

Montevideo 30 de Marzo de 2012

Sres. Miembros del Consejo del IENBA,

Por intermedio de la presente, solicito a ustedes, eximir a los estudiantes que cursan la Licenciatura en Dibujo y Pintura en el TLOEP a mi cargo, de cursar el programa del Área de Plano en el Espacio.

Los motivos de dicha solicitud se desprenden de los criterios que señalaremos en el presente documento.

Por otra parte, considero que el enfoque y lineamientos generales del área asistencial de Plano en el Espacio no concuerdan con los objetivos estético-plásticos, ni con los fundamentos doctrinarios de este TLOEP.

Empero, los temas y técnicas desarrollados en el área de plano en el espacio están comprendidos en el programa del TLOEP que actualmente dirijo.

Para la mejor comprensión de lo expuesto anteriormente, presentaremos el contenido del programa del TLOEP y a continuación los módulos del área asistencial; de esta forma advertiremos que los conceptos y técnicas expresados en la misma, comparten en su esencia el desarrollo del curso del TLOEP.

Adjuntaremos asimismo, el **Desarrollo del Programa** del curso del TLOEP Prof. G. Bruzzone, pues entiendo es la forma más idónea para explicitar estas valoraciones.

Atentamente,

Prof. Gabriel Bruzzone

Resumen del programa del TLOEP Prof. Gabriel Bruzzone

PRIMER AÑO

Primer semestre

(introducción a la representación)

1-1 Reconocimiento de los métodos históricos de la mimesis.

1-2 Ejercicios sobre la proporción, relacionamiento de las líneas y los espacios.

1-3 Ejercicios sobre la diferenciación categorizada de los fenómenos de la iluminación (varios ejercicios de definición gráfica de estos fenómenos :

1-4 diferenciación de los brillos (métodos de reconocimiento, comparación y ordenación.)

(se acompaña con justificaciones teóricas e imágenes del tratamiento de estos problemas en la historia de la pintura y escultura.)

Area de plano en el espacio

Dibujo I:

Técnicas y expresión

Estructura – sistemas compositivos en la historia

Representación del volumen en el plano – Luz y sombra

Segundo semestre

2-1 Los variados ordenamientos de la obra representativa según el valor que se atribuya a los fenómenos de la percepción.

2-2 La elección de los “elementos plásticos”; incidencia de los medios y la tecnología en la producción de las imágenes.

2-3 La simulación de la realidad. La contribución de los sentidos a la “veracidad” de las imágenes visuales. Las alusiones a las leyes de la naturaleza, gravitación y estabilidad.

2-4 La participación de los hábitos perceptivos y culturales del receptor en la formación de las imágenes. El papel de los conceptos

2-5 El objeto y el campo visual. Campo visual y campo del cuadro.

2-6 La elección del modo de lectura de las imágenes: constructividad y distribución.

2-7 Las técnicas, medios, soportes, vehículos y aglutinantes en la historia del arte universal.

Area de plano en el espacio

Técnicas Pictóricas: Los Lenguajes del Plano

- ***Soportes y medios***
- ***Pinturas (vehículos y aglutinantes)***
- ***Materias de uso pictórico:***

Técnicas Históricas

Técnicas Contemporáneas

SEGUNDO AÑO

Tercer semestre

(versa sobre la relativa autonomía de las imágenes artísticas)

3-1 La definición de los elementos plásticos como resultado de elecciones relacionadas con la historia de otros factores culturales. 3-2 La invención de la línea; la idea de plano en la geometría y en el arte.

3-3 La belleza, la imitación, la fantasía. La abstracción, las versiones

sintéticas y los signos.

Cuarto semestre

4-1 Incidencia en la composición del contenido simbólico religioso y otras elecciones arbitrarias.

4-2 El papel de la regularidad en la composición.

4-3 La conducción de la percepción del receptor mediante el ritmo y la simetría.

4-4 La armonía del color según las diferentes creencias y teorías.

4-5 Sobre la textura y la factura.

Area de plano en el espacio

Color I :

Percepción del color: Aspectos fisiológicos y culturales.

Paleta de color en la historia.

Interacción del color: el color en la luz y la sombra

Dibujo II:

Estructura y color - comportamiento estructural del color -.

Investigación del espacio tridimensional – perspectiva, pantallas –.

Historia de los procedimientos: proyección en la presente coyuntura histórica

• Color II :

Contrastes simultáneos

Matiz y tono

El color en la materia pictórica

Naturaleza de los pigmentos

Fisiología de la Percepción

Reflexión y refracción en la materia pictórica

El color luz

TERCER AÑO

Quinto y sexto semestres

La Geometría Sobre el Muro.

Ejercicios de composición sobre proyectos concertados con los estudiantes.

Area de plano en el espacio

El Plano pictórico en la situación contemporánea:

Los medios electrónicos, audiovisuales y los nuevos lenguajes
El Plano pictórico en el espacio arquitectónico – la pintura mural

Desarrollo del Programa

La pintura es la maga más asombrosa; sabe persuadirnos, mediante las más evidentes falsedades, de que es la verdad pura.

Jean-Étienne Lyotard,

Traité des Principes et des règles de la peinture .

La formulación del programa, deberá ser coherente con los planteos anteriormente señalados en relación estrecha a los contenidos; por lo tanto, si bien tendrá una secuencia programada de estudios e investigaciones, no podrá desatender las inquietudes que puedan suscitarse en el devenir del curso. Esto implica estar atento a las interrogantes que los estudiantes pudiesen plantear como consecuencia del proceso de enseñanza-aprendizaje. Se realizará un estudio crítico de las estéticas históricas, así como también se brindarán los conceptos esenciales del arte y las metodologías del oficio que estén vinculados a ellas.

El Dibujo

Primeramente abordaremos la representación como objeto de estudio, así como las formas de la mimesis.

En este punto es importante resaltar que el concepto de mimesis ha variado en el curso de la historia del arte, en función de los diversos posicionamientos filosóficos adoptados por la cultura occidental.

En el presente trabajo escrito haremos mención al significado que los principales filósofos griegos le dieron a este concepto.

Según Wladyslaw Tatarkiewicz

“La palabra, que posteriormente habría de denotar el acto de reproducir la realidad en la escultura y en las artes teatrales se había aplicado, en esa época, exclusivamente a la danza, la mímica y la música. Los himnos característicos de la isla de Delos así como los de Píndaro y Aristóteles,

aplicaban este término a la música. La imitación no significaba reproducir la realidad externa, sino expresar el interior.

No era aplicable a las artes visuales.

En el siglo V a.c. el término “imitación” pasó del culto a la terminología filosófica y comenzó a designar la reproducción del mundo externo.

El significado cambió tanto que Sócrates sintió ciertas reticencias en llamar mimesis al arte de pintar, y utilizó palabras parecidas.

Pero Demócrito y Platón no sintieron tales escrúpulos y utilizaron la palabra

“ mimesis” para denotar la imitación de la naturaleza.

Pero en cada uno de ellos se trataba sin embargo de un tipo diferente de naturaleza.

Otro concepto de imitación, que se hizo más popular, se formó también en el siglo V a. c. en Atenas, pero por un grupo diferente de filósofos: Sócrates fue el primero que lo utilizó, desarrollándose más tarde por Platón y Aristóteles.

“Imitación” significó para ellos “copiar” la apariencia de las cosas.

Se trataba de un acontecimiento importante en la historia del pensamiento sobre arte.

El hecho de que Platón y Aristóteles aceptaran esta teoría fue igualmente importante: gracias a ellos se convirtió durante siglos en la principal teoría de las artes”¹

Parece pertinente destacar, que el ámbito de las clases teóricas que se realizan en este taller, es el lugar idóneo para el estudio de éste y otros conocimientos teóricos.

Para el abordaje de este tema, se plantearán una secuencia de ejercicios a partir de los cuales el estudiante profundizará las nociones relativas al dibujo naturalista.

Debemos dejar constancia que en la historia del arte y culturas existieron diversas formas de representación.

“La representación pictórica se basa en el concepto visual del objeto total tridimensional. El método que consiste en copiar un objeto o disposición de objetos desde un único punto de observación – más o menos el procedimiento de la cámara fotográfica- no es más fiel al concepto

1

que el método de los egipcios. Dibujar o pintar directamente del natural es muy infrecuente en la historia del arte. Incluso dentro de la época del arte occidental que se inicia en el renacimiento italiano, el trabajo del natural a menudo ha quedado limitado a los estudios preparatorios, y no se traduce necesariamente en una proyección mecánicamente fiel.

Si las figuras del arte egipcio le parecen “antinaturales” a un observador moderno, no es porque los egipcios no hayan sabido presentar el cuerpo humano “como es en realidad”, sino porque ese observador juzga su obra conforme a los criterios de un procedimiento diferente.

Una vez que nos hemos liberado de ese prejuicio deformante, nos resulta muy difícil ver en los productos del “método egipcio” algo equivocado.

Lo que se requiere del observador es mucho más que una tolerancia ilustrada hacia un método que habría sido “superado por el descubrimiento de la perspectiva correcta”.

Más bien ha de darse cuenta de que el problema de representar objetos tridimensionales dentro de un plano bidimensional admite diferentes soluciones.

Cada método tiene sus ventajas y sus inconvenientes, y cual de ellos sea preferible dependerá de las exigencias visuales y filosóficas de un tiempo y lugar concretos: es una cuestión de estilo.”²

Asimismo parece imprescindible que un estudiante de nuestro Instituto adquiriera una óptima formación en dibujo del natural, ya que estas herramientas les serán de gran utilidad no solo en realizaciones pictóricas sino también en las diferentes técnicas que quiera desarrollar.

En relación a este tema, es importante destacar que el plan de estudios del IENBA y su estructura promueven la libre circulación de los estudiantes por las diversas áreas asistenciales. De esta manera el estudiante tiene la oportunidad de tomar contacto con las técnicas que le resulten más adecuadas para encontrar su forma de expresión artística.

Por otra parte, debo consignar que el cuerpo docente del TLOEP tiene por cometido la guía en lo referente a los aspectos estéticos, pero no precisamente en los saberes técnicos específicos.

