

TEMA I

LA HISTORIA DEL ARTE COMO DISCIPLINA

La Historia del Arte como tal es fruto de una larga evolución con sus inicios en el siglo XVIII que marca el inicio de la modernidad y de nuestro mundo ya que en este momento tiene lugar una transformación en el pensamiento y aparece la idea de que el hombre debe entender la realidad mediante la razón, mediante su pensamiento.

En otras épocas como por ejemplo en la Edad Media se pensaba que el mundo era fruto de la Creación Divina y sólo desde esta creencia se podía entender, a través de la fe.

Por eso al siglo XVIII se le denomina el siglo de la razón, el siglo de las luces que está caracterizado por la Ilustración que propugnaba el cambio, la transformación del mundo a través de la razón.

En esta investigación sobre el intelecto humano comienzan a reparar en el arte como actividad creativa del intelecto humano y esto llevará a afirmar la autonomía del arte de forma que el arte se considera fruto del intelecto humano y es, por tanto, autónomo, y también que el único fin del arte es la consecución de la belleza (Texto de Lessing).

El arte hasta entonces ha cumplido una función de expresión de ideas políticas, religiosas, etc., lo que se quiere en estos momentos es romper con estas cuestiones y conseguir la autonomía del arte.

A partir de aquí diversos pensadores empiezan a hablar del arte y esto supone una ruptura fundamental para entender el arte contemporáneo que reafirmará su independencia y autonomía y reflexionará sobre sí mismo, sobre sus estilos, sobre sus técnicas, etc., en fin, sobre sus métodos de expresión.

Hay un poder que condiciona el arte y es el poder económico, así pues hay condicionantes comerciales, de moda, etc., así pues la autonomía total del arte no deja de ser una utopía.

Esta lucha por la autonomía va a dar lugar a que en el siglo XVIII se estudie la obra de arte y nacen 3 disciplinas que se ocuparán de su estudio desde 3 perspectivas distintas:

- La estética: Se ocupará de determinar la consecución de la belleza a través del arte.
- La crítica: Dado que el arte ya no funciona por encargo sino por medio de la exposición de las obras para que el público las juzgue y las adquiera. El nacimiento de las exposiciones dará lugar a la crítica artística cuya finalidad será hacer juicios de valor sobre las obras de arte.
- La Historia del Arte: Cuya finalidad es el estudio de las obras artísticas desde sus orígenes.

Las 3 se ocupan del mismo objeto, la obra artística, pero con enfoques diferentes. Nacen de la mano de 3 importantes libros que marcan el inicio de estas disciplinas:

- Estética: Entre 1.750 y 1.758, Alexander Gottlieb Baumgarten escribe un libro titulado Estética.
- Crítica: Entre 1.759 y 1.781, Denis Diderot recopila una serie de críticas suyas sobre las obras expuestas en ese período y esta recopilación la denomina Salones que eran los lugares donde se exponían las obras artísticas.
- Historia del Arte: Johan Joachim Winckelmann se considera el padre de la Historia del Arte, es autor de Historia del Arte en la Antigüedad escrita en 1.764 y que tenía como propósito el estudio del arte griego y lo interesante es cómo lo estudia. Aunque no es la primera vez que se escribe sobre arte, o sobre la Historia del Arte ya que hay precedentes como Plinio el Viejo, y en la Edad Media las

referencias en libros de carácter diverso incluso en las hagiografías y en los libros de peregrinos como en la Guía del Peregrino, en inventarios, crónicas, etc., la diferencia con el libro de Winckelmann es que no hay conciencia histórica, no hay conciencia de que se está haciendo Historia del Arte, la intención de estas obras no es esa. Winckelmann si que quiere hacer una Historia del Arte.

Ya a partir del siglo XV comienza a tomarse conciencia de la importancia del arte y de los artistas y entonces se empiezan a realizar biografías de artistas, la más importante es la llamada Vidas de Vasari y nos da noticias de los artistas del momento con una gran cantidad de datos, pero el propósito es engrandecer al artista como hombre ilustre, no tanto hablar del arte como del artista.

Vasari toma como objeto principal del arte al artista. Después de Vasari hay otros cultivadores del género biográfico, incluso en España, pero ninguno va a hacer una Historia del Arte.

La diferencia con Winckelmann es que su enfoque es distinto, ya no se ocupa del artista sino de la obra de arte que es la protagonista única de las reflexiones de Winckelmann y estructura su exposición de acuerdo con un esquema que hoy se sigue utilizando que es el esquema del estilo. Winckelmann dice que los estilos se pueden clasificar en determinadas etapas y que tienen una organización semejante a la de un ser vivo con un período de nacimiento, un período de desarrollo, un período de madurez, un período de decadencia y el agotamiento o final de ese estilo.

La periodización por estilos se sigue utilizando hoy en día. Otra aportación de Winckelmann es que llega a la conclusión de que en el arte griego se había llegado al máximo nivel de belleza y nunca se había igualado ni se igualaría. Esto es interesante ya que con esta conclusión se pregunta porqué ocurre esto e intenta dar una explicación más o menos objetiva y lo hace analizando las circunstancias que rodearon a la emergencia y desarrollo del arte griego como por ejemplo la influencia del clima mediterráneo, el hermoso entorno natural e incluso, por otra parte, el florecimiento cultural griego influiría en el florecimiento del arte e incluso la el sistema político griego.

Lo importante de este estudio de Winckelmann no es si tenía razón o no, lo que interesa es que Winckelmann intenta explicar la obra dentro de un contexto, ese va a ser el principio en el que se basa la Historia del Arte que estudia la obra artística desde un punto de vista histórico lo que supone incluir la obra artística en un contexto.

Después de Winckelmann se mantienen los estudios sobre la Historia del Arte y aparecen incluso las críticas sobre la preponderancia que se le da al arte griego. En el siglo XIX se reivindica el arte medieval por ejemplo.

En el siglo XIX también se produce un hecho fundamental que ratifica la Historia del Arte como ciencia y es debido al hecho de que la Historia del Arte entra a formar parte de las cátedras universitarias. Empieza a estudiarse en la universidad, en concreto en 1.803, esto ocurre sobre todo en las universidades alemanas, austriacas y suizas y a partir de esta entrada surgirán los primeros grandes historiadores del arte como por ejemplo: Jacob Burckhardt que inicia los estudios sobre el Renacimiento, Alois Riegl llama la atención sobre las artes decorativas, Aby Warburg creador del método iconológico de análisis de obras de arte que analiza el significado de las imágenes y de las obras artísticas.

En España el ingreso en la universidad tendrá lugar ya a comienzos del siglo XX, en 1.901 cuando por primera vez hay una asignatura que se llamaba Teoría de la literatura y de las artes y en 1.904 en la Universidad Complutense se impulsó un curso de doctorado con el título de Historia del Arte.

Crítica del Arte

Surge en el siglo XVIII de la mano de los Salones de Diderot. El término crítica deriva del griego *crino* que significa juzgar y la crítica de arte es la disciplina que se ocupa de emitir juicios de valor sobre la obra

artística y más exactamente se entiende como la opinión individual y generalmente escrita que el crítico hace sobre la obra de arte y los acontecimientos artísticos contemporáneos, más exactamente aquel señor que va a una exposición y valora, enjuicia las obras expuestas y lo que hace es realizar una valoración por escrito y publicarla en la prensa.

La crítica nace en el siglo XVIII ya que en este momento los críticos tienen una función debido a la transformación del mercado artístico ya que hasta el momento las obras eran por encargo. A partir del siglo XVIII hay una serie de cambios sociales y cambia el mercado artístico y lo más común es que el artista haga una obra y la exponga en los salones.

Esto ocurre en Francia, en los llamados salones de otoño y primavera. Con la apertura de los salones se multiplica el número de personas interesadas por la obra artística y se convierte incluso en un fenómeno social el ir a ver estos salones, a ver obras de arte.

Ese público no siempre tenía los conocimientos en materia artística y por eso la figura del crítico era fundamental ya que escribía una serie de textos dirigidos a ese público y por lo tanto el primer crítico debe reunir dos características: conocer el gusto del público (el gusto oficial de la época) y además debe saber comunicar sus opiniones, debe dominar la escritura, esto explica porqué los primeros críticos van a ser escritores como Diderot o Baudelaire.

Esta primera crítica al versar sobre un arte contemporáneo no deja de ser relativa y con frecuencia muy subjetiva porque el crítico no tiene elementos de juicio que le permitan ver la trascendencia de la obra en el futuro. Por ejemplo algunos críticos enjuiciaron a los impresionistas de forma adversa, incluso de burla y se les llamó impresionistas de forma despectiva. Esta crítica hoy en día se puede ver su repercusión, lo mismo se podría decir de los fauvistas también con su nombre dado por un crítico con ánimo descalificador (proviene de una exposición donde se exponía una obra de Donatello y el resto eran obras fauvistas, el crítico tituló su escrito como Donatello entre las fieras).

La subjetividad se vio desde el principio y se intentó subsanar desde el siglo XIX y se decía que la crítica ha de aspirar a ser lo más objetiva posible. Baudelaire decía que en la crítica debía haber pasión pero también razón. Una pasión razonada y una razón apasionada. Y por esto se ha de relacionar la crítica con la Historia del Arte, ambas deben ir unidas para hacer un discurso lo más riguroso posible.

En un momento determinado se separarán estas dos disciplinas y enseguida comenzarán a alzarse voces reclamando la unión otra vez de estas dos disciplinas.

Muchos críticos simplemente se dedicaron a hacer divulgación y esta fue la causa de la separación de las dos disciplinas ya que los públicos de ambas eran distintos.

La causa principal de separación será a comienzos del siglo XX cuando surgen los historiadores del arte y esta primera generación adopta el método de trabajo denominado positivista que parte de los principios del positivismo que a su vez parte de la realidad y considera que la única forma de conocimiento del ser humano es experimentar, así pues se basa en rigurosos métodos científicos.

La primera Historia del Arte positivista parte de la obra de arte y se dedica a catalogarla y estudiarla de la forma más objetiva posible, sólo con datos objetivos como: fechas, nombres de artistas, descripción de las obras, etc., y esta Historia del Arte se centrará en el estudio del arte del pasado, de forma que la Historia del Arte y la crítica del arte tienen su objeto de estudio y la cronología en que trabajan diferente: los críticos emiten juicios de valor sobre obras contemporáneas y los historiadores estudian obras del pasado.

Este positivismo se adopta para evitar emitir juicios de valor ya que quieren evitar caer en la subjetividad (aunque por el mero hecho de seleccionar unas obras para catalogarlas y otras no ya se está emitiendo un

cierto juicio de valor) debido en parte a un complejo de inferioridad respecto a otras ciencias ya que la Historia del Arte si valora los elementos está introduciendo puntos subjetivos cosa que no ocurre en otras ciencias.

Así pues se evita hacer juicios de valor para evitar que se cuestione la Historia del Arte como disciplina científica.

En este mismo momento de separación empiezan a oírse las primeras voces que dicen que esta separación es artificial e inadecuada.

Un historiador del arte que es Benedetto Croce decía que es imposible realizar una Historia del Arte sin hacer juicios de valor ya que el historiador del arte no se puede limitar a clasificar ya que lo que haría sería un catálogo y lo que debe hacer el historiador del arte es explicar el fenómeno artístico y eso significa valorar la obra de arte en cuanto a características estéticas, dimensión histórica, su aportación, si tiene influencia posterior, dónde reside su importancia.

En ese sentido, dice Croce, que la crítica del arte puede ayudar y debemos asumir parte de su metodología.

Lionello Venturi desde la esfera de la crítica del arte también señala que no se puede hacer una crítica del arte si no se conoce la historia del arte. (Texto de Venturi, cayó en el examen como pregunta. Partiendo de este texto explicar las relaciones entre la crítica y la historia del arte).

Hoy en día se sigue abogando por la idea de que las dos deben ir unidas.

Calvo Serraller dice que la obra de arte está sujeta a una dinámica temporal y sin conocer esta dinámica no podemos entender el arte actual ni el arte del pasado ya que a lo largo del tiempo no se ha considerado igual el concepto de arte y esto debe tenerse en cuenta.

El historiador V. Furió dice que aunque sigamos haciendo una Historia del Arte positivista a pesar de ello conservamos una total objetividad y eso no es posible ya que implica una selección y catalogar es seleccionar y además la Historia del Arte es la historia de las excepciones.

Hoy en día las tesis de Serraller y Furió son aceptadas plenamente, de hecho hoy en día muchos críticos son historiadores del arte.

