intemporalidad deja paso a la sensación frustrante de un tiempo detenido. Excepto en los raros casos en que éste es precisamente el efecto que busca, el artista se esforzará por alcanzar el equilibrio a fin de evitar esa inestabilidad.³⁰

Una propuesta de desequilibrios innaturales podría producir un efecto bastante inestable al espectador. Precisamente existen esculturas que se proponen con este hecho y juegan a un equilibrio que no poseen, obras que en realidad deberían caer por el peso de sus partes y que ocultan una estructura que sujeta ese peso de una manera concreta, por ello están planteando una mentira y ocultando una realidad estructural, pero este tipo de engaños se da también de una manera similar en la pintura.

²⁹ ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza forma. Madrid, 1997. p. 33.

³⁰ *Ibíd.*, p. 35.

El equilibrio está intrínsecamente ligado al límite del soporte, o mejor dicho al límite de la supuesta ventana por donde se ve cada arte. Los límites están completamente ligados al concepto del primer equilibrio, guiados por la misma estructura física funcional y por el valor que aporta al hombre en las distintas situaciones que puedan tener las obras de arte. Posteriormente estos límites evolucionan de una manera similar a la evolución misma del equilibrio, que pasa de ser común a todas las cosas, a tomar un valor mucho más geográfico en cuanto a su base cultural, y particular en cuanto al carácter personal. Los límites tienen entonces semejante valor de muñeca rusa; hay un inicio del valor del límite que es común a todas las obras de arte y a todas las ciencias, luego pasa por la influencias de la culturales-religiosas hasta los límites planteados por la misma psicología del artista.

Estos ejemplos de composiciones y puntos de vista que se centran en este hipotético límite están influenciados por el recuerdo sensible del artista que interviene consciente e inconscientemente en la obra; éste demuestra tener una experiencia pasada, una sensibilidad, emoción adquirida y conclusión nueva que puede llegar en ese mismo momento.

El funcionamiento del equilibrio se lleva a cabo precisamente por el concepto de recuerdo; una visión natural que plasmada en un cuadro mantiene ese concepto que tiene la memoria. Este hecho demuestra que el equilibrio está asumido de una manera casi innata, por ello definiría cualquier composición por muy joven sea el autor. En completa oscuridad y en ausencia de un punto que marque la horizontalidad, el concepto de equilibrio se mantendría como ocurriría con el color negro y su complementariedad con el blanco en completa oscuridad, ya que seríamos conscientes que la noche es negra precisamente por el recuerdo del día:

No nos pondríamos a apreciar el color de una tela nueva bajo una luz artificial, y nos ponemos en el centro de la estancia cuando nos preguntan si un cuadro está horizontal en la pared. Salvo esos raros casos, es asombrosa nuestra capacidad para dar por descontadas las deformaciones, para hacer inferencias sobre la única base de las relaciones.

(...)

Sin esta facultad, del hombre como de todo animal, para reconocer identidades a través de las variaciones de diferencia, para tener en cuenta los cambios de

condiciones, y para preservar el marco de un mundo estable, el arte no podría existir.³¹

Todos estos motivos son la base interna para alcanzar el equilibrio y por ello que percibimos e intentamos equilibrar siempre; se evidencia que el juego de los valores opuestos existe simbióticamente. El recuerdo de las percepciones coarta y estructura una visión o un parecer, ocurriendo de igual manera en todas las cosas de la vida no estrictamente artísticas.

El límite que conocemos con el aprendizaje está dentro del razonamiento casi de una manera congénita, provoca que podamos tener un parecer y un juicio de una obra equilibrada, en definitiva un límite permite la solvencia del arte y que podamos tener un gusto estético y crítico acerca de una obra percibida; por el recuerdo hace que tengamos un soporte previamente creado en nuestra mente y que nos guiemos por él como podemos guiarnos por un recuerdo musical o cinematográfico. El recuerdo mantiene un rigor y una determinada manera de plantear lo que a nuestro modo es lo correcto.

³¹ GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Gustavo Gili. Barcelona, 1982. p. 28.

ILUSTRACIONES

- Il. 1. Henri de Toulouse-Lautrec. Jane Avril. (1899) litografía. 91 x 63,5 cm. Wikimedia Commons. File: Lautrec jane avril (poster) 1899.jpg. Recuperada de: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lautrec_jane_avril_%28poster%29_1899.jpg (5/2/2014).
- Il. 2. Artículos y comentarios sobre Guadalajara El monasterio de Lupiana en los sellos de Correos. Herrera Casado 22 Noviembre 1985. Recuperada de: <http://www.herreracasado.com/1985/11/22/el-monasterio-de-lupiana-en-los-sellos-de-correos/> (5/2/2014).
- Il. 3. Monitor de ordenador. Tecnología. Come pulire il monitor del computer. Chiara Perretti. Recuperada de: <http://tecnologia.uncome.it/articulo/come-pulire-il-monitor-del-computer-5569.html> (5/2/2014).
- Il. 4. Pablo Picasso. Chica delante de un espejo. (1932). Óleo sobre lienzo. 162.3 x 130.2 cms. MoMA, New York. Pablo Picasso and his paintings. Recuperada de: <http://www.pablocicasso.org/girl-before-mirror.jsp> (5/2/2014).
- Il. 5. Pietro Vannucci IL Perugino. La Virgen y el Niño acompañados por dos ángeles y dos santas. (1490 - 1495) Óleo sobre madera. Tondo148 cm. Museo del Louvre, Paris. Wikipedia 14 mar 2013. Recuperada de: http://it.wikipedia.org/wiki/Tondo_della_Vergine_col_Bambino_tra_due_sante_e_due_angeli (5/2/2014).

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. Imagen y conocimiento. Crítica. Barcelona, 1994.
- ARNHEIM, Rudolf. Arte y percepción visual. Alianza forma. Madrid, 1997.
- ARNHEIM Rudolf. El poder de centro. Ediciones Akal. Madrid, 2001.
- BACHELARD, Gaston. La poética del espacio. Fondo de cultura económica. México, 1986.
- CIRLOT Juan-Eduardo. El espíritu abstracto. Labor. Barcelona, 1970.
- DE LA CALLE, Román. En torno al hecho artístico. Fernando Torres. Valencia, 1981.
- ECO, Umberto. Obra abierta. Ed. Ariel. Barcelona, 1990.
- EHRENZWEIG, Anton. Psicoanálisis de la percepción artística. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976.
- FERRANT, Ángel. Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios. La balsa de la medusa. Madrid, 1997.
- FOCILLON, Henry. La vida de las formas, elogio de la mano. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 32.
- GOMBRICH, Ernst H. Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Gustavo Gili. Barcelona, 1982. p. 28.
- GOMBRICH E. H., J. HOCHBERG, M. BLAC. Arte, percepción y realidad. Paidós comunicación. Barcelona, 1983.
- GREENBERG, Clement. Arte y cultura, ensayos críticos, Colección punto y línea. Gustavo Gili. Barcelona, 1979.
- POOL, Phobel. El impresionismo. Ediciones destino. Barcelona, 1993.
- MOLES, Abraham. La imagen: Comunicación funcional. Editorial Trillas. México, 1991.
- TAPIES, Antoni. La practica del arte. Ariel. Barcelona, 1971.