Considero que en los tiempos actuales, los conocimientos técnicos de cada disciplina, experimentan cambios y avances vertiginosos, y es por esta razón que creo importante una actitud respetuosa y humilde de parte de los docentes de TLOEP en relación a este tema.

En otro sentido, parece adecuado e inteligente explotar al máximo, los recursos que la institución presenta en su estructura curricular para el mejor desarrollo de los estudiantes.

Por lo tanto, el estudio de la técnica del dibujo, es una herramienta imprescindible para plasmar las ideas de un estudiante de diseño gráfico; así como los bocetos proyectados para la realización de esculturas, etc.

En primera instancia, se explicará a los estudiantes un método claro y preciso, que le permita establecer un sistema de relaciones de proporción tal cual se presenta en el modelo del natural para la concreción de su dibujo.

En el transcurso de este estudio, el cuerpo docente tiene la oportunidad de plantear una serie de conceptos esenciales que serán fundamentales en su posterior formación artística. Entre ellos, prestar especial atención a los “huecos” entre los objetos representados, ya que estos son “formas” que en su interrelación conforman un conjunto plástico.

Si solo estuviésemos interesados en la descripción de los objetos del modelo, el dibujo se transformaría en una narración literal del mismo y como consecuencia, en una sucesión de objetos aislados.

Siendo la realidad tan compleja en accidentes visuales, este método lo guiará a no sucumbir en una representación de corte anecdótico-descriptivo.

La Luz

A continuación me referiré a los conceptos fundamentales que requiere el análisis de los fenómenos relativos a la iluminación. Se establecerá un proceso de diferenciación categorizada que le permitirá, de manera clara y sintética conocer cómo se comporta la luz y su interacción con el campo visual.

Cabe destacar que esta forma de examen de los fenómenos visuales, contiene una intención didáctica, puesto que toda expresión artística conlleva un proceso de ordenamiento y un equilibrio dinámico entre razón e intuición.

De esta manera el fenómeno visual es contemplado dentro un “orden estético” muy distinto al “orden de la realidad”.

Esta concepción del arte es de fundamental importancia ya que en gran parte de la historia del arte existieron reglas y categorías en la producción artística y sólo, podríamos decir en el siglo XIX, el arte cae en un academicismo de corte imitativo-descriptivo.

“He dicho antes, lo imitativo y lo plástico. Pues bien: si el artista parte de su paleta para buscar luego la naturaleza, puede ir camino recto para encontrar lo plástico. Pero si hace el camino a la inversa dará con la naturaleza, pero no con lo plástico, o sea la PINTURA. Porque en un caso “pintará”, en el segundo “imitará”. Y esto yo puedo asegurar que es la verdad más cierta.

De seguirse uno u otro proceso, las obras que se determinarán serán muy distintas: unas serán naturalista - imitativas, las otras, obras de creación, plásticas, o más corto PINTURA.

Ahora bien: ¿Cómo reconoceremos esas obras? Pues sencillamente, cuando en ellas aparezca en primer término la “realidad” será una obra inferior, imitativa; y cuando, por el contrario, aparezca la “realidad de la pintura” (que es otra realidad) la obra será plástica y por esta razón, buena.”³

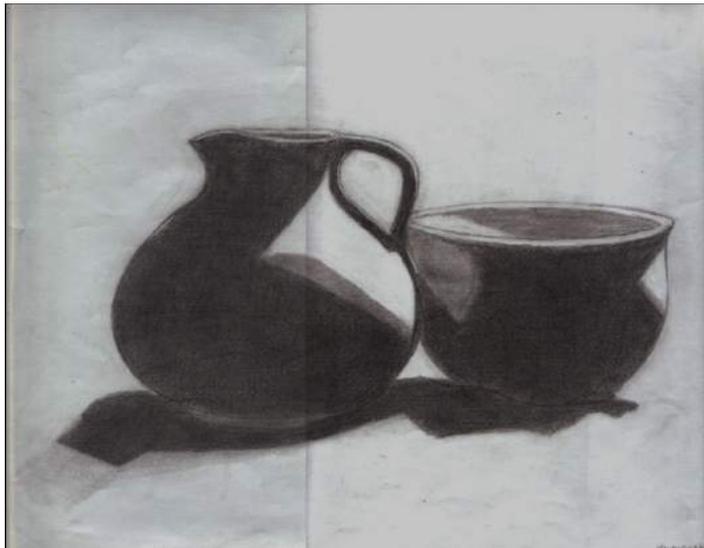
Se establecerá como primer punto la relación entre zona iluminada y zona en sombra. En este ejercicio se le hará notar al estudiante la diferencia entre el concepto de “objeto representado” y “forma plástica”, ya que esta noción, será clave para la posterior comprensión del hecho plástico.

A posteriori se estudiarán de manera detallada las diferentes categorías a saber: Brillo, Claro, Penumbra, Reflejo, Sombra Propia, Sombra Proyectada.

Ejemplos de trabajos realizados por los estudiantes en el curso:



Obra realizada en dos valores diferenciados; el tono del papel indica la masa en luz y el oscuro la masa en sombra.



Obra en base a tres valores, a saber: masa en sombra que reúne sombra proyectada, sombra propia y reflejo, media tinta y por último el claro.



Obra en la que se presentan seis valores diferenciados, a saber: brillo, claro, penumbra, reflejo, sombra propia y sombra proyectada.

Es importante destacar que estas seis categorías, son en última instancia un ordenamiento plástico en seis “valores” diferenciados. Como hemos visto en este curso los estudios que se realizan están relacionados de forma secuencial y estos conceptos anteriormente analizados volverán a aparecer en los estudios relativos a la “Pintura de Valores” donde se prestará especial atención al fenómeno lumínico.

Siendo la realidad tan compleja en accidentes visuales, este método lo guiará a no sucumbir en una representación de corte anecdótico-descriptivo.

Pintura de Valores

En esta etapa del curso los estudios realizados previamente, le darán al estudiante una plataforma de conocimientos imprescindible para afrontar con solvencia, el análisis y práctica de la “Pintura de Valores”.

El estudio de esta forma de realización plástica será de manera que el estudiante comprenda paso a paso las complejidades del tema tratado.

En primera instancia abordaremos este estudio, sintetizando el fenómeno visual, haciendo una reducción de la infinidad de valores presentes en el modelo y tomando en cuenta solo el color local de cada uno de los objetos presentes en el campo visual y adjudicándole un “valor” a cada uno de ellos.

Este procedimiento tiene un doble cometido, por un lado la consolidación de los estudios realizados en relación a una categorización del hecho plástico y por otro lado un abordaje claro y sintético de la obra realizada. Esta práctica ha conducido a resultados de buen nivel pictórico y a su vez un reconocimiento directo del “hecho plástico”.

Prosiguiendo este análisis el estudiante podrá crear sus obras teniendo en cuenta cada vez más elementos de la realidad, hasta que por último estará en condiciones de realizar una pintura tonal de carácter naturalista sintética y reconocer la diferencia con una obra naturalista descriptiva. En el transcurso de estos estudios el docente deberá acercar al estudiante a los criterios fundamentales que rigen toda creación artística.

Entre ellos el concepto de “tono” de la obra, idea compleja si las hay de transmitir, por las características herméticas que el mismo tiene.

“ El tono, pues, es el color dentro de una escala de valores. Pero, si esto es así sencillo, ¿Por qué se hace tanto misterio en torno al tono? Por una razón muy sencilla: porque no basta comprender lo que es el “tono”, hay que “sentirlo”; y este sentido del “tono,” sólo lo poseen los que son pintores de verdad.”⁴

Como señaláramos anteriormente esta metodología de enseñanza aspira a un aprendizaje claro y paulatino de los conceptos vertidos en el curso.

Para este cometido el cuerpo docente se servirá de material teórico y audiovisual para esclarecer las características particulares de este tipo de pintura. Por otra parte, se compartirá con los estudiantes en el ámbito del taller, las diversas técnicas inherentes al oficio de la pintura que nos fueron legadas por los maestros que nos precedieron.

Creo importante destacar que el docente además de su formación como tal, debe tener una larga experiencia como artista plástico, hecho que le permitirá analizar formal e intuitivamente las obras ejecutadas por los alumnos.

El Color

El estudio crítico de las distintas estéticas históricas no tiene como fin último, el relevamiento en sí de las mismas; sino que asistan a visualizar los conceptos y elementos formales que constituyen el arte plástico.

4

Atento a esta idea es que se incursionará en las estéticas que toman el color como eje fundamental de estudio.

Creemos de suma importancia que los estudiantes conozcan las distintas investigaciones acerca del comportamiento del color en su aspecto físico y perceptual.

Para el desarrollo de este tema haremos una breve reseña histórica como introducción a las distintas teorías del color en el curso de la historia del arte.

La evolución de los sistemas cromáticos comienza en el período de indagación científica del renacimiento con los estudios realizados por Isaac Newton. Posteriormente el poeta y científico alemán Johann Wolfgang Goethe perfeccionará estos estudios. Con la necesidad de crear un modelo de referencia tridimensional, llegamos a una teoría del color más exacta, concebida por el matemático alemán Tobías Mayer. Las investigaciones del profesor francés de química orgánica, Michel Eugène Chevreul y sus estudios sobre teoría del color y el contraste simultáneo, inspiraron a E. Delacroix y el movimiento de los impresionistas, en el desarrollo de sus concepciones estéticas.

No debemos olvidar los aportes hechos por el norteamericano Albert Münsell con su “Esfera torcida”, uno de los sistemas cromáticos más exitosos a la fecha.

Figuran también en este proceso de indagación el “doble cono” del premio Nóbel Friedrich W. Ostwald en 1917 y el “cubo” diseñado en un principio por el arquitecto inglés William Benson en 1868 y perfeccionado, posteriormente, por el experto artista gráfico Alfred Hichethier en 1952.

Asimismo, es de destacar la importancia del conocimiento de las denominaciones que tienen los diferentes colores y su origen histórico, pues forma parte de la construcción de un léxico específico, propio del creador plástico. Esta materia de estudio es esencial a la hora de la realización de las distintas mezclas cromáticas, ya que sin el conocimiento de las denominaciones y características de cada uno de los colores es muy difícil arribar al color deseado.