Estética

Es una rama de la filosofía que estudia la belleza, el arte y todo lo que tiene que ver con la dimensión sensible de la realidad.

Surge con la obra de Baumgarten del mismo nombre aunque no se sientan, en ella, los fundamentos que únicamente son iniciados.

El término estética procede de la palabra griega Aisthetike y los griegos se referían con ella al mundo sensorial, de las sensaciones, la imaginación, la sensibilidad.

Los griegos se consideran los verdaderos investigadores de la estética ya que dedican una parte de la filosofía a hablar sobre la belleza, son los primeros que se ocupan de la belleza que, para ellos, venía de la mano de la armonía y la proporción.

En el siglo XVIII surge un interés por el tema de la belleza, lo que explica la obra de Baumgarten y esto es debido a la admiración por el mundo clásico.

Los hombres del siglo XVIII utilizan el concepto de gusto, que era una forma de sensibilidad, una capacidad de percibir la belleza y sentir placer ante esa belleza y junto a este concepto surgirán dos corrientes filosóficas que intentan explicar el fenómeno del gusto partiendo de dos enfoques, uno de ellos sostenido por Kant para el que la belleza y el gusto dependen de criterios estrictamente objetivos. Sin embargo para la filosofía empirista que nace con Locke la belleza está sujeta a elementos subjetivos aunque con matices.

El filósofo empirista que más trabajó con el concepto de belleza es Hume que dice que la belleza no depende tanto del objeto, de la obra como del creador y del contemplador y por tanto no se puede decir que la valoración de una obra provenga de elementos exclusivamente objetivos ya que hay una carga de subjetividad, lo que no quiere decir que no puedan tener validez universal.

Hume discrimina, dice que no todos los juicios de valor son iguales ya que tiene importancia la experiencia y la formación del contemplador y sostiene que se pueden poner de acuerdo y ahí entrarían en juego los entendidos.

Kant decía lo contrario: la belleza deriva de la obra que no depende de quien la mire, que los juicios de valor de las obras son universales y desinteresados y que la obra bella suscita una suerte de armonía interna que nos hace concluir que esa obra es bella.

Las dos escuelas tienen un punto en común y es que el fin del arte para las dos sería la belleza y la experiencia humana sería apreciar esa belleza sintiendo placer.

Hoy en día esto ha cambiado, su vigencia es muy relativa. Que el fin del arte sea la belleza ya no es asumible ya que hay un tipo de arte que no busca el placer del espectador sino impactarlo, emocionar e incluso horrorizar.

Hoy en día los historiadores mantienen una idea fundamental que es el subjetivismo, hoy en día no hay verdades universales y tampoco el concepto de belleza lo es, ni que la belleza sea la finalidad. Un objeto se contempla de forma estética sin pensar en su utilidad.

Furió afirma que si la estética tiene que ver con la dimensión sensible, toda expresión estética empieza por la percepción pero no termina ahí, en nuestra experiencia estética entran una serie de proyecciones mentales entre las que está la historia, el contexto sociocultural etc., que nos hacen ver la obra de una determinada manera, que nos hacen interpretarla y apreciarla y juzgarla y valorarla con arreglo a esas proyecciones.

Así pues hoy se reconoce que la formación, la experiencia y otros factores intervienen en nuestra forma de experiencia estética. Así pues se reconoce el subjetivismo como inherente a la experiencia estética.

Así pues, las concepciones estéticas responden en gran medida al contexto cultural en que nos movemos.

Hoy en día la estética y la Historia del Arte deben ir también unidas, cualquier estudio sobre estética debe tener en cuenta que los criterios estéticos han variado a lo largo de la historia. Alguien que trabaje sobre estética debe tener conocimientos de la Historia del Arte y viceversa, el historiador del arte debe tener el concepto de la estética del contexto cultural de la obra que se analiza.

TEMA II

EL ARTE Y LAS OBRAS DE ARTE

Debemos hablar en primer lugar del objetivo de la Historia del Arte, o sea la obra de arte y cómo nos ocupamos de ella. Debemos definir qué es arte y cómo lo estudiamos.

Hoy en día está muy claro que el objeto de la Historia del Arte es el estudio de la obra artística y nuestro objetivo fundamental es llegar a explicar esa obra desde un punto de vista histórico, o sea la finalidad será explicar todas aquellas cuestiones fundamentales que permitan entender el significado, la forma o la función de la obra lo cual supone contextualizar la obra en su momento de creación, sus precedentes y su evolución posterior e influencias.

Lo primero que debemos responder es ¿qué es una obra de arte?

Para Panofsky una obra de arte es un objeto artificial creado por el hombre, puede ser útil o no. Exige ser experimentado estéticamente, observándolo sin conectarlo intelectual o emocionalmente con cualquier cosa, es decir mirar la obra en sí misma, (lo que hoy en día es considerado arte, antes podía ser un símbolo del poder como por ejemplo la estela de Naramsin).

Es muy difícil definirlo exactamente, porque el concepto de arte ha cambiado a lo largo de la historia, y con estos cambios su definición, al hablar de arte hemos de hablar siempre refiriéndonos a su época y al concepto de arte en esa época, no se pueden hacer afirmaciones de carácter general.

Para el siglo XVIII el arte buscaba la belleza, el arte medieval empezó a tener importancia con el romanticismo. No debemos olvidar que nosotros por educación tenemos nociones de arte, son unas nociones determinadas que tendemos a defender, es un concepto clasicista del siglo XVIII, es el que hoy se sigue manteniendo, el arte es algo intemporal, sujeto a normas y que aspira a conseguir la belleza, responde a una técnica, la obra es buena si la técnica es buena, los materiales nobles, debe ser una imitación de la realidad pero más bella.

Actualmente se han llegado a conclusiones como que arte es todo lo que se llama arte.

El problema de cómo definir el arte surge con el arte actual, con el arte contemporáneo.

Cuando nosotros pensamos en una obra de arte tenemos la imagen mental de un tipo de obra determinada que proviene del mundo griego.

Entendemos por obra de arte, una obra técnicamente bien realizada que exige una maestría técnica, no cualquiera puede hacerla, si vemos que tiene una dificultad técnica entendemos que es una obra de arte y además si tenemos una representación de la belleza todavía es más claro.

El arte contemporáneo esta desarrollando unas vías de actuación que se escapan a estos criterios y tenemos el problema para definir una obra de arte.

Esta evolución es consecuencia del espíritu o la era contemporánea y de la génesis de las 3 disciplinas que comentamos en el siglo XVIII y sobre todo con la afirmación de la autonomía del arte.

Esto ha exigido que los movimientos que han ido surgiendo han ido reivindicando esa autonomía y se ha hecho desde diferentes enfoques.

Los artistas ya no están obligados a reproducir la belleza y el artista puede reflexionar sobre el propio proceso creativo, una reflexión lingüística y formal.

El artista reivindica que no tiene que reproducir la naturaleza tal cual es, ya no hay que reproducir la naturaleza, la mimesis ya no es imprescindible. Uno de los caminos de esta reflexión sería la de que no hay la obligación de representar la belleza, o el espacio que se representa en pintura y esto ocurre en el cubismo por ejemplo.

Las vanguardias artísticas lo que hacen es buscar sus líneas de experimentación sin sujetarse a las líneas clásicas, o sea libertad de expresión.

Lo que irá ocurriendo con el paso del tiempo es que cada vez, estas experiencias serán más complejas. En estas nuevas búsquedas de expresión llegamos a prácticas cada vez más difíciles de entender y se produce un alejamiento entre la creación artística y el público y así nacen obras de arte que no son bellas, que son agresivas, en las que no se busca la elevación moral sino todo lo contrario y además ya no hay a veces una gran maestría técnica o materiales nobles y además se cogen objetos de la realidad se les descontextualiza y se le llama arte.

El artista ya no sólo llega a abandonar los soportes clásicos sino que incluso los ridiculiza, se ríe de ellos en sus obras.

Todo lo que se creían verdades empiezan a desmontarse, se produce una crítica interna, es lo que se conoce como deconstrucción y aparece una crisis que pone en cuestión verdades fundamentales sobre la vida, sobre la razón, etc., y lo mismo se transmite al arte.

El arte actual ha derribado todos los principios de lo que conocimos como arte y se ha llegado a un momento en que podemos encontrar cualquier cosa y por tanto ¿cómo sabemos qué es arte?

Hoy lo que es o no es arte lo deciden los expertos en arte. El ciudadano de a pie está cada vez más confuso y más cuando los expertos que tienen la posibilidad de decidir lo que es arte no se ponen de acuerdo y no pueden definir lo que es una obra de arte.

Hoy en día es muy difícil saber lo que es arte ni lo que será arte mañana. Dino de Formaggio dijo en 1.973 arte es todo lo que el hombre dice que es arte.

T. Adorno en una obra titulada Teoría estética dice Es evidente que nada en arte es evidente, todas las obras de arte y el arte mismo son enigmas.

Godman: Nunca hasta ahora el hombre ha tenido tanta dificultad en definir el arte y nunca ha sido el arte tan importante.

Los historiadores del arte si que podemos tener algunos criterios, por ejemplo sabremos que existen diferentes manifestaciones artísticas como la arquitectura, la pintura, la escultura, etc., sin embargo no siempre esas categorías se han considerado artística y sabemos también que el concepto de arte con estas divisiones se ha elaborado recientemente.

En Grecia y en Roma no se tenía por arte lo que llamamos arte hoy, la palabra arte deriva del término latino Ars que a su vez proviene del griego Tekné y arte era sinónimo de destreza que había que tener para fabricar cualquier cosa: una mesa, una silla, etc.

Su concepto del arte era mucho más amplio que el nuestro, nosotros creemos que el arte no se puede aprender, en la antigüedad se pensaba que si se podía aprender y enseñar ya que el arte estaba sujeto a reglas y normas, todas las artes estaban sujetas a normas.

En la antigüedad las artes se distinguían en función de la parte que había que poner en marcha para realizarlo, por ejemplo había artes que implicaban un trabajo intelectual y otras que implicaban un trabajo manual y para los antiguos las artes intelectuales eran las más elevadas, eran las llamadas artes liberales mientras que las que implicaban un esfuerzo físico eran artes consideradas vulgares.

Así pues el concepto de arte del mundo antiguo es muy distinto, no se valoraba al artista ya que su trabajo era

manual y determinadas sociedades como Roma y Grecia valoran la obra de arte pero no al artista.

Lo mismo ocurre en la Edad Media que asume las formas de pensar de la antigüedad y valorará el trabajo intelectual y se dice que son las artes liberales las que tienen que ver con el intelecto y con la mente las que ocupan un lugar superior y la que tienen que ver con el esfuerzo físico un lugar inferior.

Además, en la Edad Media, el trabajo manual es asociado con el pecado original y el trabajo manual es un castigo, las artes vulgares, se llaman en la Edad Media artes mecánicas del *moecare* = pecar.

Aquellos escultores, pintores, arquitectos etc., se organizaban en gremios al igual que otros artesanos. En estos gremios se reglamenta su actividad. Al final de la Baja Edad Media las actividades manuales empiezan a tener una cierta valoración.

El verdadero cambio tiene lugar en el Renacimiento en el que por primera vez se separa el arte y otras producciones humanas y esta separación se produce en un contexto muy concreto; en la Italia del Renacimiento, más concretamente en el siglo XV florentino ya que este cambio está muy relacionado con algunos cambios sociales.

Los artistas van a empezar a trabajar para mecenas importantes como los Medici que tenían una verdadera corte de todo tipo de intelectuales y algunos artistas que pasan a trabajar para ellos se pueden desvincular del gremio y entran en contacto con los intelectuales y empiezan a cultivar estas disciplinas.

Los artistas adquieren así una formación más elevada y empiezan a reivindicar que el conocimiento de estas disciplinas es importante para realizar una obra de arte. Entienden que el artista debe conocer otras ciencias para realizar las obras artísticas y eso supone poner el énfasis en la parte creativa de la obra y no en la parte manual y este hecho subirá la consideración de los artistas.

Los grupos de intelectuales humanistas reivindicarán al artista y lo elogiarán y como consecuencia la consideración del artista será superior y también lo será su prestigio social y esto se traducirá en que los artistas empiezan a firmar sus obras.

Nace también el concepto de la furia del poeta. Estos humanistas dicen que además de conocer estas disciplinas el artista debe tener inspiración, y la inspiración no está al alcance de cualquiera y en este momento empieza a nacer el concepto de genio, y en este contexto se entienden las actitudes de Brunelleschi que se niega a entrar en el gremio de albañiles e incluso es encarcelado.