De igual manera, es esencial el estudio del color simbólico en las distintas culturas del arte universal, pues este taller considera que el arte plástico no solamente se rige por relaciones de orden formal, sino que también esta permeado por la subjetividad del creador y de los espectadores.

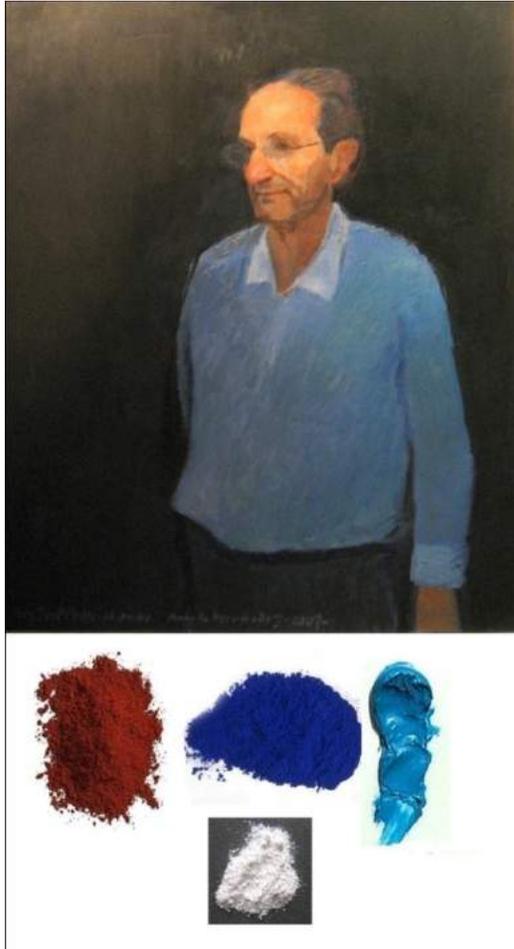
El análisis de esta temática, es desarrollada en los cursos teóricos y para llevar a cabo la misma, nos serviremos de textos e imágenes para clarificar estos conceptos. En especial las investigaciones realizadas por la Prof.Psic.Soc. Eva Heller, experta en teoría de la comunicación y psicología de los colores. Las mismas están desarrolladas en su libro “Psicología del color”; en dicho texto la autora nos ilustra acerca de los distintos colores, su simbología e historia en las diversas técnicas y culturas.

En esta etapa del curso los estudiantes han estudiado los elementos teóricos del color, pero es esencial resaltar que el mismo, se comporta de manera compleja y siempre en “relación” con el contexto del plano pictórico.

Es esta “relatividad” del color, la que permite la creación de obras con “paletas reducidas” y que en apariencia percibimos colores que en realidad no existen en el cuadro.

Como ejemplo de este proceso remito al retrato del historiador

J. Pedro Barrán pintado por el maestro Anheló Hernández, en el cual utiliza una paleta compuesta por azul de Prusia, azul cerúleo, tierra de siena tostada y blanco. Como resultado tenemos una obra naturalista sintética (por tanto “abstracta” y no “descriptiva”) en la que percibimos amarillos y rojos que no están presentes en el cuadro.



Este solo ejemplo nos muestra que en el arte en general y en particular en el arte plástico, son las “relaciones” de sus elementos formales la clave de toda realización artística.

Como inicio del análisis del color, se investigará a partir de los planteos realizados por el movimiento divisionista, puesto que es el comienzo de un examen cuasi-científico, llevado a cabo por el arte en el ocaso del siglo XIX.

“Crear que los neo-impresionistas son pintores que cubren los lienzos de “puntitos” multicolores es un error bastante difundido. Demostraremos más tarde, pero afirmamos ahora, que ese mediocre procedimiento del punto nada tiene en común con la estética de los pintores que defendemos aquí, ni con la técnica de la división que ellos emplean.”

“Asegurarse todos los beneficios de la luminosidad, de la coloración y de la armonía por:

1. La mezcla óptica de pigmentos únicamente puros (todas las tintas del prisma y todos sus tonos).
2. La separación de los diversos elementos (color local, color de iluminación, sus reacciones, etc.).
3. El equilibrio de esos elementos y su proporción (según las leyes del contraste, de la degradación y de la irradiación).
4. La elección de un toque proporcionado con la dimensión del cuadro.”⁵

Continuando con las investigaciones vinculadas al carácter expresivo del color, se estudiará la estética desarrollada por el movimiento “fauve”. Creemos importante que los estudiantes experimenten por ellos mismos las posibilidades expresivas de los fenómenos cromáticos. Este tema de análisis se hace imprescindible para la correcta formación y comprensión del “hecho plástico” con las diferentes variantes que el mismo pueda presentar.

Por otro lado se analizarán en el ámbito de las clases teóricas, las características que se presentan en obras cuya idea plástica se centra en relaciones de “valores”, confrontándolas con otras cuya importancia reside en las relaciones entre cálidos y fríos.

Esta estrategia didáctica entendemos es la más clarificadora para una mejor aprehensión de los conceptos vertidos en el curso.

Reconocemos que en las obras de arte muchas veces conviven una y otra idea, hecho comprensible por las complejidades y contradicciones que habitualmente tienen las mismas.

“Sin embargo, el pertenecer a un mismo talento fauve no genera necesariamente una doctrina estética común; tan sólo, como enseguida veremos, un ámbito de afinidades y simpatías. Entre estas últimas estaba desde luego el convertir al color en el protagonista principal del cuadro, así como el reaccionar frente al ornamentalismo modernista y frente a la mistificación literaria del simbolismo. Pero, en realidad, la cohesión ideológica del grupo, cuya manifestación pública no había ido más allá de un par de exposiciones, nunca fue lo suficientemente poderosa como para elaborar un programa.

Algunos historiadores del arte utilizan a Matisse como ese elemento de cohesión estética que siempre faltó al fauvismo, lo cual -extrapolando- evidentemente sirve para salvar casi todos los puntos oscuros del movimiento.

Así, siguiendo la interpretación fauve de Matisse, se consigue llegar a interpretaciones muy precisas sobre el alcance y la significación de esta filosofía revolucionaria del color

Argan, por ejemplo, nos dice al respecto que trataban de “resolver el dualismo entre sensación (el color) y construcción (la forma plástica, el volumen, el espacio), potenciando la constructividad intrínseca del color.

El principal objetivo de su investigación era, pues, la función plástico-constructiva del color, entendido como elemento estructural de la visión.” En realidad, a través de esa función plástico-

constructiva del color se conseguían resolver muchas de las contradicciones que había dejado planteadas el arte de fin de siglo, como la serie de oposiciones entre decoración y expresión, sensación y forma, descomposición analítica y rítmica.”⁶

Los estudios realizados con un fuerte acento en las relaciones cromáticas y las que hacen su centro de análisis en grados de luminosidad (“valores”), proporcionarán a los estudiantes las herramientas necesarias para poder afrontar la ejecución de obras tonales en la que los “grises” se verán enriquecidos cromáticamente.

En la historia de la pintura los ejemplos son innumerables; de lo explicitado anteriormente, quizás el caso más representativo sea la obra del pintor Francisco Goya en las que podemos percibir infinidad de grises pigmentados, recurso que le permite establecer relaciones cromáticas finas para lograr el tono y la unidad del cuadro.

La Forma

Prosiguiendo con el curso se estudiará el pasaje del arte plástico, desde una concepción que hace referencia directa de los fenómenos visuales, a una interpretación de la realidad que comienza a tener su eje de estudio en la geometrización de la forma.

El nexo entre estas dos concepciones plásticas son las investigaciones realizadas por Cézanne, que siendo un pintor naturalista existe en él un esfuerzo de evasión hacia una pintura independiente del aspecto real.

Es pues, un puente entre el pintor de la luz y el aire y el pintor que crea libremente sobre el lienzo. Al decir de Cézanne :

“Puede ser que repita lo que ya te dije: tratar la naturaleza por el cilindro, la esfera, el cono, todo puesto en perspectiva, de tal manera que cada lado del objeto, de un plano, se dirija hacia un punto central.

Las líneas paralelas al horizonte dan la extensión, esto es, una sección de la naturaleza o, si prefieres, del espectáculo que el *Pater Omnipotens Aeterne Deus* nos pone a la vista.

Las líneas perpendiculares a este horizonte dan la profundidad.

Ahora bien, la naturaleza, para nosotros hombres, está dada más en profundidad que en superficie; de ahí la necesidad de introducir en nuestras vibraciones la luz, representadas por los rojos y los amarillos, una cantidad suficiente de azules para hacer sentir el aire.”⁷

6

Ibidem

7

González , A, Calvo, F, Marchán, S, *Escritos de Arte de Vanguardia , 1900/1945*, Madrid, Ed. Turner, 1979, pág,32

A partir de este punto, vemos desarrollar una serie de manifestaciones artísticas que podemos convenir en llamar “constructivas” en un sentido amplio del término.

Entre ellas el Cubismo, como movimiento que comienza a apartarse decididamente de la usual manera de “pintar imitando”; realizando en forma progresiva un “valor absoluto” a la forma y también dando toda su importancia al “tono local” por encima del “tono relativo” que presentan los objetos dentro de la atmósfera.

“En 1906, la influencia de Cézanne, ese Harpignies genial, penetra en todas partes el arte de la composición de las formas y del ritmo de los colores se divulgó con rapidez. Frente a mí se vislumbraban dos problemas. Entendía que la pintura tiene un valor intrínseco independiente de la representación real de los objetos.

Me preguntaba si no sería necesario representar las cosas como se conocen en vez de como se ven. Puesto que la pintura posee una belleza propia, se puede crear una belleza abstracta con tal de que siga siendo pintura.

Durante largos años el cubismo no tuvo otro objeto que la pintura por la pintura. Rechazaba todos los elementos que no integran su realidad esencial.”⁸

O en palabras de George Braque:

“El asunto no es el objeto, es una nueva unidad, un lirismo que nace completamente de los medios.

El pintor piensa en términos de forma y color.

La meta no es estar preocupado con la reconstitución de un hecho anecdótico, sino con la constitución de un hecho pictórico.

La pintura es un método de representación.

No se debe imitar lo que se desea crear.

No se imitan las apariencias; la apariencia es el resultado.