Es aquí, pues, en el Renacimiento, donde empieza a esbozarse el concepto de arte que nos ha llegado aunque todavía no se habla de Bellas Artes, todavía se habla de artes del diseño, Vasari en 1.163 funda la Academia de Diseño y esto marcará que la enseñanza ya no se hará a través de los talleres en que los maestros enseñan a los aprendices, a partir de este momento la enseñanza se localizará en las Academias donde además se les dará una formación teórica muy amplia.

Muchos de los artistas, con estos conocimientos de las ciencias lograrán incluso avances en algunas de las ciencias como por ejemplo los dibujos anatómicos de Leonardo y lo mismo ocurre en el campo de la botánica.

A lo largo del siglo XVI y XVII se sigue manteniendo esta idea de arte de diseño y no se ha producido una verdadera diferenciación entre las artes de diseño y otras artes intelectuales, o entre arte y ciencia.

Francia en el siglo XVII toma el relevo a la cabeza del arte que había tenido Italia hasta entonces y Coubert creará una serie de Academias.

La diferencia entre arte y ciencia se producirá en el siglo XVIII, en este siglo se produce el desarrollo de las

ciencias y esto hará que se produzca ya una diferenciación entre arte y ciencia.

En este sentido son importantes algunos tratados de la época como Batteaux que escribe en 1.748 un tratado de Bellas Artes tal como las entendemos hoy en día e incluye la escultura, la pintura, la música, la poesía, la danza, la arquitectura y la elocuencia.

Lo más significativo es que esta denominación de Bellas Artes de Batteaux se extenderá por los círculos eruditos de la época y ya claramente las Bellas Artes son una cosa y las ciencias serán otra.

Lessing diferencia dentro de las Bellas Artes las llamadas artes del tiempo: música, danza, poesía y las artes del espacio: arquitectura, pintura y escultura, y esta división la hemos heredado hoy en día y en la Historia del Arte estudiamos este grupo de artes del espacio o artes visuales.

Así el siglo XVIII es fundamental por varias razones:

- Recoge los criterios clásicos del arte
- La genialidad del artista o el concepto de genio
- Acuña el definitivo término de Bellas Artes y las clasifica de una forma que perdura hoy en día.

A partir del siglo XIX y comienzos del XX, a las 3 disciplinas comentadas: arquitectura, escultura y pintura se unen otras: las llamadas artes decorativas que no se habían considerado como disciplinas artísticas y que son reivindicadas a finales del siglo XIX por A. Riegl, profesor en Viena y la reivindicación se basa en aspectos: la *kunswollen* (voluntad artística) u objeto es una obra de arte si el que la hace tiene la voluntad artística, es decir si el que la hace tiene intención, preocupación de que esa obra tenga un valor añadido de carácter artístico y no exclusivamente un valor de tipo práctico ya que lo que busca es que esa obra se experimente artísticamente y son obras de cerámica, joyas, bordados, etc.

También desde otro punto de vista, las artes decorativas parten de un principio que las caracteriza a todas y es la importancia de la decoración en estas obras y Riegl dice que muchos de los cambios artísticos históricos vienen de la mano de ornamentación, incluso dice que es fundamental para comprender la evolución de los estilos, en muchas ocasiones una decoración aparece en artes decorativas y después pasa a las otras artes.

A pesar de Riegl hay historiadores que siguen pensando que son artes menores y hay una cierta resistencia de los historiadores para acercarse a estas artes.

Otro grupo que se incorporó más tardíamente son los medios de comunicación visual de masas, ya en el siglo XX. Se incluye en este apartado la fotografía, el cartel publicitario, el comic, el cine o el diseño industrial y en la reivindicación de las mismas tiene mucha importancia el historiador Walter Benjamin autor en 1.934-1.935 de una obra titulada la obra de arte en la época de su reproductividad técnica.

Benjamin plantea la unicidad y la multiplicidad artísticas y lo que dice es que la Historia del Arte se basa en que la obra de arte es de carácter único y por eso son valoradas las obras de arte, porque son únicas y esto es cierto pero dice que el hecho de que la obra de arte no sea única no significa que tenga que tener menor valor y dice que puede haber obras de arte múltiples y esto vendría dado por los avances técnicos que permiten reproducir una obra como ocurre por ejemplo en una fotografía y esto significa que la obra no deja de ser arte.

Así pues, Benjamin ahonda en la idea de creatividad del arte y no en el agente físico, manual. Podría ocurrir con un diseño y el diseño se considera arte independientemente del número de obras que genere ese diseño.

Así pues, Benjamin, rompe con la idea de que la obra de arte es única e irreproducible. Aunque teóricamente se coincide con las tesis de Benjamin, tampoco en estas disciplinas artísticas, en la práctica, se han llegado a considerar adecuadamente y hay muchos historiadores que desprecian estas manifestaciones artísticas.

Otra aportación será la ciudad. Esto es un concepto más amplio, la ciudad como parte de la Historia del Arte. Esta reivindicación se produce por los historiadores del arte y sobre todo por Argán que habla de la historia de la ciudad frente al urbanismo.

El urbanismo será una historia de la arquitectura de mayor extensión pero dice que estos arquitectos que estudian la ciudad no se plantean la importancia de relacionar los datos y tampoco se preocupan por su conservación, y en este contexto los historiadores reivindican la idea de que la ciudad es un tejido urbano en el que se insertan edificios y monumentos singulares y todo ese tejido con esos monumentos y edificios forma un todo de forma que no es suficiente la labor de estudiar y conservar esos edificios y monumentos sino que también es preciso hacerlo con el tejido urbano que lo explica y le da sentido ya que si no puede ocurrir que hay ciudades que conservan el monumento pero se ha arrasado el entorno y por lo tanto ese monumento está inserto en contextos imposibles, y esa política se sigue dando hoy en día.

En los últimos tiempos los historiadores del arte se han dedicado también a estudiar el concepto de patrimonio, o sea la obra de arte como patrimonio, lo que supone preservar e intervenir en las obras de arte con un criterio que se fija desde la Historia del Arte.

¿Cómo estudiamos la obra de arte?

La obra de arte la hemos de estudiar los historiadores del arte desde un enfoque histórico, desde una perspectiva histórica, atendiendo a todos los elementos que explican para qué se crea, y porqué se crea, cual es su función, su significado, en fin debemos contextualizarla.

La obra de arte, en definitiva, es un testimonio histórico, a veces para algunos historiadores el más completo y directo de algún determinado momento histórico.

Se trata de ver como se produce esa obra y los factores que la explican pero además hay otra dimensión y es que la obra de arte es un objeto físico que ha llegado hasta nosotros y ha ido atravesando distintas épocas históricas y el historiador del arte debe analizar esa trayectoria histórica de la obra de arte y el significado que ha tenido para las distintas generaciones que la han visto y el que tiene hoy para nosotros. (Textos, el nº 4 de Argán)

Hay que tener en cuenta también otras cuestiones ya que la obra de arte es un hecho histórico pero con un carácter muy específico, tiene un lenguaje propio y es fuente de un pensamiento concreto y uno y otro son artísticos. El historiador del arte debe conocer este lenguaje y este pensamiento. Así pues hay que dominar el lenguaje artístico y el pensamiento artístico.

Además la obra de arte forma parte de un contexto cultural pero no es un mero reflejo de la época o del contexto en el que nace, por ejemplo en épocas de crisis el arte no tiene porqué estar en crisis.

La obra artística es compleja en sí misma y es fuente de reacciones humanas en un contexto determinado no es pues un reflejo directo de ese contexto.

El historiador del arte debe valorar la obra, además, y esto supone elaborar un juicio crítico del valor artístico de la obra y estos juicios, para evitar la subjetividad, no pueden ser basados en nuestros gustos personales o en nuestra sensibilidad, el juicio de un historiador debe basarse en la historia, debe ser un juicio de valor histórico.

Consideramos obras de arte aquellas que a lo largo de la historia se han tenido como tales. Los criterios con que se ha funcionado en historia del arte han sido fundamentalmente dos:

- Autenticidad: Que esta obra esté dentro de una tradición, que se haya realizado en un determinado

momento y que no se haya hecho por ejemplo en el siglo XX copiando al siglo XV. Se considera que debe estar situada en una situación histórica y esta obra de arte opera de distintas maneras bien desarrollándola, bien invirtiéndola o bien abriéndola, desarrollando la tradición en otras direcciones. Para ver las aportaciones o el comportamiento de una obra debemos contextualizar la obra y compararla con las obras de ese mismo contexto.

- La técnica: Es un parámetro que se puede medir bien dentro de las características de un estilo. Cada estilo tiene sus normas y cómo las ha seguido el artista es algo que se puede medir fácilmente. La habilidad o la perfección técnica no sirve para valorar una obra de arte actual, contemporánea, ya que no se busca la perfección técnica, no hay una habilidad técnica superior al común de los mortales y este criterio que ha sido válido históricamente hoy no sirve ya. A veces se hacen juicios incorrectos en cuanto a la técnica ya que para hacer juicios de valor basados en la calidad técnica deben hacerse dentro de un estilo o período.
- La calidad: El criterio de la calidad ya no es tan objetivo como la técnica. Es una calidad visible de la obra, pero para percibirla debemos tener educada la capacidad de percibir. Será más capaz de apreciar la calidad de una obra de arte cuantas más obras se hayan visto y además si se está preparado o tiene una formación para ello. Estos juicios se entienden que los tienen que hacer los que están cualificados, los críticos, los estéticos, los historiadores del arte, en fin gente muy formada y con capacidad de percibir, con formación de esa capacidad de percibir. Los juicios de calidad no son intrínsecos a la obra, son atribuciones de valor que hacemos nosotros de la obra, no depende exclusivamente de la obra sino del contexto y de la perspectiva desde la que se hace. Los juicios de calidad dependen de la mirada del que lo hace y a veces incluso de la época desde la que se mira.

Hay obras de arte que si que es cierto que siempre, en cualquier tiempo se han considerado grandes obras de arte ¿Qué elementos tiene que reunir una obra maestra, una gran obra de arte? ¿Qué hace que determinadas obras sean grandes obras maestras?

Según la crítica artística, Borrás habla de una serie de parámetros que se han manejado para hablar de una obra maestra y es un parámetro que aparece en el mundo griego y se ha repetido en las distintas épocas y en la estética occidental.

Este parámetro sería lo que los griegos denominan unidad en la variedad, en la moderna teoría de la comunicación se habla de algo parecido, lo que se denomina orden y complejidad. Se dice: parece que en la naturaleza se dan estos binomios y que el ser humano buscará este principio en las obras de arte, éstas serán obras que resultarán armónicas, integradores (orden, unidad) pero que al mismo tiempo sugieren muchas cosas, una obra que tenga muchos significados, que provoque muchas reacciones, mucha curiosidad pero que esta complejidad sea ordenada, sea armónica, así pues de forma ordenada sugiere muchas cosas. En la comunicación se busca lo mismo por ejemplo un guión cinematográfico debe tener coherencia pero debe sugerir cosas.

Ejemplos de obras maestras de la historia del arte

La capilla sixtina

Es una obra compleja por las dimensiones del espacio que tiene que decorar. Miguel Ángel acondiciona la continuidad del fresco en la bóveda con formas arquitectónicas y además esta obra presenta una compleja iconografía. Miguel Ángel presenta las escenas en un orden determinado para despertar una emoción desde la zona de la capilla hasta el altar, desde la Creación hasta la visión de Dios, complejidad, pues, en la disposición iconográfica, y complejidad del crescendo dramático ayudado por las figuras volumétricas y con gran fuerza, complejidad en las figuras incluso individuales, complejidad en la manera en que une el pensamiento cristiano y el pagano, la cultura cristiana y la cultura clásica (la concordatio) como por ejemplo los profetas y las sibilas, expresiones de lo mismo pero los profetas cristianos y las sibilas clásicas o paganas. Así pues, complejidad en todos los ámbitos y sin embargo todo esto es una obra unitaria y armónica.