Para ser imaginación pura, la pintura debe olvidar la apariencia.

Trabajar del natural es improvisar.

Los sentidos deforman, la inteligencia forma.

Amo la regla que corrige la emoción.”⁹

8

Fló Juan, *Picasso, Pintura y Realidad*. Recopilación y Prólogo, Mdeo, Ed. Libros del Astillero, 1973, pág.59

9

González, A, Calvo, F, Marchán, S, *Escritos de Arte de Vanguardia, 1900/1945*, Madrid, Ed. Turner, 1979, pág 76

Es importante destacar que las vanguardias y sus investigaciones tuvieron ramificaciones y arribaron a soluciones plásticas de diferente tipo. A modo de ejemplo tenemos las corrientes estéticas basadas en una concepción “planista” del arte plástico.

“Pero ahora hay que hacer aquí una advertencia que toca fundamentalmente al problema de la pintura, y que hasta ahora no ha sido bien considerado: que al destacar los volúmenes, al cubicar el espacio, se resolvía un problema de escultura, pero no de pintura. No se pensó en planos de color, como tenía que ser, sino en volúmenes.

Y en esto el mismo Cézanne se equivocó. Es que pesaba sobre ellos el concepto renacentista de la tercera dimensión: la profundidad y la luz. En vez de cubista, la nueva escuela hubiera tenido que ser planista. Pero los maestros del cubismo, en parte, luego se dieron cuenta de eso. Después del primer momento (Paisaje de Horta y La Mujer con Mandolina, de Picasso), viene ya el collage, que como saben fue un ordenamiento plástico hecho con papeles recortados y pegados; y esto llevo a una pintura “planista”; aunque a pesar de todo, se mantenían en el cuadro diversos planos de perspectiva, cosa que jamás abandonan los cubistas, así como también el color local. Por esto, el cubismo no es más que un naturalismo geometrizado.”¹⁰

En ese sentido parece fundamental que los estudiantes de nuestra institución tomen contacto con la obra y el pensamiento del maestro Torres García, ya que ha sido una de las escuelas más importantes de nuestro medio por su aporte teórico y la profusa obra que han dejado él y sus discípulos.

Asimismo creo que el estudio de las distintas corrientes artísticas de la cultura nacional, es de suma importancia para la ilustración de los mismos.

La Composición

En este punto del curso, parece imprescindible un estudio profundo de una serie de normas llamadas “leyes de la composición artística”.

Ahora bien, ¿qué entendemos por componer?

Podríamos definir, que componer es “ordenar”.

¿ y ordenar que es?

El orden tiene que ver con la atención. El orden de la obra es el proceso de atender. La obra condiciona el mirar e induce a ver.

La obra dirige la mirada. El acto de mirar, es una serie de actos complejos. Miremos un solo punto y alrededor de él todo se esfuma. Basta mirar para que nos enfrentemos simultáneamente con la atención y la desatención.

Miremos dos puntos, la simultaneidad ha desaparecido, un tiempo mínimo pero real hace falta para recorrer con la mirada la distancia que media entre uno y otro.

Por ejemplo, Delacroix decía que componer es relacionar estrechamente. Cómo se estrechan las relaciones, es el problema de componer.

El procedimiento conceptualmente apela a una reducción de los “elementos” de la obra y a una posibilidad de prever los lugares donde encontraremos esos “elementos”.

La posibilidad de prever, se opera al prefijar (estructurar) un plan de búsquedas, un ritmo de hallazgos.

Así es que composición y contenido de la obra están íntimamente ligados, su lazo dialéctico es indisoluble.

Tomando en cuenta lo extenso y complejo del tema, en el presente trabajo escrito solamente haremos referencia a algunas formas de organización del plano pictórico.

El curso en sus clases teóricas, desarrollará un análisis detallado de las diferentes formas de composición, que se han desarrollado a lo largo de la historia del arte. El cuerpo docente se servirá de las diferentes técnicas digitales, para lograr este cometido didáctico.

A continuación presentaremos algunos ejemplos de distintas formas de composición del plano pictórico en la historia del arte.

Ejemplos

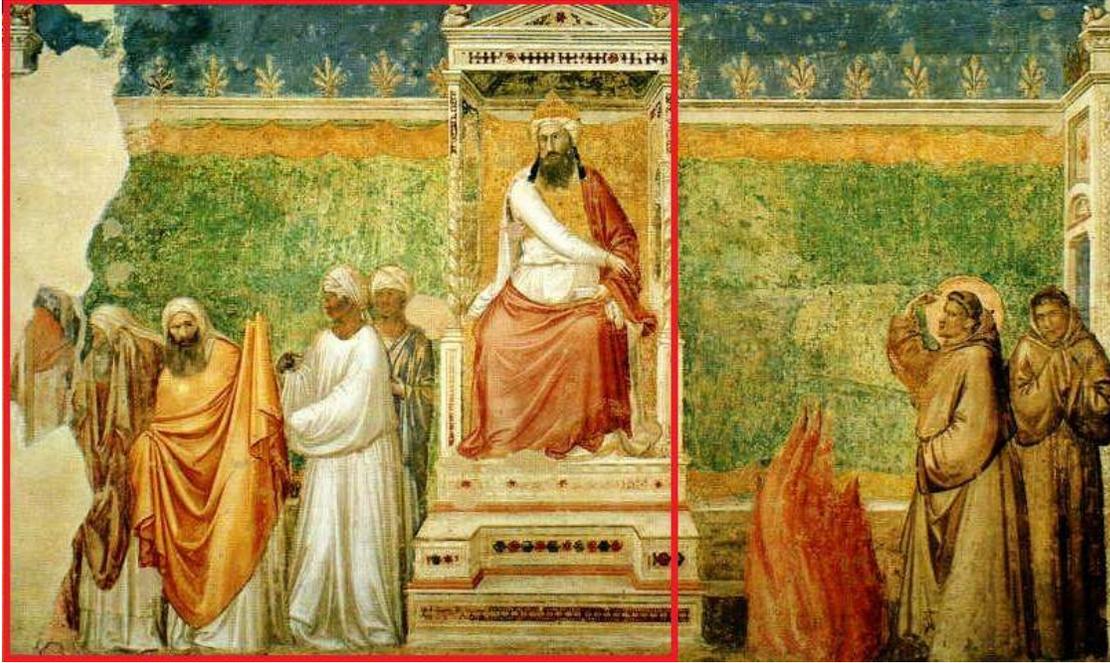
- **Marcos Cerrados**

Giotto: “San Francisco ante el Sultán”.

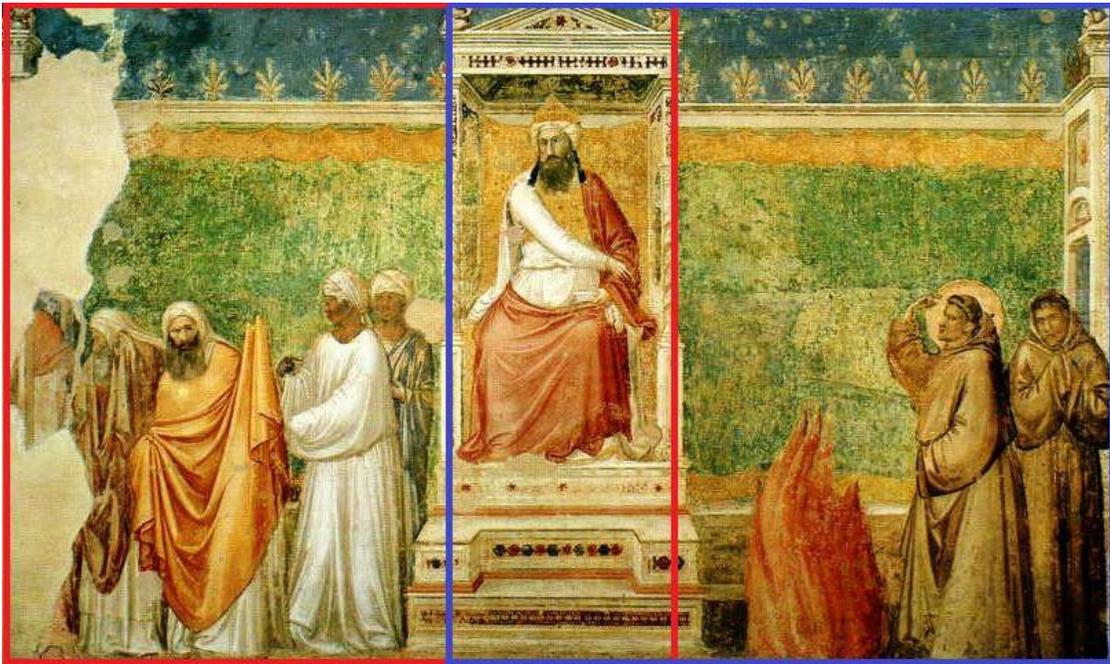
En este caso la composición se basa en la proyección de los lados menores sobre los mayores.

La aparición de los lados menores del rectángulo es aquí empleada en su forma más simple.

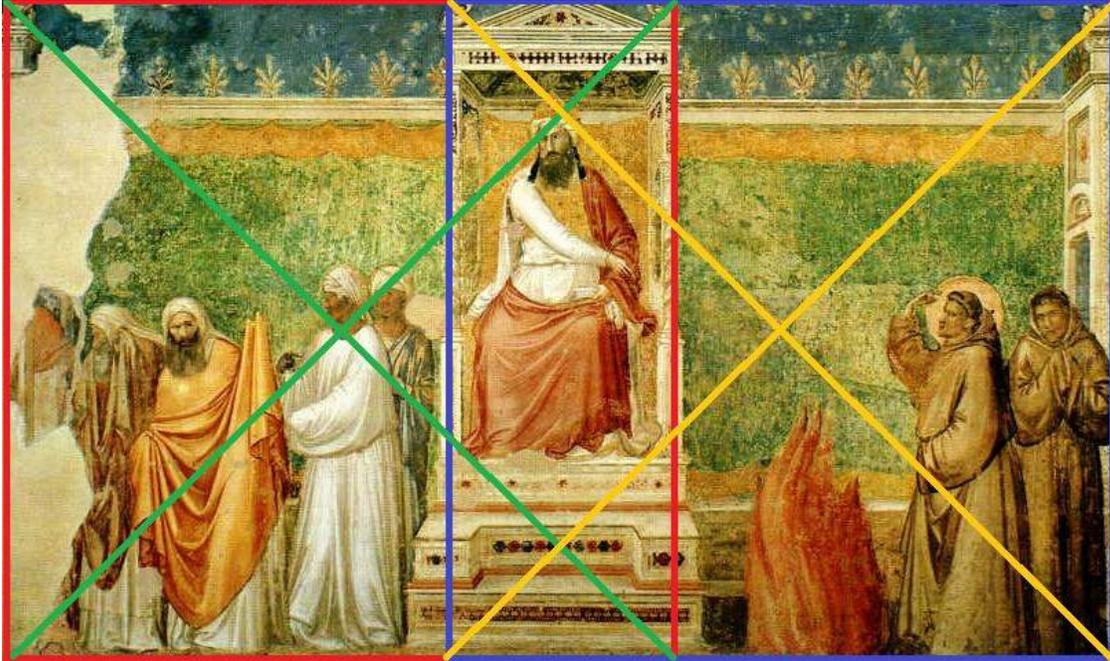
ANALISIS



I - La altura total es utilizada para ubicar el lado derecho del trono.



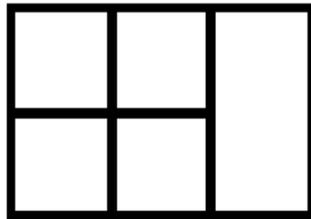
II - La altura total es utilizada para ubicar el lado izquierdo del trono.



III - Obtenemos así, dos cuadrados superpuestos y la intersección de los mismos es $\frac{1}{5}$ del ancho total.

- **Consonancias Musicales**

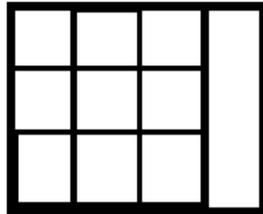
Alberti como teórico del renacimiento, explica como los intervalos musicales agradables al oído, la octava, la quinta y la cuarta, se corresponden con la división de una cuerda en 2, en 3 o en 4 ($\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$).



DIAPENTE 2/3



DIAPASON 1/2



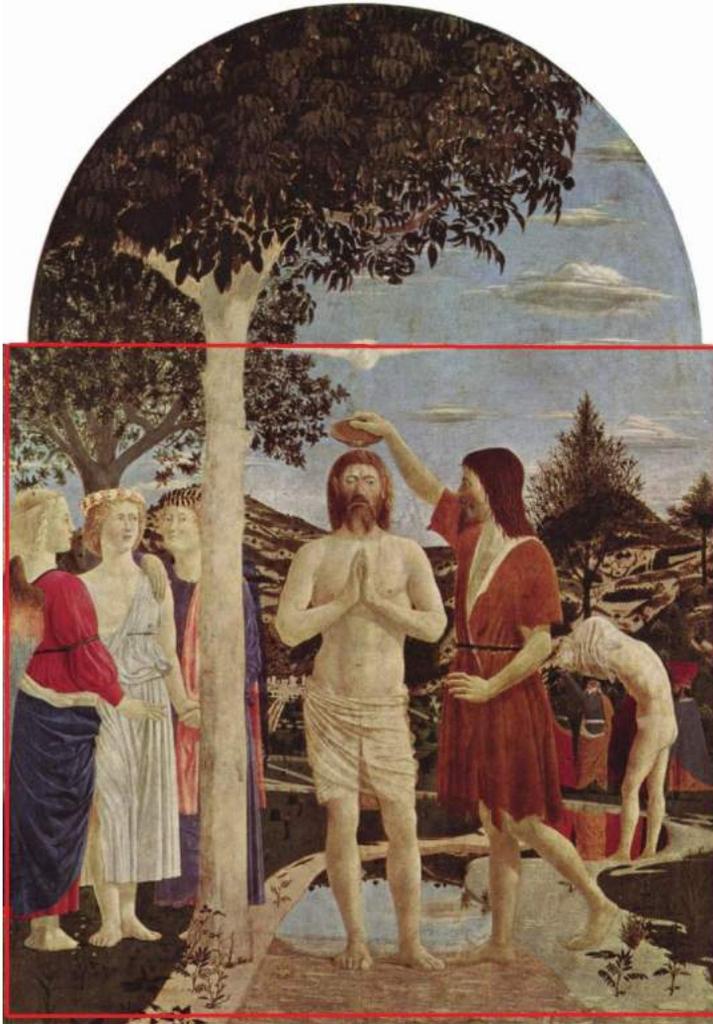
DIATESARON 3/4

Diapente 2/3

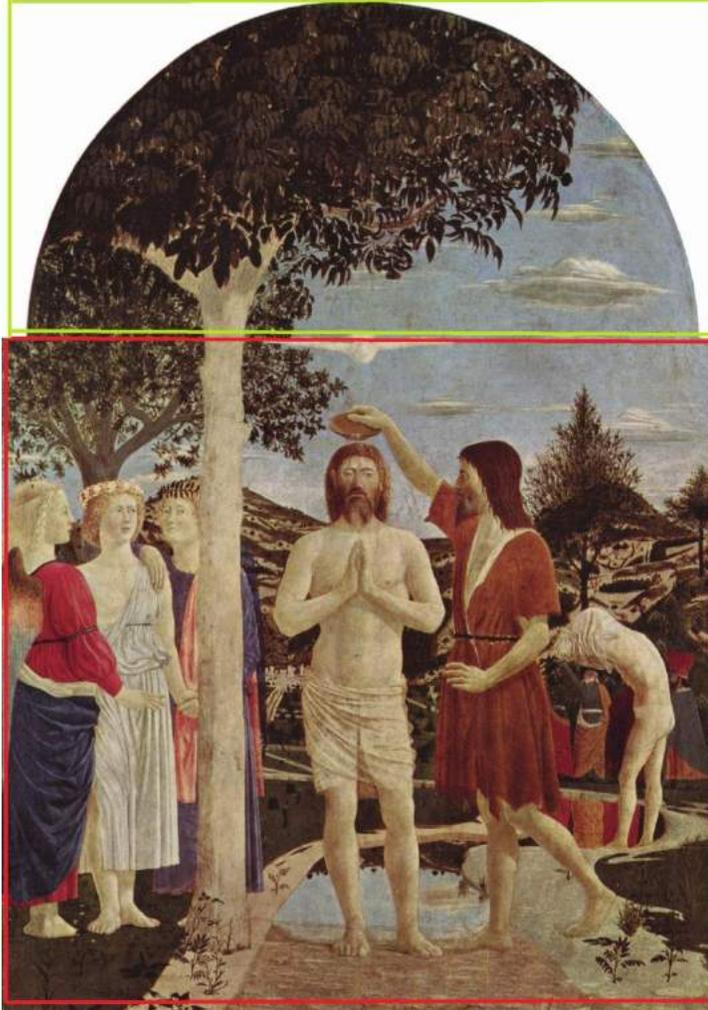
Piero de la Francesca: “Bautismo de Cristo”

Concepción basada en números bajos según las enseñanzas de Alberti. Obra construida sobre el número tres, que a su vez hace referencia a la trinidad en el simbolismo del mundo cristiano. Esta composición es tan simple que recuerda las miniaturas de la Alta Edad Media.