Las meninas

Una obra perfectamente unitaria, es un retrato perfectamente ejecutado desde el punto de vista técnico, es un resultado unitario y coherente pero a la vez es una obra compleja, se puede ver como un cuadro de la cultura del siglo de oro pero además de todo eso hay otros niveles de lectura, al perspectiva, la creación de espacio, la sugerencia de distintos espacios, es un retrato pero ¿de quien?, ¿de Velazquez? ¿de los reyes reflejados en el espejo? Y si es así, dónde están los situados los reyes, estarían en el espacio que corresponde al espectador. ¿Por qué la apertura hacia el fondo? No se sabe qué pinta Velazquez, ¿está pintado esta misma obra? La obra es un testamento pictórico de Velazquez, de su concepción de la pintura, del pintor, Velazquez está pensando, mirando directamente al espectador porque Velazquez está intentando demostrar que la pintura es un proceso de creación muy complejo y que requiere muchos conocimientos y esta pintura es el reflejo de que la formación amplia es requisito imprescindible para estudiar este tipo de obra.

Además esta obra parte de una tradición como la del retrato de la familia Arnolfini de Van Eyck y la lleva más allá.

La obra maestra no tiene porqué ser una gran construcción, no tiene que ser monumental.

Los caprichos de Goya. Si quebró el cántaro.

Es una obra maestra. Tiene una complejidad que está unida por un hilo conductor y es que aluden a la naturaleza del ser humano, temas que interesan al ser humano, lo que llamaba los vicios humanos como la capacidad de ira, la masa que le impide pensar, la incapacidad para asumir la vejez, la ceguera ante el boato en los matrimonios desiguales, las luchas por el poder, etc.

La obra es muy compleja, está inmersa en un contexto cultural romántico, con muchas lecturas desde la técnica hasta la capacidad de expresión como por ejemplo Si quebró el cántaro representa la furia, la ira los malos tratos, la educación, es una obra coherente con gran fuerza expresiva y nos va explicando el episodio, el cántaro en primer término, el niño de espaldas y la madre que no tiene uso de la razón, irracional, está dibujada como un monstruo, su rostro es una caricatura que muerde la camisa para tener más sitio donde pegar, la mano es una garra, las uñas, es una fiera no razonable, la ropa tendida nos dice que es una lavandera, con un oficio durísimo que es el que ha convertido a este ser humano en un monstruo.

La obra de Goya tiene la cualidad de la universalidad, que es una característica de la obra de arte, esto no es una mera paliza, hay más cosas: realidades sociales en cuanto al trabajo, la educación, etc.

Catedral de Chartres

En un conjunto arquitectónico de una gran racionalidad arquitectónica. Tenemos una complejidad muy grande ya desde el punto de vista arquitectónico, todo el sistema de empujes es muy complejo con la bóveda de crucería, los pilares, los arbotantes, los contrafuertes, etc.

Todos los elementos ejercen su función y están contrapesados perfectamente. Técnicamente es perfecta y dentro de una unidad y coherencia se encierran niveles muy complejos simbólicos en torno a la luz coloreada por las vidrieras que convierte a la iglesia en un reflejo físico de la Jerusalén Celeste.

Matrimonio Arnolfini. J. Van Eyck

Retrato de interior de un matrimonio en una composición coherente con una iluminación cuidada lateral, con el aire que se cuele entre las figuras con una sensación de profundidad muy lograda, con un tratamiento extraordinario de la perspectiva y además se refleja el mundo flamenco de la época, un mundo rico y boyante económicamente que se ve en los paños de la habitación y de los personajes, la lámpara de bronce, el espejo,

etc.

Detrás de este orden hay una gran complejidad ya que esconde gran cantidad de significados simbólicos que han sido situados y unidos construyendo un todo coherente ya que los símbolos están encubiertos por ejemplo el espejo con un marco de madera con escenas religiosas de la Pasión de Cristo y nos hablan de que estamos en un entorno sagrado, el dormitorio que está unido al fin de la procreación cristiana, está santificando el matrimonio y su finalidad que es procrear.

Al fondo se ve la cabecera de la cama y se ve una figura que proyecta una sombra, parece un cabezal sin más pero no es una talla cualquiera es una talla de Santa Margarita que es la patrona de los partos y en esta época que era tan importante el parto donde era fácil morir en el mismo, así pues Santa Margarita está protegiendo los nacimientos, parece que la mujer está embarazada, al lado del espejo una especie de collar, que es un rosario con cuentas de cristal y esto alude a la Virgen y se alude a la pureza del cristal y de la Virgen y del matrimonio.

Los zuecos que aparecen están aludiendo otra vez al recinto sagrado ya que en los territorios sagrados se descalza el fiel. El perro que representa la fidelidad en el matrimonio. El matrimonio se da la mano, el coge con la mano izquierda, un matrimonio de mano izquierda o morganático, de distinta clase social y se ha especulado con quién eran los contrayentes ya que había dos Arnolfini y uno de ellos, Miquele, se casó con una mujer de clase baja.

El espejo es muestra de la complejidad espacial ya que en el espejo como hizo después Velázquez actúa como reflejo, se ven los contrayentes de espaldas y otros dos personajes de frente que se situarían en nuestro espacio, fuera del cuadro, hacia el mundo real igual que ocurre en Las Meninas, y estos personajes son los testigos del matrimonio y se ha pensado incluso que uno de ellos pudiera ser Van Eyck ya que encima del espejo hay una inscripción: Van Eyck estuvo aquí, no pone Van Eyck lo pintó o lo hizo, pone estuvo aquí.

En la lámpara hay una vela encendida y es de día, la vela indica la presencia de Cristo, es símbolo de la presencia de Cristo y la idea es la asociación de Dios y la luz, el hombre está jurando fidelidad. Se están casando, parece ser que no era extraño que estuviera embarazada ya que la promesa del matrimonio tenía tanta fuerza como el mismo matrimonio.

Otra acepción de obra maestra es la que tiene ese carácter de apertura y de carácter presente a la vez ya que se refiere a temas que han interesado al hombre y que en ese sentido pueden ser comprendidos universalmente y en todos los tiempos, ese carácter de universalidad les daría la etiqueta de obra maestra como por ejemplo:

Los fusilamientos del 3 de mayo. Goya. 1.814.

El carácter irracional del ser humano capaz de los actos más atroces y de los heroísmos más impensables. Esta cualidad del ser humano ha sido tratada por Goya en esta obra de forma magistral y completamente actual. Goya a comienzos del XIX da una visión sobre la guerra y la inmoralidad irracionalidad humana en la guerra que es completamente actual que hoy en día también ocurre como ocurría entonces.

Esta universalidad a pesar del tiempo, es una obra comprensible para nosotros y nos obliga a reflexionar. Goya expresa la barbaridad de la guerra, se fusila en un contexto bélico y la protagonista es la muerte, la guerra para Goya sólo es muerte y la muerte es la protagonista, una muerte que está presente y la guerra ya ha causado muertes (cadáveres en primer plano), la muerte en el presente con los fusilamientos y la muerte en el futuro, detrás de la loma hay una fila de personas que se extiende hasta el infinito y se acercan para ser fusilados y además la guerra convierte al ser humano en monstruo, los soldados franceses son monstruos, no vemos sus rostros, están oscurecidos, no están iluminados por la razón, son una piña, un montón, el ser humano individual ha sido anulado por la guerra, son sólo una máquina, parte de una máquina no individuos.

En los desastres de la guerra ocurre lo mismo, el mensaje es el mismo y esto es un enfoque novedoso ya que la guerra hasta entonces no se había representado desde este punto de vista sino que la guerra era justificada por ideales e incluso la guerra era exaltada pero Goya dice que la guerra no tiene sentido, que todos los protagonistas son monstruos.

Guernica. Picasso

Ocorre lo mismo que con Goya. Es una obra maestra. Por un lado es un epílogo del cubismo pero además el enfoque sobre la guerra es el mismo de Goya, la atrocidad de la guerra, no se muestra Guernica bombardeada sino el horror de cualquier bombardeo, todavía hoy se sigue debatiendo sobre toda su simbología.

La balsa de la Medusa. Gericault. 1.819

La fuerza instintiva del ser humano. Inaugura el romanticismo, las luces, la tormenta, el mar embravecido, la naturaleza desbordada. Se habla del hundimiento de la Medusa, un navío que se hundió por la inexperiencia del capitán que además fue puesto como capitán del navío por favoritismo, el capitán y la tripulación se pusieron a salvo y dejaron al pasaje librados a su suerte, tuvieron que construir una balsa y estuvieron 16 días a la deriva y tuvieron que comerse los cadáveres de los que fueron muriendo para sobrevivir.

Aquí aparece el instinto de supervivencia del ser humano, una historia parecida a otras que hemos vivido en el siglo XX en accidentes aéreos. Se muestra esto con gran fuerza y recursos pictóricos, se ven los colores pero también los personajes que ven el barco y se alzan para llamar al barco salvador y luchando contra los elementos, la vela parece que los lleva en dirección contraria. Además tenemos la perfección técnica de un gran pintor.

Ola en alta mar en Kanagawa. Hokusai. 1.831–34

Es un grabado. Aparece el tema de la relación del ser humano con la naturaleza y podemos entender esta relación entre el hombre y la naturaleza, el binomio hombre–naturaleza y su conflictiva relación. Se representa la debilidad del ser humano, la gran ola que está a punto de engullir a los personajes que se ven pequeños ante la fuerza de la naturaleza. El arte oriental es también capaz de expresar la belleza de la naturaleza en sus elementos más pequeños.

También hay jardines que son obras maestras, Versalles no se concibe sin sus jardines y son obras de control de la naturaleza, diseñados con puntos de vista y perspectivas pictóricas.

Gaudí y su arquitectura, también incide en el mismo tema de intervención sobre el espacio y la naturaleza, la arquitectura debe ser respetuosa con la naturaleza y convertirla en su fuente de inspiración y eso se ve muy bien en la obra de Gaudí, se puede ver en La Sagrada Familia concebida como una gruta natural, se convierte una fachada en una forma de la naturaleza o en el parque Güell (1.900–1.914). En lugar de regularizar el terreno aprovecha la naturaleza compleja que será la protagonista de la urbanización (al final no se llevó a cabo) o el uso de la piedra en la Casa Milá (la pedrera) que parece un roquedal.

El Bosco

También es un ejemplo de unidad y complejidad.

Otro tema de las grandes obras es el deseo del ser humano de trascendencia, y una forma de trascender es la diferente concepción religiosa, muchas de las grandes obras de arte tratan de la religión.

Podemos decir que existen unos ciertos elementos o parámetros que permiten valorar las obras de arte históricamente consideradas, aunque hoy en día es más complejo ya que aunque hay una serie de elementos

que pueden servir para valorar objetivamente una obra no es posible una objetividad total y a veces el historiador del arte que maneja muchos registros no es consciente de que los maneja de forma interesada (Ramírez), así la historia del arte que se hace es la que interesa al historiador, intenta a veces obtener un resultado que ya se había planteado a priori.

Otto Pacht dice que partimos de una determinada sensibilidad y visión, de una época, etc., o sea nuestro punto de partida mediatiza nuestra valoración de la obra.

La objetividad se consigue mejorar consiguiendo una formación muy amplia, cuanto más se conozca la historia del arte y la época estudiada mejor se pueden evaluar las obras y también un rigor en el tratamiento de la obra, de las fuentes y de la metodología que utilizamos.

Para ser objetivo además hay que ser abierto de miras, ser consciente de que tenemos que tener unos conocimientos amplios y que en ocasiones deberemos hacer uso de otras disciplinas para entender la obra que se estudia, es decir debemos aceptar la interdisciplinariedad. Ser abierto supone entender que no existe un único método perfecto de análisis que todos tienen ventajas e inconvenientes y que lo correcto es saber qué nos aporta cada uno y que a veces uno sólo no sirve.

Los que deciden el valor de una obra de arte es el grupo de expertos conocedores del arte que la sociedad legitima. Los expertos en arte seleccionan las obras, las estudian, las interpretan y valoran, y su opinión es normalmente aceptada por la sociedad.

El valor de una obra de arte no tiene nada que ver con su valor económico que suele basarse en la ley de la oferta y la demanda. En ocasiones una obra aunque no sea muy buena va a alcanzar una elevada cifra sólo por pertenecer a un autor de renombre, en este caso no se tiene en cuenta la calidad de la obra sino el nombre del artista.

Necesidad y función del arte

En muchas ocasiones, la sociedad se ha planteado si el arte es necesario para el hombre, y se ha llegado a la conclusión de que sí lo es, ya que desde el comienzo de los tiempos el hombre ha producido manifestaciones artísticas, no hay ninguna época de la historia en la que no se haya producido ningún tipo de manifestación artística.

Cuando el hombre vive en comunidad necesita comunicar ideas, experiencias, etc., el hombre tiene que dominar y entender el entorno para progresar. El arte es someter un elemento de la realidad a un proceso de síntesis y simbolización para que otros entiendan esa visión del entorno. Hay personas que tienen mayor capacidad para simbolizar eso, entonces surgen los artistas.