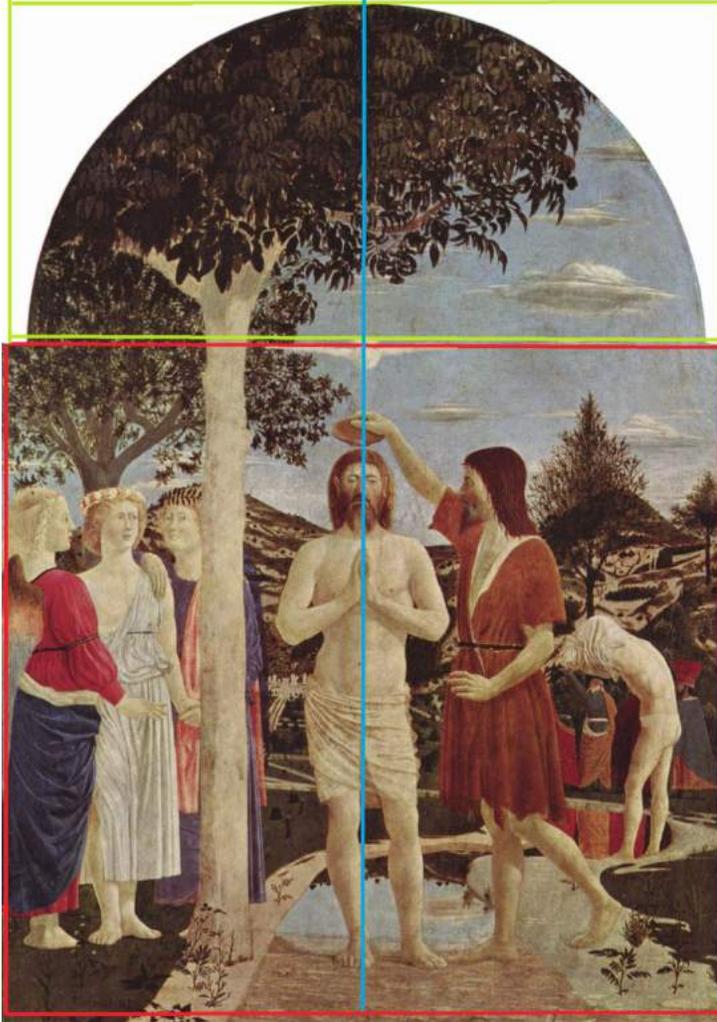
ANALISIS



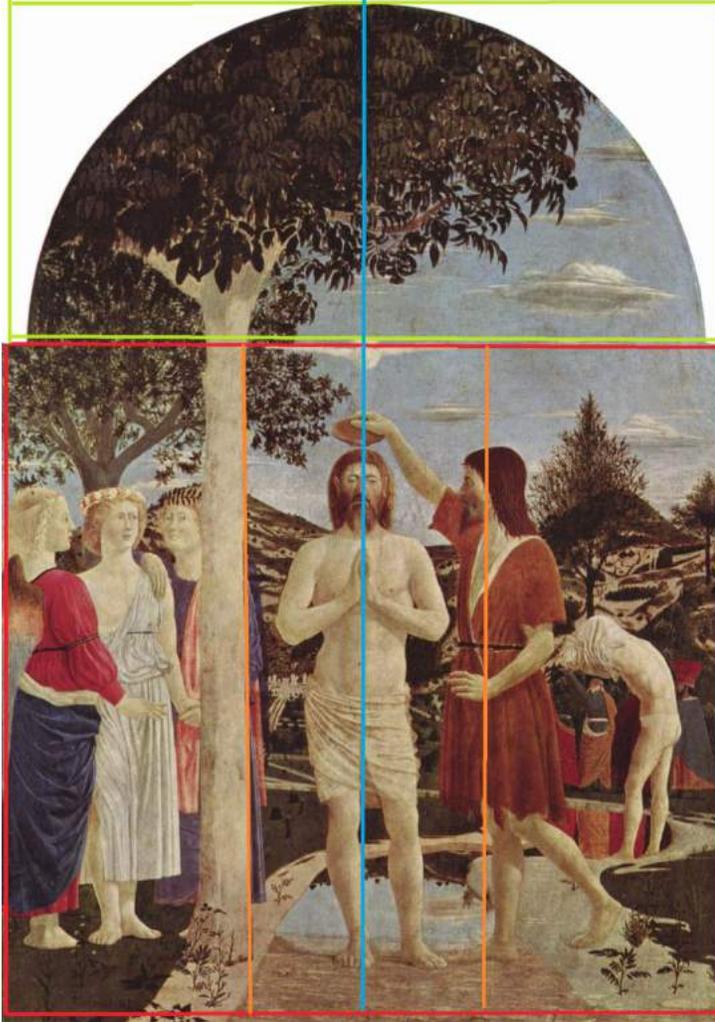
I - El ancho total es utilizado para obtener los $\frac{2}{3}$ de la altura máxima de la obra.



II -La altura del semicírculo superior completa los $\frac{3}{3}$ de la altura total.



III -La mitad del ancho total indica el eje de la obra y la ubicación de Cristo.

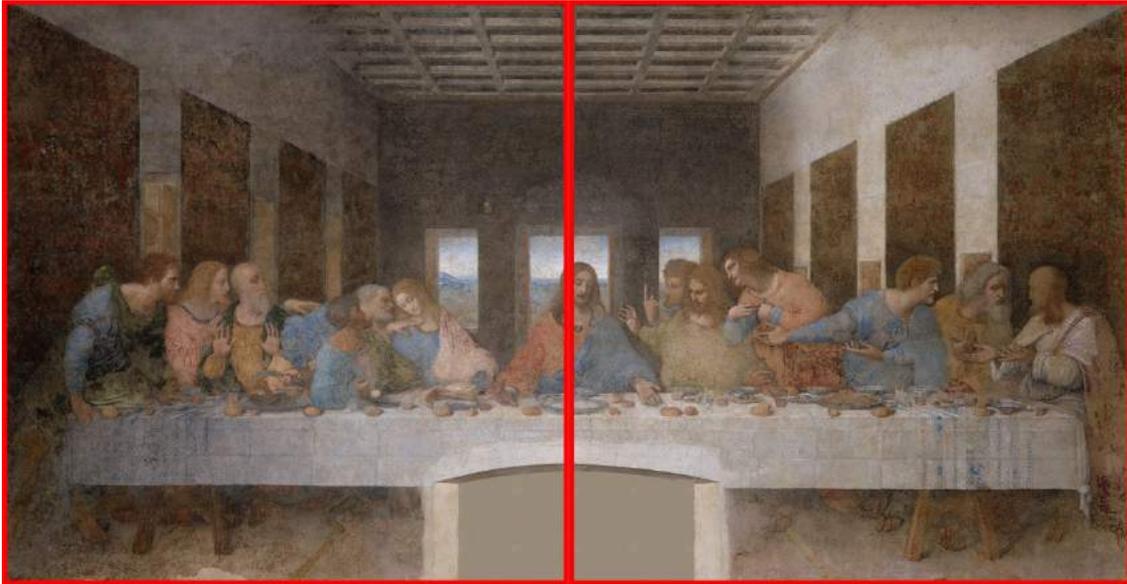


IV -El ancho del cuadrado inferior está dividido en tercios y se evidencia en el lado derecho del árbol y en el costado izquierdo de San Juan el Bautista.

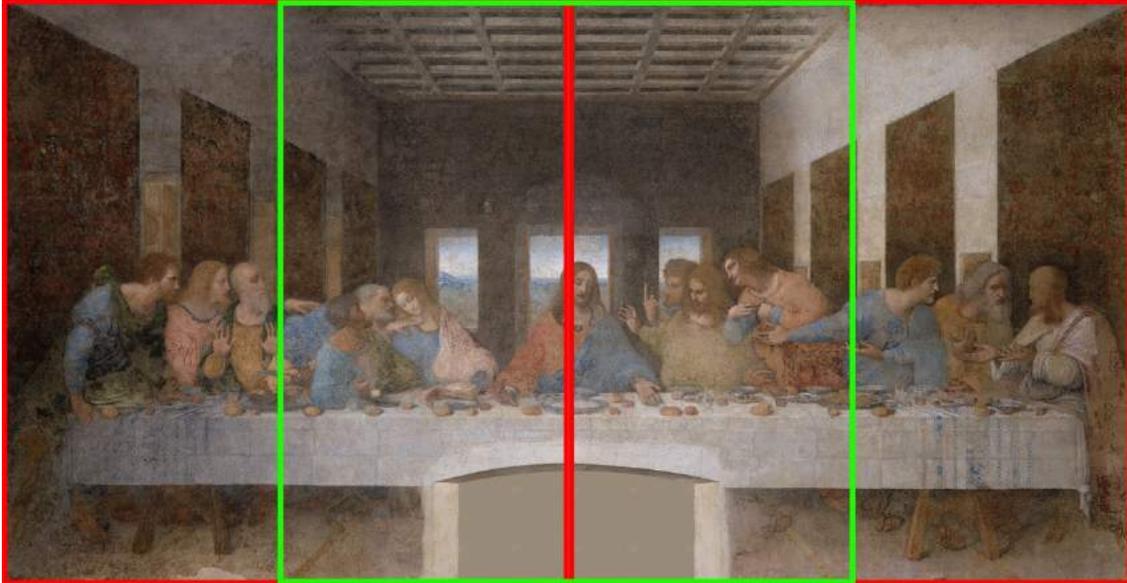
Perspectiva Central

Leonardo da Vinci: “La Ultima Cena”

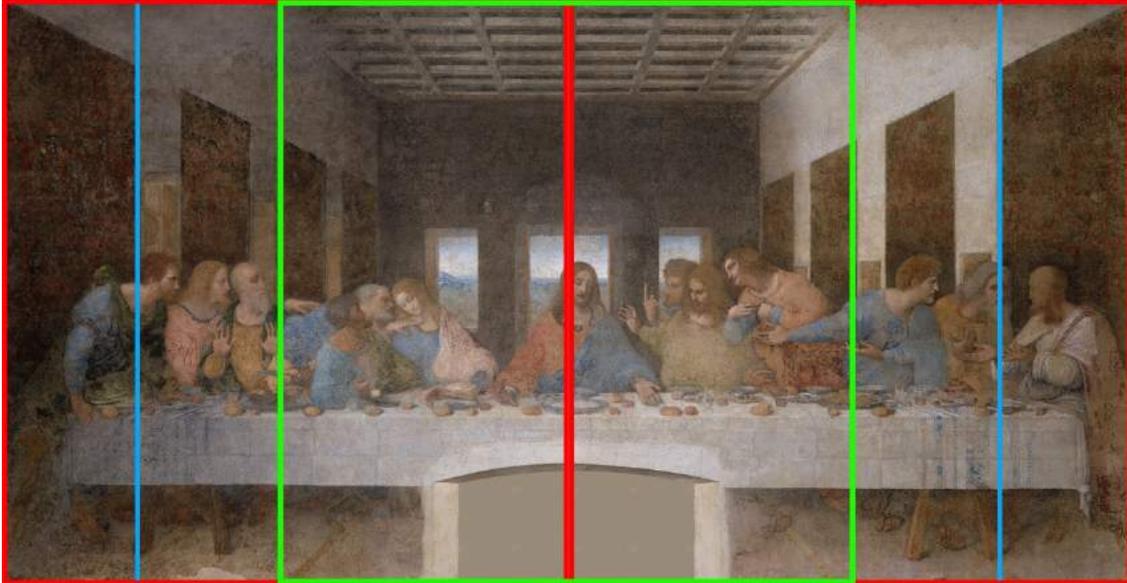
ANALISIS



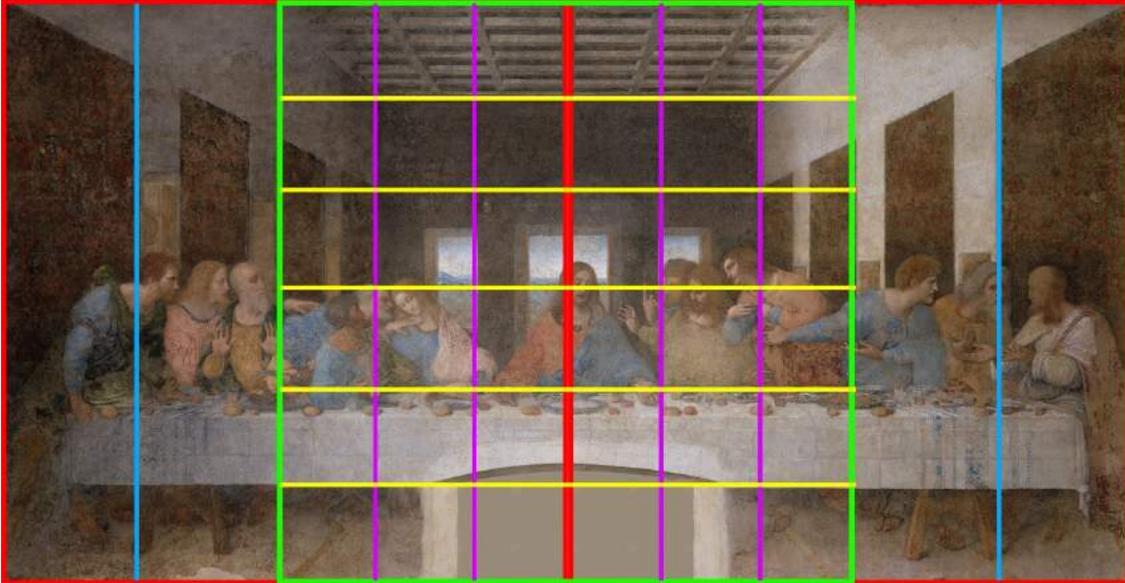
I -Esta obra es un ejemplo de perspectiva central y su combinación con una consonancia musical en la figura de diapasón, el doble cuadrado.



II -Un tercer cuadrado es ubicado centralmente y obtenemos el ancho total dividido en 4 secciones.



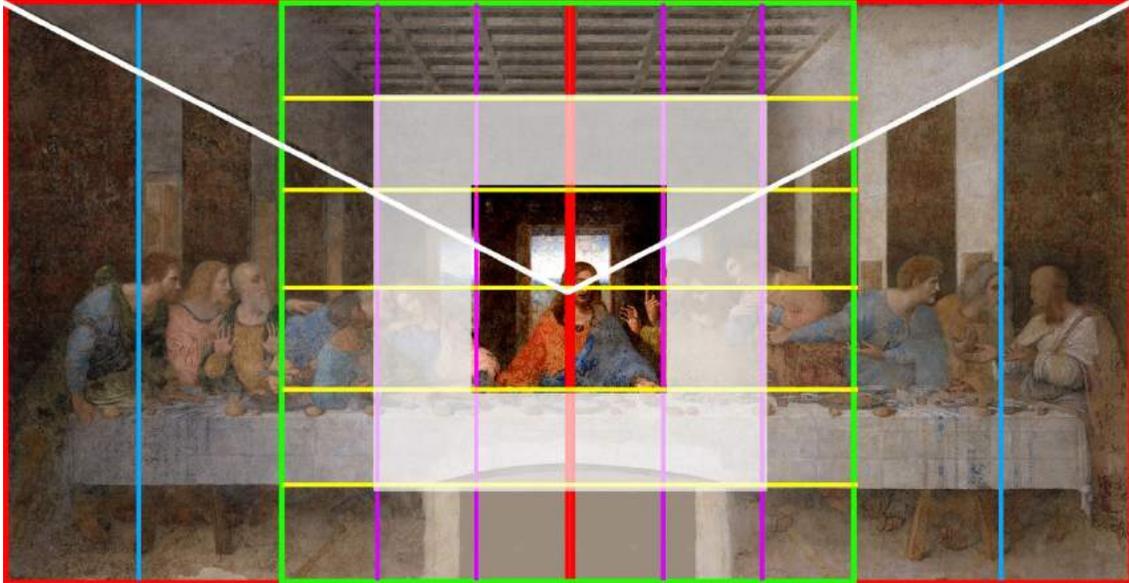
III -A derecha e izquierda del cuadrado central es dividido en mitades.



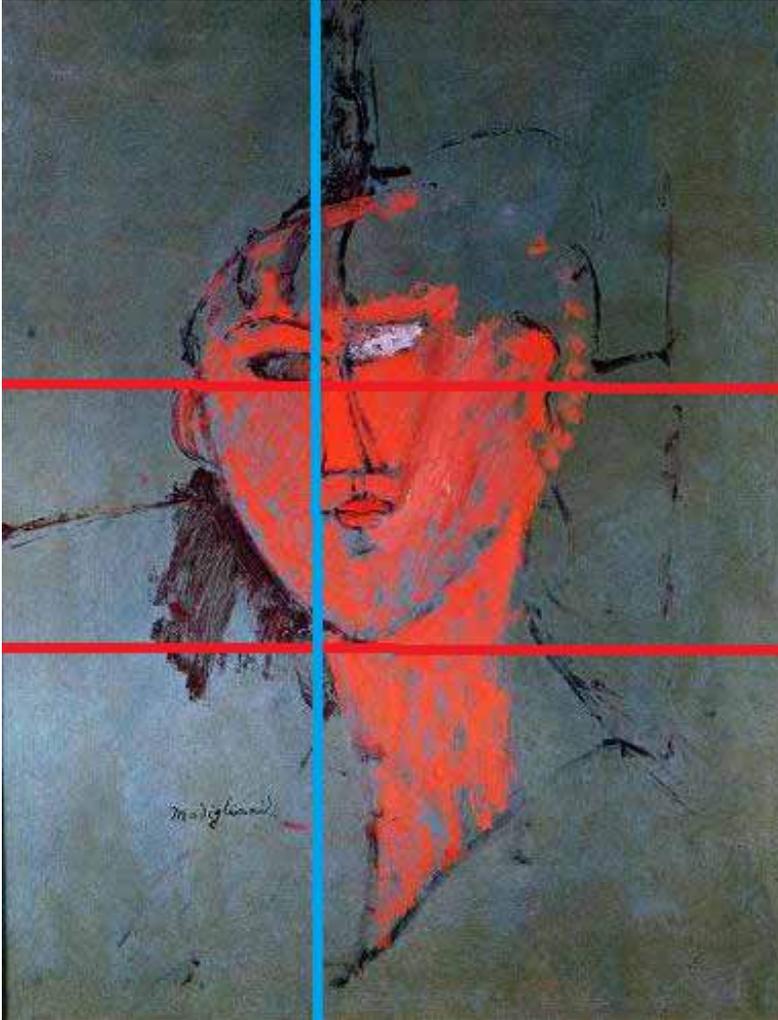
IV -El cuadrado central está dividido en 6 secciones en la altura y ancho.

V -Se forman dos nuevos cuadrados inscriptos uno en el otro: el central, más pequeño y limitado por los lados de las ventanas y el borde superior de la mesa, rodea la figura del Cristo; a su alrededor, el cuadrado intermedio delimita el muro del fondo. La altura de los paneles laterales viene dada por las diagonales del rectángulo.

Las líneas oblicuas del techo también se refieren a un solo punto de perspectiva central.