Siempre que el hombre se mantenga en sociedad, siempre que tenga que comunicarse, existirá el arte que podrá cambiar, servirse de nuevos materiales, nuevas técnicas pero siempre se expresará la realidad y las experiencias

El arte cumple diferentes funciones:

- El arte cumple una función social de comunicación.
- Función de mimesis: desde época griega, cumple una función de imitación de la naturaleza, (mimesis) durante mucho tiempo fue la idea más importante. En el arte contemporáneo parece haber desaparecido esta función.
- Función ideológica: El arte es portador de ideas y conceptos de diverso tipo. En algunos períodos históricos el arte se ha valorado más o menos en función de los contenidos. Ha sido muy utilizado por grupos de poder para expresar imágenes de sí mismos como la monarquía y la Iglesia.

- Función estética: Toda obra de arte debe ser experimentada estéticamente. Cuanto más desarrollada esté la función estética menos vertiente práctica tiene la obra de arte porque se la valora más por su estética, por su apariencia que por la función que cumple.
- Función personal: La obra de arte también es una forma de compensación, pues los artistas las utilizan para rellenar vacíos o anhelos propios. Es reflejo de la personalidad y del subconsciente del artista.

LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS

LA PINTURA.

Es la manifestación artística más estrechamente vinculada a los cambios. Este papel que ha desempeñado la pintura ha hecho que haya abundante bibliografía (desde estudios teóricos hasta textos escritos por los propios artistas que nos ayudan a entender las pinturas de muchos de ellos) pero la historia del arte debe partir de la obra artística aunque se ayude de estos escritos el punto de partida es la obra de arte.

Debemos analizar los elementos plásticos: la materia pictórica, la línea o dibujo, el color, la luz, la perspectiva, todos estos elementos dan como resultado una obra completa.

La pintura es un arte bidimensional, por medio de la perspectiva podemos crear una tercera dimensión pero no es real. La perspectiva revela nociones sobre el pensamiento de la época, por ello la perspectiva tiene contenido simbólico.

Finalidad y relaciones de la pintura

Se ha dicho que la pintura guarda relación con la literatura, sobre todo con la poesía por el carácter narrativo de ambas. Muchos pintores han plasmado pasajes de la literatura, ambas, pintura y literatura, parten de la realidad, hasta que la pintura decide romper con la realidad, buscando propósitos pictóricos nuevos.

Lo que hace la pintura es crear un lenguaje partiendo de la realidad, un lenguaje transformando la realidad con un lenguaje pictórico propio expresivo que pueda ser leído por aquellos que vean la obra ya que el arte es considerado como un medio de comunicación.

Por ejemplo, en Egipto se plasman figuras que podemos reconocer aunque no representan lo que se ve, someten la realidad a unas normas muy precisas, sobre todo muestran una realidad simplificada para que sea percibida de la forma más clara posible y de un golpe de vista. En la figura humana se representan algunas partes de perfil y otras de frente y lo que se hace es superponer dos visiones, una de frente y una de perfil. Así pues se somete la realidad a unas normas para permitir esa claridad de visión, que no quede duda de qué es lo que se representa.

En el mundo griego ocurre lo mismo (aunque no hay pintura que se conserve lo podemos ver en la escultura), parten también de la realidad pero condicionan las normas, los cánones.

Cuando a Zeuxis le encargan los ciudadanos una estatua de Venus, lo que hace Zeuxis es partir de las 5 muchachas más bellas de la ciudad y obtener los elementos más hermosos de cada una, así la representación es ideal pero parte de la realidad.

El arte griego no es realista es idealista. Lo mismo que la democracia corrige los deseos egoístas individuales en el arte más que plasmar a un individuo concreto, imperfecto se busca representar el ideal, intenta representar el ideal de hombre o mujer buscando siempre la belleza superando las imperfecciones de la naturaleza real.

En la Edad Media la representación de las pinturas parte de la realidad pero el arte aspira a representar la

realidad sobrenatural, las representaciones son más sumarias, lo que se quiere transmitir es la relación con lo divino, con la religiosidad, no interesa una representación pormenorizada de las figuras, se trata de transmitir un mensaje determinado mediante un lenguaje explícito que comunique, que sea expresivo y no importa que no sea naturalista.

La perspectiva jerárquica es un ejemplo, la figura más importante se representa de mayor tamaño y esto no es realista pero es lo que se quiere expresar.

Esta relación entre realidad y pintura no es exclusiva de Occidente. Ocurre lo mismo en el arte de otras culturas como en China y Japón. En China, a partir del siglo XII y XIII se copian pinturas de paisajes anteriores y se van cambiando, adaptando. La naturaleza no se copia, se recrean paisajes ideales con una belleza enorme para expresar la conmoción de la belleza, montañas altas, esbeltas, en paisajes ficticios potenciando los elementos deslumbrantes de la naturaleza.

Hacia el siglo XIV se produce un cierto acercamiento a la naturaleza, este empeño se concreta en la pintura flamenca del siglo XV donde lo que se hace es reproducir con todo el detalle posible los elementos de la naturaleza y sus formas.

Foto: Campin, Tríptico de Mérode.

Todos los objetos con sus detalles, así pues una captación detallista y minuciosa de la naturaleza, pero también podemos ver una serie de símbolos, así pues el realismo exacerbado esconde también una serie de símbolos.

Foto: A y J. Van Eyck. El cordero místico

Donde se representan una serie de plantas, una especie de catálogo de botánica.

En el Renacimiento italiano lo que vemos es una realidad pero idealizada. Leonardo aunque haga un retrato siempre elimina imperfecciones y el retrato es idealizado (La dama de armiño). En Santa Ana, la Virgen y el Niño, el paisaje que pinta Leonardo detrás de la escena es un paisaje idealizado, así pues la intención en este período es superar la naturaleza, hacerla más bella de lo que es.

Burke, historiador del arte que estudió el Renacimiento italiano, abunda sobre esta idea de recreación ideal de la naturaleza.

La misma tendencia se mantiene en el siglo XVI. Carracci, ya a comienzos del barroco en sus cuadros de Hércules o Adonis y también Remi ya en el siglo XVII en El rapto de Europa o Santa Cecilia, son figuras idealizadas.

Frente a esto, Caravaggio quiere romper la búsqueda de la belleza y busca elementos contrapuestos, en lugar de idealizar las figuras se muestra casi demasiado realista y esto le causó incluso problemas al pintar a San Mateo ya que le atribuyó una cualidad humana que no gustó.

A partir del siglo XVIII y en el XIX con el romanticismo surge el artista como genio y se entiende que la pintura debe ser expresión del genio del artista de su visión personal y esto abre las puertas para que los artistas puedan representar su propia visión de la realidad.

Goya plasma una realidad oscura, dolorosa (Saturno devorando a sus hijos). Goya pinta estas pinturas en su casa, son pinturas negras que pintó en los muros de su casa. La capacidad para la caricatura de Goya le permite partir de la realidad para conseguir un resultado que ya no tiene que ver con el punto de partida.

Turner hace lo mismo, parte de la realidad pero la embellece y le da poder, una naturaleza fuerte y hermosa como por ejemplo El barco de guerra Temeraire. Se ve una puesta de sol en el mar, es una visión idealizada. A veces Turner llega incluso a desmaterializar el paisaje llegando casi a la abstracción.

Otra forma de relación entre pintura y naturaleza se dará en el Realismo donde se vuelve a la naturaleza real pero también hay alguna selección, la realidad no está tal cual es, se centran en ciertos aspectos de la misma, concretamente los aspectos más feos, más sórdidos de la realidad.

Foto: Coubert. Los picapedreros. Se ve la idea del realismo, aparece una nueva clase, la clase obrera, aparecen personajes en posturas poco idealizadas.

Lo mismo ocurre en Las cribadoras de trigo o en El estudio que es casi el manifiesto del realismo. Coubert incluso escribe una carta a un amigo explicando el cuadro: los personajes, el cazador, la mujer amamantando al hijo, un rabino, etc., es decir el pueblo que no había aparecido como protagonista hasta ahora.

Ya a finales del XIX con los movimientos de vanguardia empezando con el impresionismo, aparece una nueva relación con la naturaleza. Los impresionistas pintan al aire libre pero también seleccionan los elementos que toman.

Monet por ejemplo y los demás les interesa la captación de la luz eligiendo los momentos del día más adecuados para pintar una cualidad de la luz. Uno de los temas favoritos de Monet es el agua que le permite plasmar reflejos de la luz, efectos de luz, etc. Por ejemplo en Meule, efecto de la nieve en la montaña, le interesa cómo la luz modifica el color de la nieve, así pues elige elementos de la naturaleza.

Van Gogh parte también de la naturaleza pero la tamiza a través de su visión, él considera que la obra debe comunicar los sentimientos del artista al espectador por eso distorsiona los colores ya que a través del color considera que puede transmitir las emociones y utilizará diferentes colores en función del sentimiento que quiere transmitir.

En La habitación de Arles transmite serenidad, en este momento Van Gogh estaba retirado en Arles, alquila la casa amarilla y recibe una herencia e invita a Gauguin a visitarlo, cuando se entera de que Gauguin va a visitarlo se siente bien y pinta una serie de obras como para decorar la casa amarilla y en este cuadro, del que hay varias versiones, elige colores que transmiten serenidad, alegría, felicidad y armonía y esto se lo escribe a su hermano Theo explicándole lo que intenta hacer con el color, así pues es la visión de la realidad en función del estado anímico.

En El café nocturno intenta todo lo contrario, en este caso ya había discutido con Gauguin y pinta el café que frecuentaba con él y quiere transmitir el ambiente de pasiones soterradas y cierta ira, y podemos ver que el café lo colorea de rojo que es un color que transmite cierta turbulencia y lo combina con el verde que es complementario del rojo y por tanto remarca este estado de ánimo agitado y turbulento que Van Gogh tiene en este momento.

La escisión entre realidad y pintura se dará definitivamente en el siglo XX pero tiene un antecedente en Cezanne por ejemplo en La montaña de Sainte Victoire donde el paisaje es una excusa ya que lo que le interesa es una trama geométrica de manchas. Cezanne piensa que la geometría es la esencia del arte y que el fin del arte es crear y desarrollar los principios propiamente pictóricos y esto piensa conseguirlo por los elementos geométricos.

Cree que el pintor debe reflexionar sobre la pintura, afirma pues un principio de autonomía, el arte no debe plegarse a la representación de la realidad sino plasmar los propios problemas pictóricos, la forma artística, el proceso de creación, etc.

Esto será el principio del arte contemporáneo y lo que llevará a este a separarse de la realidad en el siglo XX.

Esto lo vemos ya desarrollado en el cubismo con Mondrian que dice que la realidad de la pintura empieza y acaba en la propia pintura, es la única realidad que le importa y eso explica sus cuadros como por ejemplo Planos de color en oval. Sólo importa la línea y color, nada más, aquí ya tenemos una ruptura con la realidad.

Klee parte del mismo propósito aunque crea líneas y campos cromáticos que a veces sugieren o se asemejan a la realidad como por ejemplo en Senecio o en Vapor y veleros.

El punto final lo plantean los cubistas cuando incorporan objetos de la realidad a la pintura y plantean que cuando haya que reproducir objetos de la realidad en lugar de pintarlos lo que hay que hacer es incorporarlos a la pintura no copiando sino incorporándolos, son auténticos collages como por ejemplo Naturaleza muerta con silla de rejilla en donde coge un papel pintado y lo incorpora al cuadro o en Guitarra y vaso donde hay papeles decorativos con diferentes formas que configuran un auténtico collage.

ELEMENTOS FORMALES DE LA PINTURA

Los elementos formales de la pintura son:

- La materia pictórica
- La línea
- El color y la luz
- El modelado
- La perspectiva y el espacio

LA MATERIA PICTÓRICA

La pintura se compone de un soporte sobre el que se pinta como por ejemplo un lienzo, un muro, etc., y luego una serie de pigmentos que se aplican utilizando sistemas aglutinantes y que dan lugar a diferentes técnicas: óleo, temple, acuarela, guache, etc.

Cada uno de estos elementos dará unas posibilidades distintas al pintor. El artista debe saber esto y desarrollar el sentido de la materia o lo que es lo mismo conocer las características de cada técnica para saber sus posibilidades.

Para entender la pintura previamente debemos saber que lo fundamental es ver directamente la obra, no en fotos o en diapositivas, etc., no se pueden apreciar todas sus cualidades si no se ve directamente.

El pintor distribuye el pigmento con un pincel en la mayoría de los casos y con ese pincel, el pintor realiza unas pinceladas que tienen una orientación y unas características que darán lugar a una determinada textura y para apreciar la textura es preciso ver la obra directamente.

A veces no sólo son pigmentos coloreados, en la pintura contemporánea a partir de los cubistas que propugnan la incorporación de materiales reales a la pintura esta técnica la han desarrollado muchos pintores como Tápies y otros que incorporan todo tipo de materiales para desarrollar las capacidades expresivas de la pintura.

Aunque lo habitual y normal son pigmentos distribuidos con pincel, a veces se usan otras herramientas incluidas las manos directamente.

La pincelada se denomina también toque y actualmente se dice que es muy importante ya que será como la huella personal del artista, casi su firma, y se dice que revela el espíritu del artista, su personalidad, lo que siente al pintar y por tanto se ha dado mucha importancia a la pincelada en la pintura contemporánea y la

crítica busca entre otros elementos la personalidad del artista en el toque.

La pincelada ha pasado a ser uno de los elementos estéticos y plásticos que se subrayan en la pintura como parte de la personalidad del artista.

Se dice que la pincelada revela el acto mismo de la creación de la obra, revela el proceso de la transferencia de la energía creadora materializándose en una obra artística concreta.

Aunque en épocas pasadas también se le daba importancia a la pincelada era un aspecto que los artistas del pasado consideraban un medio para conseguir una obra no un elemento fundamental del arte, de hecho en muchas épocas el acto de la pincelada era la parte manual, y por tanto menos creativa de todo el proceso, quizás porque en otras épocas el artista estaba preocupado por resaltar la parte creadora e intelectual de su actividad. Una vez que ya se reconoce el genio del artista esto cambia.

Tipos de pincelada

Desde la empastada como la de Van Gogh (apasionado, pinta con fuerza, con energía, como es él) como por ejemplo en El sembrador cada pincelada estaba cargada de pintura, el pigmento sobresale del soporte. También Cezanne utiliza las pinceladas muy empastas.

Frente a esta técnica Gauguin utiliza una pincelada sin carga de pigmento como barrida, o Marc que hace lo mismo, parecen acuarelas con mucha menos carga de pigmento y muy barrida. En el neoimpresionismo podemos ver el puntillismo, donde las pinceladas son puntiformes.

La importancia de la pincelada hoy en día no la ha tenido siempre y por eso muchas veces encontramos superficies en las que los colores están aplicados uniformemente con pinceladas suaves, integradas, pequeñas en las que no es posible ver qué color se aplicó primero o qué dirección tiene la pincelada, se busca una superficie acabada, pulida y en la pintura flamenca por ejemplo se buscaba casi una superficie entintada sin pinceladas como por ejemplo Van Der Weyden o en la pintura italiana del siglo XVI como Boticelli.

En ocasiones los artistas no utilizan un sólo tipo de pincelada en la misma obra sino que se alterna el tipo de pinceladas en función de la finalidad, por ejemplo los rostros y los fondos y esta técnica ya la utiliza Leonardo y sobre todo se puede ver muy bien en la obra de Goya.

El tipo de pincelada está vinculado también a la profundidad espacial, la pintura siempre ha estado preocupada por insinuar o inventar o representar artificialmente la existencia de un espacio y esta profundidad espacial se puede conseguir de diferentes formas y una de ellas es la diferencia de pincelada utilizando en los fondos un tipo de pincelada más suave, más barrida, más uniformemente distribuida como si se hubiera pasado un paño con menos carga de materia, más desmaterializada, con colores menos densos que dan la sensación de aire, de atmósfera que crea la sensación de distancia.

Los primeros planos se pintan con pinceladas más concretas, en las que no se ve el toque, una superficie bien trabajada y acabada, más definida más propia para definir los rasgos y los contornos mejor y separarlos de esa forma del fondo, e incluso en algunos lugares utilizarán los toques más cargados en algunos detalles como las vestiduras o las medallas en la Familia de Carlos IV de Goya, y crea una medalla con toques que configuran formas y en algunos toques carga más el pincel en blanco para sugerir zonas de brillo y sombras en un objeto que se supone metálico y refleja la luz y lo consigue mediante la pincelada.

Así pues hay un uso de la materia pictórica en dependencia de la función que tiene la pincelada para conseguir efectos distintos como la corporeidad de las figuras y la forma de separarlas del fondo.

La pincelada sirve también para subrayar la forma, según la dirección de la pincelada por ejemplo Van Gogh

Naturaleza muerta con tablero... podemos ver pinceladas horizontales para la mesa y verticales de la pared e incluso a veces se ha utilizado para sugerir formas por ejemplo en el arte abstracto donde a veces sólo hay campos de color lo que se hace es jugar con la dirección de la pincelada para diferenciar los planos y las formas.

También sirve la pincelada para representar la sensación de movimiento como por ejemplo Constable Las espigadoras para sugerir el efecto de la tormenta juega con la dirección de la pincelada y la carga matérica.

En el último siglo se introducen elementos de la realidad en la obra pictórica para formar parte de la materia pictórica y el artista debe tener en cuenta las dificultades ya que cuando se introduce estos objetos alteran el ritmo de esa pintura y especialmente afecta al color lo que hace es comerse el color ya que tiene un color más fuerte que el pigmento para que la composición sea un todo equilibrado lo que debe hacer es subir el tono del pigmento con tonos de color más fuertes para crear un resultado más armónico.

LA LÍNEA

La línea que en pintura también se denomina dibujo tiene el poder de delimitar el objeto, fijar sus límites, cercarlo o sea fijar su apariencia.

Se dice que la línea frente al color tiene un carácter más intelectual, el color es más enigmático, más sensorial, la línea tiene más relación con la mente humana, tiene más que ver con la escritura, tiene más carácter gráfico.

En la naturaleza no hay dibujo, no hay líneas de dibujo, si hay colores, si hay formas pero no hay dibujo de contorno, el dibujo es el resultado de la capacidad de la mente humana y de su necesidad de representar la realidad y para eso se idea el dibujo con la función de delimitar las formas, de fijarlas.

La línea en pintura tiene diferentes funciones: Hay pintores que presentan una línea limitada, terminada, que rodea el dibujo con límites muy precisos y es una pintura donde se ven los límites de cada figura como por ejemplo en Léger Mujer de rojo y verde. Los elementos los acota con una línea muy marcada, muy precisa.

Por el contrario hay pintores que en sus obras la línea aparece y desaparece, no la podemos seguir, el perímetro del objeto es una línea más imprecisa y esta técnica aparece en períodos donde se quiere hacer una pintura más emocional, en que el espectador participe completando el dibujo.

Los artistas buscan que el espectador se implique, que contribuya a terminar la obra, se da en el romanticismo, el barroco, el rococó, por ejemplo Fragonard El amante coronado se pretende una imprecisión de formas, pretende difuminar los contornos desmaterializar la forma y para eso debe romper la línea.

Lo mismo hace Delacroix La libertad guiando al pueblo, hay zonas en las que se ve la línea pero en ciertos lugares busca una fusión entre elementos adyacentes y esta fusión la hace rompiendo la línea.

A veces ciertas líneas tienen características estéticas concretas como por ejemplo las líneas en S, en arabesco, en serpentina, se han considerado de gran belleza, de armonía, y esto ha llegado a veces a deformar la anatomía a las figuras para que aparezcan estas líneas.

Así la línea es utilizada para delimitar el dibujo pero también por sus cualidades estéticas, como por ejemplo Ingres La bañista de Vapinçon, Ingres es un defensor de la línea y vemos un desnudo en el que coloca el brazo creando una curva y en el hombro anula el ángulo, lo redondea y crea una línea continua con el cuello para crear la tensión en curva que a él le parece hermosa, la anatomía pues se adapta a la forma curvilínea, sigue el dibujo con el turbante y el hombro izquierdo y este sentido de curva lo rompe con la tela anudada en el brazo. Y esto lo cuenta Ingres hablando de la línea curva y de su cuadro.

Así pues se sacrifica la anatomía para crear ciertas tensiones y formas curvas. Una obra donde se ven perfectamente estas características de Ingres es en El baño turco donde incluso crea un tondo, rompe el formato original de cuadro en favor de la línea curva.

No es sólo Ingres quien utiliza este juego con líneas serpentiformes, Bronzino en Venus abrazada por Cupido o Descubrimiento de la lujuria también hace lo mismo.

También se puede utilizar la línea para conseguir distintos propósitos, en los estadios iniciales del arte como en el arte egipcio, mesopotámico o minoico se usa un concepto muy claro de dibujo y se reduce la realidad en trazos muy claros y muy precisos reduciendo los detalles a sus características esenciales, se simplifica la realidad.

Pero también las líneas pueden servir para introducir elementos ornamentales, decorativos como por ejemplo en la miniatura Libro de Lindisfarne.

Ciertas líneas se consideran hermosas y su presencia tiene sentido ornamental, en esta obra en las letras capitales las líneas se colocan dentro de las letras porque se consideran bellas, ornamentales y se usan para decorar, para ornamentar.

Las líneas también pueden ser usadas para sugerir emociones ya que determinadas líneas sugieren determinados estados emocionales, las líneas curvas sugieren dinamismo, movimiento, como por ejemplo Van Gogh La noche estrellada, todos los elementos aparecen dibujados con líneas curvas y esto es para conseguir una representación dinámica que todo esté movido, como si algo agitara las fuerzas de la naturaleza, como si hubiera un terremoto.

Lo mismo hace Munch en El grito donde quiere crear una sensación de miedo, de ahogo, con una atmósfera opresiva conseguida también con ayuda del color, y todo ello produce una sensación de opresión, de angustia, de miedo.

También sirve para delimitar las figuras pero puede realizarse de dos formas: a veces la línea simplemente separa superficies de color como ocurre en el arte egipcio, es una línea de contorno, no contribuye a separar esa figura del fondo, es una pintura plana, la figura aparece como pegada, las líneas son muy precisas de contorno que separa las superficies de color planas, sin tonalidades, sin impresión de volumen.

Sin embargo a partir del Renacimiento la línea es utilizada por los pintores como uno de los medios para conseguir la sensación de profundidad, la pintura aspira a engañar al espectador con una tercera dimensión, la línea delimita el objeto y lo separa del fondo con la ayuda de un color que ya no es plano por ejemplo Fran Angélico Anunciación esto se consigue porque hay determinadas líneas como las diagonales que ayudan a crear la sensación de profundidad como por ejemplo en Mantegna El martirio de San Cristobal.

A la línea se le ha atribuido también connotaciones simbólicas, significados. Por ejemplo la línea vertical se ha dicho que tiene un sentido ascensional, un impulso ascensional y se usa mucho para representar el misticismo, la elevación del espíritu sobre la tierra, sobre lo terrenal, por ejemplo Boticelli La calumnia.

La línea horizontal está vinculada a la base en pintura, sugiere estabilidad. Las diagonales tienen una sensación de dinamismo, de movimiento, es la línea que se aleja de los ejes cartesianos, que los rompe y por eso sugiere el movimiento, crea la sensación de caos en el espectador, por ejemplo Rubens El rapto de las hijas de Leucipo, los cuerpos marcan líneas diagonales y rompe con la línea horizontal y vertical y da sensación de movimiento y dinamismo para intensificar la violencia del rapto, que no haya sensación de reposo. Las líneas rompen los ejes del cuadro y crean una sensación de drama que contribuye a que el espectador entre más fácilmente en el drama del cuadro.

Chagall Los enamorados en el cielo de Vence, líneas verticales, ascensionales con un sentido de elevación, el amor eleva los sentimientos.

Kandinsky atribuye a la línea determinados significados. Foto: Kandinsky Estudios sobre la línea

Parece que en Grecia la línea sería más sutil, una línea que contribuiría a detallar los elementos de las figuras y más naturalista que en combinación con el color podría sugerir volúmenes.

A partir del Renacimiento surgen escuelas que reflexionan sobre la línea en la pintura. Se configuran dos posturas sobre el papel del dibujo en la pintura.

Para la escuela florentina el dibujo sería el principio determinante de la pintura lo que la unifica, la pintura parte del dibujo, la línea junto con la perspectiva y la composición son los elementos fundamentales de la pintura y los pintores dibujan las figuras y luego las colorean, así pues comienzan con el dibujo.