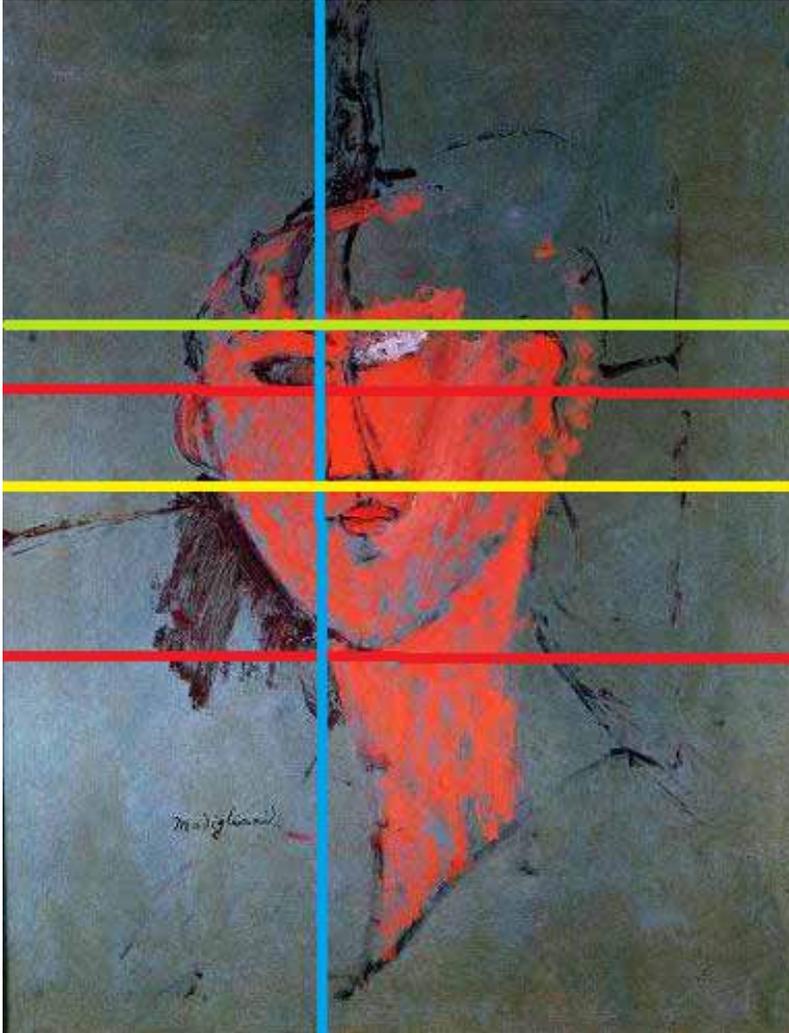


Sección Áurea
Amadeo Modigliani: “La Cabeza Roja”
ANALISIS

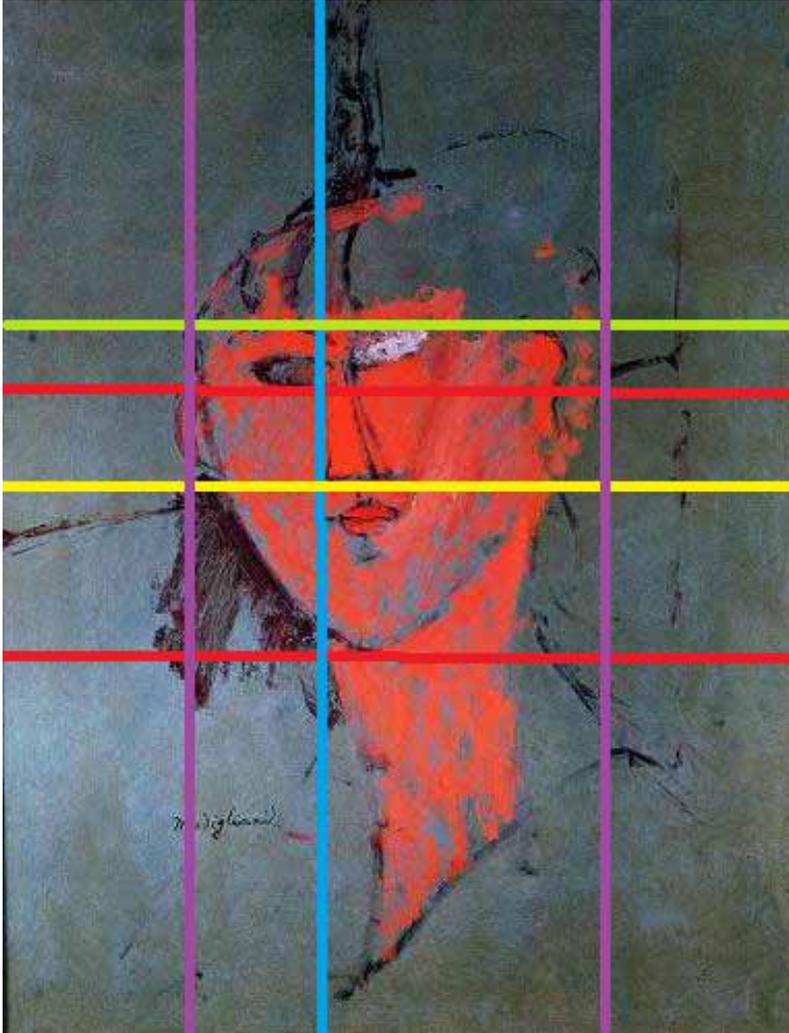


I -En este cuadro Modigliani utiliza la regla de oro para ordenar las diversas proporciones de su construcción.

La sección áurea es conocida desde la antigüedad y ella fue usada por los griegos para el desarrollo de su cultura. Asimismo en la Edad Media la “Divina Proporción” está presente. La idea de que el pentágono es una figura perfecta y la proporción áurea una proporción divina obsesionó sin duda a los artistas de la Edad Media. La Regla de Oro fue utilizada por los artistas de todos los tiempos, aquí Modigliani construye con el “compas” de proporciones áureas partiendo del ancho y altura total.



II - A posteriori las demás alturas son sub-medidas, que devienen de las proporciones áureas más “puras”, pues son las primeras en relación al soporte y por tanto se presenta con mayor claridad.



III - Por último realiza el mismo procedimiento para ubicar las proporciones de los demás anchos del cuadro.

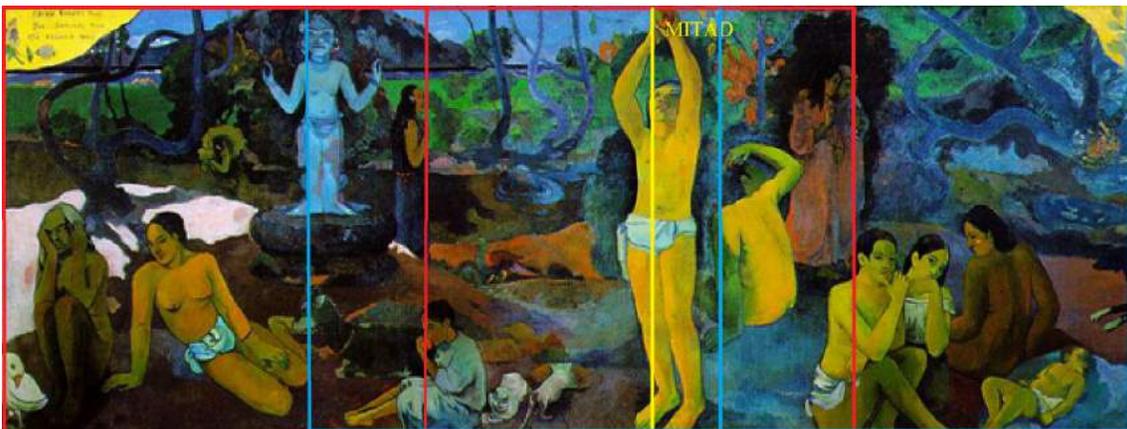
La Geometría Sobre el Muro

Gauguin: “¿De Dónde Venimos?”

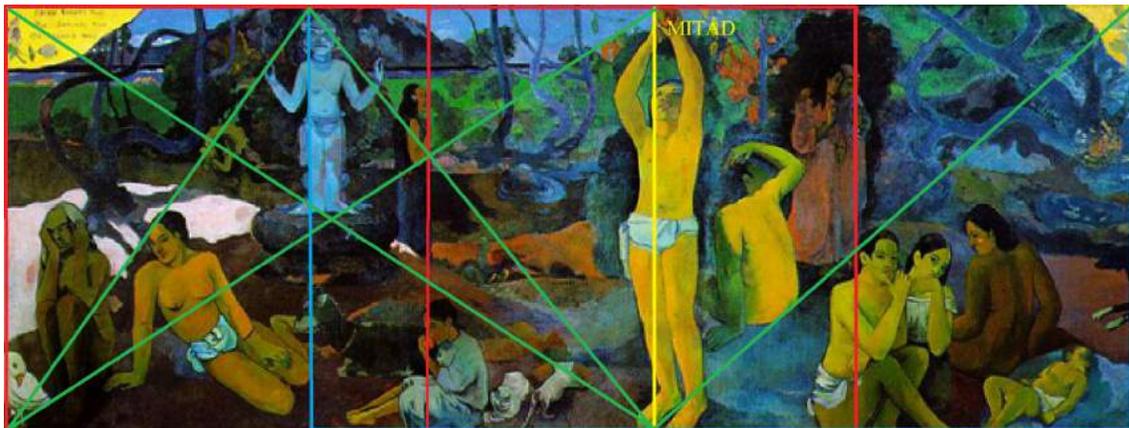
ANALISIS



I - Cuando el rectángulo es más ancho que dos cuadrados lado con lado, existen variadas soluciones posibles. En este caso partiendo de la izquierda, los dos cuadrados determinan el eje de la mujer en primer plano, ubicada en la mitad del segundo cuadrado.



II - El mismo procedimiento que en el paso anterior comenzando desde la derecha, en la línea que indica el final del segundo cuadrado es ubicado el ídolo en la composición de esta obra.



III - Las principales oblicuas, que mueren en los extremos de estos ejes, establecen el resto de personajes, inscriptos a lo largo de las mismas.

ARTE NO FIGURATIVO

"Para llegar a ser verdaderamente inmortal, una obra de arte debe exceder todos los límites humanos.

La lógica y el sentido común lo único que hacen es interferir. Pero una vez que esas barreras se rompen, entrará en el reino de las visiones y sueños de la infancia"

Giorgio de Chirico

En el universo de las artes plásticas no solamente encontramos manifestaciones que representan el mundo objetivo, también existen imágenes que se vinculan con el mundo de la fantasía, con lo mágico y lo religioso.

Luego de abordar todos los aspectos anteriormente señalados el curso versará sobre el reconocimiento de las estrategias que orientan a la realización del arte no figurativo.

Asimismo, en el arte moderno algunas vanguardias se sirvieron de la no-figuración para desarrollar su concepción de que el arte puede ser reducido a una sucesión de relaciones formales.

Así tenemos el caso del Neoplasticismo, que estructura su obra aparte de lo subjetivo y excluyendo la representación por ser algo relativo y no absoluto.

Armoniza con leyes abstractas, matemáticas y geométricas: tal la sección de oro, la ley frontal y el ritmo.

Mondrian por ejemplo no empleó la sección áurea para medir sus obras, se basó en un método intuitivo al igual que lo hizo T. Van Doesburg. Vantongerloo utilizaba como base de medida el círculo inscrito y circunscrito. El Neoplasticismo pues armoniza por “equivalentes”, que quiere decir una justa compensación de lo opuesto, y que por esto obtiene así un equilibrio. Siendo la máxima oposición la vertical y la horizontal, las cruza para lograr una neutralización. En relación al color mantiene la misma idea plástica buscando los más opuestos; estos no pueden ser otros que los primarios: el rojo, el azul, el amarillo y también la máxima oposición por el negro y el blanco.

Como vemos todo en el Neoplasticismo se determina lógicamente.

Por otra parte, en el curso se explicitarán las leyes de la percepción atendiendo a los aportes de la “gestalt-theorie” y otras más recientes, ya que son la base de toda teoría de la percepción. Uno de los principios fundamentales de la corriente *Gestalt* es la llamada ley de la Pregnancia, que afirma la tendencia de la experiencia perceptiva a adoptar las formas más simples posibles.

Otras leyes enunciadas serían:

- [Principio de la Semejanza](#) - Nuestra mente agrupa los elementos similares en una entidad. La semejanza depende de la forma, el tamaño, el color y otros aspectos visuales de los elementos.
- [Principio de la Proximidad](#) - El agrupamiento parcial o secuencial de elementos por nuestra mente basado en la distancia.
- [Principio de Simetría](#) - Las imágenes simétricas son percibidas como iguales, como un solo elemento, en la distancia.
- [Principio de Continuidad](#) - Los detalles que mantienen un patrón o dirección tienden a agruparse juntos, como parte de un modelo. Es decir, percibir elementos continuos aunque estén interrumpidos entre sí.
- [Principio de dirección común](#) - Implica que los elementos que parecen construir un patrón o un flujo en la misma dirección se perciben como una figura.
- [Principio de simplicidad](#) - Asienta que el individuo organiza sus campos perceptuales con rasgos simples y regulares y tiende a formas buenas.
- [Principio de la relación entre figura y fondo](#) - Afirma que cualquier campo perceptual puede dividirse en figura contra un fondo. La figura se distingue del fondo por características como: tamaño, forma, color, posición, etc.

Como el arte no-figurativo no se agota en la aplicación de leyes perceptivas, el docente orientará a los estudiantes a recorrer los diferentes caminos que han especulado en base al elemento “matérico” como eje central de sus investigaciones plásticas.

Parece importante que el estudiante conozca las distintas formas de expresión plástica, entre ellas el expresionismo abstracto, la pintura caligráfica, etc; sin que esto signifique el abandono de las técnicas tradicionales y los elementos formales del arte.

(Aprobado por el Consejo del I"ENBA" Res. No 47 del 6/9/12)