Frente a esto la escuela veneciana piensa que el principio fundamental de la pintura es el color, es el elemento que unifica la pintura, estos pintores aunque dibujan y hacen bocetos, las figuras las construyen fundamentalmente con el color, casi exclusivamente con el color como por ejemplo Goya, Giovanni Bellini Mujer ante el espejo, El Greco, Tintoretto, Rubens, Ribera, Rembrandt. Esta escuela es muy adecuada para las representaciones paisajísticas.

Textos 8 y 9

EL COLOR Y LA LUZ

EL COLOR

Cezanne: Para el pintor lo único verdadero son los colores, un cuadro no representa más que colores.

En los últimos tiempos se ha hablado de una calidad material del color, es decir que varía el color según las técnicas utilizadas, se ha llegado a decir que el color tiene una pauta, unos matices distintos.

El óleo por ejemplo tiene una pintura más luminosa, con más capacidad de transparencia, es más jugosa, más fresca. Estas características se ven bien en los pintores flamencos que son los que van a utilizar el óleo más claramente utilizando sus posibilidades y podemos ver las carnaciones, las transparencias, la brillantez y se puede representar el brillo de los metales o la pureza del cristal.

Una pintura al fresco siempre es más mate, la acuarela es más vaporosa, más falta de consistencia, son colores húmedos, casi transparentes, no sólidos o también la sensación de un colorido más mate y casi en polvo del guache.

El color es más enigmático en el espectador frente a la línea que es más racional, más intelectual. El color es más sensorial que racional.

A lo largo de la historia del arte se ha intentado clasificar los colores, definirlos. La clasificación definitiva, el desarrollo de sus posibilidades se produce a partir del siglo XIX donde se clasifican científicamente y esta clasificación todavía perdura.

En esta clasificación tiene gran importancia un químico francés llamado Chevreul que trabajaba de director en el proceso de tinte de la fábrica de Gobelino y hace una investigación de los colores que plasma en una obra que se titula Los principios de armonía y contraste de los colores.

Esta obra es importante por ser la primera clasificación de los colores que todavía se mantiene, pero además esta obra fue leída y conocida por los artistas empezando por Delacroix y siguiendo por los impresionistas.

Los principios científicos de esta obra fueron la base de su obra pictórica y utilizaron estos principios para armonizar los colores en sus cuadros.

Esta clasificación queda recogida en la Rueda de color. Hay unos colores primarios o fundamentales o esenciales porque no se pueden descomponer en otros y están en la base de los demás, son: Amarillo, Azul y Rojo. De la mezcla de estos colores surgen los colores secundarios:

Amarillo + Rojo = Naranja

Rojo + Azul = Púrpura o Violeta

Azul + Amarillo = Verde

Así pues, los colores secundarios se forman por la mezcla de dos colores primarios.

Colores complementarios: Secundario respecto al primario que no entra en su composición. Serían por ejemplo: el Naranja y el Azul (en el Naranja no interviene el Azul). El Violeta y el Amarillo (el Amarillo no entra), el Verde y el Rojo.

Los artistas llegaron a la conclusión partiendo de Chevreul que los colores complementarios se intensifican mutuamente. La sensación visual de un Rojo cerca de un Verde es que los dos son más intensos, más ricos y este descubrimiento se usará para conseguir un cromatismo más rico y conseguir también armonía dentro del cuadro.

El resto de los colores se forman básicamente a partir de la mezcla de primarios y secundarios que dará lugar a colores terciarios, estos nos darán los tonos intermedios en pintura.

Además, los colores se dividen en cálidos y fríos, en su percepción: Cálidos son aquellos que dan la sensación de calor, de ahogo, son los comprendidos entre el Amarillo y el Rojo, se dice incluso que esta percepción vendría de ciertas reacciones fisiológicas.

Los colores fríos son la gama de los Violetas más claros hasta el Amarillo que producen una sensación de frescor, de frialdad ya que los asociamos con elementos de la naturaleza que absorben la luz se alejan de nosotros hacia un segundo plano, amplían el espacio al contrario que los cálidos que lo estrechan, lo achican.

En los paisajes, los segundo planos son de colores fríos para conseguir profundidad espacial. Así se usan a veces toques de colores cálidos en un primer plano para conseguir la sensación de que las figuras se acercan hacia nosotros y toques de colores fríos en los fondos para producir la sensación de alejamiento y todo esto en colaboración con la materia pictórica, con la pincelada y también con la línea.

Otro principio importante que debe conocer el artista es que los colores nunca se perciben aislados sino en relación con el entorno, incluso por los colores próximos a él.

Delacroix dirá que la calidad de un color depende de los colores próximos. Como ya hemos dicho los colores complementarios se intensifican. Los científicos consideran que hay determinadas variables que pueden influir en la percepción, entre ellas:

- El tamaño de la superficie coloreada: Ya desde la antigüedad se conoce esto y se recomendaba que el número de colores fuera el adecuado a la superficie pintada. Un color se percibe más brillante en una

superficie amplia y en superficies pequeñas pierde brillantez y sus contornos se difuminan.

- El entorno, los colores próximos que se influyen mutuamente: Sobre todo los colores más próximos. Si alrededor hay colores más oscuros el color aparece más claro y si los colores próximos son más claros el color aparece más oscuro. Por ejemplo los colores sobre negro son más intensos, sobre negro el color es un foco de luz. Aparecen los colores fantasmas, son los que tintan las superficies cercanas ya que la percepción es que el color sale de su zona para influir en la zona contigua y este principio lo utilizan los puntillistas (neo-impressionistas) que pintan puntos muy próximos que nosotros los percibimos juntos y vemos superficies.
- La intensidad de la luz, la luz modifica el color.

El pintor debe conocer la influencia de los colores próximos para conseguir unos resultados determinados y tendrá que armonizar su obra como si se tratara de armonías musicales, armonizar los tonos de los colores, los colores deben estar equilibrados y contrapesados o todo lo contrario si es eso lo que se busca, así pues, utilizará los colores con una intención determinada, en general buscará la armonía y para esto es preciso conocer las influencias de unos colores con otros, así hay algunas combinaciones cromáticas que producen armonías más perfectas que otras.

Sistemas de armonización cromática

Hay muchos sistemas, vamos a ver los más significativos:

- El uso de colores complementarios; se ha usado en muchas épocas. Esto produce una intensificación mutua y se ha usado para conseguir sensaciones cromáticas más brillantes y captar la atención del espectador y hay muchos ejemplos dentro de los impresionistas por ejemplo Monet en su obra Catedral de Rouen, efecto de Sol, ocaso 1.894. Utiliza Amarillos, Naranjas con Azules y lo que quiere conseguir es un impacto de luz, una catedral muy luminosa. Monet llega al punto de afirmar que el uso de complementarios puede servir incluso para los sombreados que hasta entonces tradicionalmente se habían hecho a base de grises, así pues los impresionistas se dieron cuenta de que las sombras grises no existen, que en la sombra hay color, más apagado pero color, tienen una aureola de color, y este color es el color complementario. Esto hace que los impresionistas creen las sombras con los colores complementarios como ocurre en este cuadro donde Monet utiliza toques anaranjados y azules para crear sombras. Otro ejemplo sería Van Gogh Melocotoneros en flor 1.889. Uno de los secretos del éxito de los impresionistas es la armonización del color y eso hace que sus obras sean muy atractivas.
- Armonía monocromática; cuando el pintor utiliza un sólo color con tonos distintos en la misma obra, por ejemplo A. Reinhardt Pintura abstracta azul. Se consigue una gran unidad, otro ejemplo: V. Lehnendorff y H. Tszulsch Puerta de madera con ventana. A veces incluso se consigue que fondo y figura se unan sin sensación de volumen, de separación, las figuras se mimetizan con el fondo. Ej: Gauguin Te Rerioa. 1.897. El ocre aparece en todos los elementos aunque se utilice otro color, en las camisas, en la piel, en las paredes, etc., y eso hace que el color ocre predomine en toda la obra y le de unidad. A veces incluso se puede conseguir con un sólo color una cierta sensación de volumen como en Reinhardt.
- Esquema análogo; se intenta armonizar suavemente la obra utilizando colores muy próximos de la rueda de color que no muestra, por lo tanto, contrastes, se crea una transición muy suave de tono a tono. Ej: E. D. Van Golden Agua azul (es un jardín).
- Esquema complementario hendido; cuando se utilizan tonos de color a ambos lados de un complementario. Ej: Tamayo, salón con piezas precolombinas. México. El Amarillo como base en los sofás y su complementario el Violeta pero matizando sus tonos del más fuerte al más suave en los diversos elementos.
- Esquema complementario doble; si en anterior, además, se usan tonos amarillos distintos.
- Esquema en terna o triádico; se usan colores equidistantes en la rueda de color por ejemplo los 3 primarios Amarillo, Rojo y Azul o Verde Violeta y Naranja. Ej: J. Lawrence Constructores. 1.980. A

veces en este esquema se usan colores neutros (son aquellos que no producen un impacto en el espectador) como los grises para armonizar toda la obra, también se pueden usar otros colores neutros como el marrón.

Otra manera de armonizar los colores es utilizar colores distintos pero que tengan un valor similar, Ej: B. Paul Exposición de Artes y Oficios en el Antiguo Museo de Munich. 1.901 (es un cartel). Ha usado los colores en tonos suaves, como pastel y de esa forma el tono da una cierta uniformidad a toda la obra.

Otra forma es buscar la armonía entre luces y sombras y esto está referido básicamente al blanco y al negro y sus matices que son utilizados para reflejar la luz y la oscuridad. Ej: W. Turner Luz y color. 1.843. Representa la luz que emerge después de una tormenta, aplica las pinceladas circulares para crear la sensación de torbellino, de tormenta y en el centro blanco con toques de amarillo y azul y ese blanco emerge de un entorno negro, y consigue que la luz se intensifique por contraste. No utiliza un blanco puro o negro puro y usa tonos que los van uniendo: amarillo-marrón-negro en una especie de tránsito o blanco-gris-azul-negro, etc.

Otro factor que interviene en la percepción del color es la intensidad de la fuente luminosa y en función de la luz que reciben los objetos se perciben de una u otra forma, casi desde el negro hasta el blanco. El artista también puede utilizar esto para conseguir el efecto de volumen, de espacio o sea el modelado a base de efectos de luz y sombra creando una sensación de espacio. Las figuras hipotéticamente tienen volumen y por tanto hay zonas donde les da la luz y zonas que están en sombra. Ej: Mantegna Cámara de los esposos, consigue el espacio con una iluminación lateral desde la derecha que incide en una figura que tiene 3 dimensiones y por eso el rostro está pintado con carnaciones diferentes, más claras o más oscuras con introducción de grises y el efecto que consigue es el de volumen, así pues la luz y el color y su variación de tonos se utilizan para representar el volumen, la tercera dimensión en pintura y es lo que se denomina modelado.

Variables que tiene que tener en cuenta el artista respecto al color y la luz

Las imágenes que pinta el pintor tienen un color propio, un color que llamamos color local, junto al color local existe el color tonal que es el color modificado por el efecto de la luz.

Esto debe tenerlo en cuenta el pintor ya que en función de donde disponga la dirección de la luz deberá utilizar matices de color, utilizará, pues, el color tonal para darle volumen.

Hay un tercer elemento y es el color reflejado, que es cuando la luz que incide en superficies y es reflejada, ésta estará coloreada con el color del objeto que la refleja y esta luz al incidir sobre un objeto próximo lo tinte, lo colorea, este efecto, este color reflejado deberá tenerlo en cuenta el artista. Ej: Vermeer, Mujer con aguamanil (1.662-65), la cofia es blanca, es su color local, pero por efecto de la luz el blanco cambia y hay colores reflejados, el azul del cristal tinte la luz y tinte la cofia de azul, los reflejos del jarrón y de la capa de color azul también se reflejan en la cofia. La jarra brillante también es teñida por el reflejo de la tela y al reflejar la luz, ella misma contribuye a reflejar los tonos azules, actúa como una especie de espejo de los reflejos del vestido y la capa sobre la cofia que acaba no siendo blanca sino teñida de azul.

Todo este juego es un estudio que el pintor debe hacer del natural.

El pintor puede utilizar un determinado color para llamar la atención del espectador. Ocurre generalmente en pinturas con tonos neutros y de repente introduce un tono elevado, es un recurso compositivo que prende la atención del espectador. Goya la carga de los mamelucos, toda la pintura tiene tonos apagados excepto en el centro, el blanco del caballo y el rojo del mameluco.

Este recurso se utiliza mucho en publicidad, Ej: anuncio de perfume con Catherine Deneuve, se resalta el color del perfume y se capta la atención con el rojo en la nariz.

LA LUZ

El pintor para crear un cuadro tiene que crear luz, una luz que es artificial. La luz que incide en la escultura es luz natural e incide sobre ella y la conforma de alguna manera. En pintura sin embargo, el pintor debe recrear una luz que es ilusoria ya que no hay luz natural en la pintura.

La luz en pintura está asociada al color, la luz de la pintura es color, la luz se finge con el color, con el blanco o con colores claros dependiendo del tipo de luz que se quiere recrear.

Hay distintos tipos de luz recreada en pintura:

- Luz natural, por ejemplo en los paisajes.
- Luz artificial, por ejemplo G. De La Tour San José carpintero, la iluminación es una vela, o también en María Magdalena.
- Luz particular, la utilizan algunos artistas, sobre todo los tenebristas o naturalistas y es como la luz de un foco de un teatro, la luz se centra sobre un motivo con un propósito compositivo, temático, por ejemplo Caravaggio que deja todo el ambiente en penumbra y de repente surge una luz que hace emerger la figura o figuras sobre las que se dirige, por ejemplo La vocación de San Mateo y esta luz tiene, además, un simbolismo, la luz es Dios, va acompañada de Jesucristo, por ejemplo en La conversión de San Pablo. Rembrandt también utiliza este tipo de luz.
- Luz universal, es una luz homogénea que se difunde homogéneamente por toda la escena sin grandes contrastes entre zonas, que no crea grandes efectos de luces y sombras, por ejemplo Piero Della Francesca Virgen con el Niño adorada por Federico de Montefeltro.

Los pintores se dieron cuenta de que la luz altera la percepción de las cosas, la nitidez con la que percibimos los objetos, la luz y el aire que se interpone entre nosotros y el objeto, lo que hace esta luz y el aire es desdibujar los contornos conforme más lejanos están y este principio es la base en la pintura de Leonardo y por eso pintará los primeros planos más nítidos y difumina los elementos del segundo plano o el fondo es el sfumato, es el mismo principio de la perspectiva aérea.

La luz tiene también una función simbólica, especialmente en la religión cristiana y siempre se ha asociado a la presencia de la divinidad como ocurre con Caravaggio por ejemplo.

A lo largo de la Edad Media se repiten los fondos dorados de forma que se anula el espacio real y estos fondos dorados son como un reflector del fondo del cuadro ya que la luz se refleja en él y contribuye a desmaterializar las formas y parece que las figuras flotan en un universo desmaterializado y esto permite pensar que estas figuras se mueven en un entorno sagrado.

Evolución de la utilización del color y la luz

Muchas veces la gama cromática que emplea el pintor no es algo que pueda escoger sino que viene determinado por el desarrollo técnico de la época.

No siempre se ha dispuesto de la misma cantidad de pigmentos. A partir del siglo XIX el pintor ya dispone de una amplia variedad de pigmentos que hasta entonces no había sido posible.

También el color se ha usado de distinta forma en función de variantes estilísticas, en Egipto y Creta se usan colores planos sin una gran gama cromática, el color tiene un cierto simbolismo por ejemplo los hombres se pintan con pigmentos ocre y las mujeres con blanco.

En la Edad Media también la gama de colores es muy reducida, al final de la Edad Media ya con los flamencos aparecen colores más brillantes (como los azules de ultramar) y esto nos llevará hasta el

Renacimiento y vemos que la gama es muy amplia y se van configurando diferentes actitudes sobre el color con escuelas que le dan un mayor o menor valor al pigmento.

Como ejemplo citaremos Las muy ricas horas de los hermanos Limbourg donde el predominio de los azules intensos simbolizan el poderío económico del duque de Berry.

La escuela florentina del siglo XV no le da al color el valor fundamental que tiene, para ellos, el dibujo. La escuela veneciana, también en el siglo XV, inaugura una manera de tratar el color que tendrá gran influencia y basa su pintura en el color como elemento unificador de la pintura como por ejemplo hace Giovanni Bellini La transfiguración de Cristo, 1.480, con una fuerza y una riqueza de los colores, las capas tienen un tránsito de tonalidades casi desde el blanco.

Se ha dicho que esta escuela está influida por el colorido de la ciudad de Venecia de su saturación cromática, como por ejemplo Tiziano Amor sagrado y amor profano, 1.515 con un uso del color predominante, hay que tener en cuenta que Tiziano tenía a su disposición una gama cromática más amplia. Grandes pintores del color han sido, entre otros: Rembrandt, Vermeer, Tiziano, Bellini, Giorgione, Rubens, etc.

En el siglo XVIII, Gainsborough El muchacho de azul, 1.770. Algunos pintores intentan romper con ciertos preceptos como la utilización de los tonos fríos en primer término y pintan el fondo con colores calientes, al revés de como canónicamente se venía haciendo, y podemos ver como Gainsborough consigue la sensación de espacio en profundidad haciendo lo contrario a la tradición clásica canónica.

El gran siglo de la pintura en cuanto al color es sin duda el siglo XIX. Esta emergencia es también debida a avances técnicos y científicos en cuanto a los pigmentos y a las investigaciones en el campo del color.

Pintores como Turner, Delacroix y otros realizan investigaciones en este sentido. Delacroix es un precursor de los impresionistas e incluso de los puntillistas y basa una buena parte de su pintura en el uso de los colores complementarios.

A partir de aquí aparecen los impresionistas e incluso un pintor anterior a ellos, que no quiso que se le asociara con los impresionistas como Manet apuesta por los colores locales. Para Manet la pintura no tiene que simular el volumen y utiliza colores planos. Sus colores son muy luminosos, propios de los impresionistas.

Monet, ya dentro del movimiento impresionista, dice que el pintor debe pintar manchas de color, como por ejemplo en Impresión Amanecer, 1.872 en donde vemos las manchas de color.

Los impresionistas van a tener gran influencia en movimientos posteriores como en los neo-impresionistas, los puntillistas que incluso pretenden que el espectador mezcle los colores en sus ojos.

También en pintores posteriores como Gaguin que es un pintor del color, que busca la armonía, la ornamentación, que la obra resulte atractiva jugando con las superficies de color que buscan un resultado cromático armónico y colorista pretendiendo plasmar la belleza de la naturaleza e incluso habla de la música, dice que el color debe crear una armonía que sea capaz de transmitir una emoción sobre el espectador de la misma forma que lo hace la música. Gauguin es el primero que habla del poder emocional del color.

Van Gogh también es un pintor del color que introduce una novedad importante que es la utilización de colores que no siempre son colores que responden al color natural sino que corresponden más bien al color de lo que quiere transmitir, es lo que se llama color sugestivo por eso a veces crea disonancias y este color no naturalista será utilizado posteriormente por otros movimientos como los Fauvistas (textos 10 y 11 del dossier), Van Gogh El café nocturno.

En la pintura contemporánea el color se convierte en el gran protagonista de los movimientos de vanguardia como los fauvistas como por ejemplo Matisse André Derain, se rompe con el color natural y se buscan colores que rompan, que impacten en el espectador, la alteración del color natural para buscar la emoción.

El final de este proceso tendrá lugar con la pintura abstracta que busca la armonía del color y sólo con el color ya que lo representado no tiene nada que ver con ningún objeto de la naturaleza como por ejemplo S. Delaunay Tango Magic City. Son retazos de color que buscan el contraste del cromatismo.

Y por fin, Kandinsky que es el final, la búsqueda del contraste con el color en sus pinturas que tienen que ver con la armonía musical, sin formas reconocibles en la naturaleza, busca armonía y contraste como en la música.

Representación del espacio y composición

El modelado

Tiene mucho que ver con la representación del espacio. La pintura, como ya hemos dicho en numerosas ocasiones, y sin embargo el pintor intenta representar la profundidad espacial y lo conseguirá de dos formas: mediante la perspectiva y con figuras que tengan una corporeidad, un volumen, una tercera dimensión y el pintor para conseguir esto se apropia de características propias de la escultura.

Representar el volumen en la pintura se consigue mediante algunos mecanismos:

- A través del color; lo que hace es jugar con la luz y el color de forma que en las zonas iluminadas los colores se aclaran mientras que en aquellas zonas que quedan en sombra el pintor o bien usa el color gris para sombrear o bien altera el color, varía el tono del color para sugerir el sombreado o utiliza para este sombreado el color complementario como hace Monet en La catedral de Rouen.
- El escorzo; Tiene más que ver con la perspectiva. Se habla de escorzo cuando la figura aparece en posición perpendicular u oblicua al plano del cuadro como por ejemplo en Mantegna Cristo muerto, uno de los escorzos más famosos. El escorzo sirve para modelar el volumen de las figuras.

Perspectiva

Perspectiva o representación del espacio en pintura. La representación del espacio en pintura se consigue mediante la perspectiva. El pintor quiere negar, mediante esta técnica, el carácter plano de la pintura y fingir un espacio que no existe y que convierte el cuadro en una ventana a través del cual vemos una realidad diferente a la nuestra, lo que quiere es, pues, añadir a la pintura un elemento que no tiene.

La pintura es el arte del engaño visual ya que finge una luz que no existe, un volumen que no existe y un espacio que no existe.

Definición: La perspectiva es el conjunto de artificios o mecanismos de los que se sirve el pintor para representar en la pintura objetos tridimensionales y para establecer una relación de tamaño entre ellos. Es preciso que, además, el resultado sea coherente puesto que de otra forma no se consigue que funcione.

No siempre se ha usado el mismo tipo de perspectiva. La palabra perspectiva aludía en origen a la manera en que el ser humano ve la realidad, la visión que tenía. Hasta el Renacimiento no se usará con el sentido que tiene ahora de creación de espacio.

A lo largo de la historia de la pintura ha habido diferentes procedimientos de recreación del espacio en función de los conocimientos de las leyes de la visión humana y también en función de la concepción del espacio de cada época y también de la finalidad de la pintura, es decir, la perspectiva ha variado culturalmente

a lo largo de las épocas y se ha apoyado en una serie de conocimientos que han mediatizado el tipo de resultado y su semejanza al espacio real, al espacio natural.

Mientras el hombre no se siente dominador de la realidad no tendrá tanto interés en representarla como es.

Según la función de la pintura no siempre se aspira a representar la naturaleza tal cual es, por ejemplo en la Edad Media se busca una realidad religiosa, un espacio religioso sagrado que no es igual que el espacio real.

La perspectiva ha variado social y culturalmente a lo largo de la historia y a veces muestra cómo es la mentalidad de cada época sobre el entendimiento del mundo, su situación respecto a él y por eso la perspectiva, que es un elemento formal, sin embargo también revela un contenido y por eso algunos estudiosos hablan de la perspectiva como forma simbólica como apunta Panofsky.

Antes de la Grecia clásica no había una clara conciencia de cómo era el espacio real, no existe una verdadera representación del espacio según las reglas del mismo.

El arte egipcio debe adaptar la naturaleza según unas normas que determinan que la representación debe ser lo más clara posible y es por esto por lo que aparecen perfiles y frontales en la misma representación de una figura, para abarcar la totalidad de la figura de la forma más completa y comprensible que se pueda, así pues, aunque se parte de la realidad, las reglas determinan el resultado de la representación. El pintor egipcio recurre a una figuración en que sea posible ver la mayor cantidad de elementos y de la forma más clara como por ejemplo Jardín y estanque Tumba de Nebamon. Imperio Nuevo. XVIII Dinastía.

Es curioso que los cubistas volverán a hacer lo mismo. Así pues, es claro que en el arte egipcio las creencias religiosas, la cultura, mediatizaba la representación.

En cuanto a Grecia no hay un total acuerdo sobre cómo era la representación del espacio en la pintura en primer lugar porque no se ha conservado pintura griega excepto a la que decora la cerámica y por otro lado los distintos textos que nos han llegado tampoco son muy claros sobre este aspecto de la perspectiva en la pintura.

Este desacuerdo se basa en que parte de los autores dicen que los griegos hacían una perspectiva regida por las leyes de la geometría y las matemáticas que crean un sistema de representación del espacio que no tiene en cuenta del todo las leyes de la visión humana igual que ocurre en el Renacimiento Italiano.

Otra parte de autores dicen que no, que los griegos si tenían en cuenta estas leyes. Para definir estas teorías se han manejado textos científicos como por ejemplo los de Euclides del siglo II a. C. en que habla del cono visual, según él percibimos las cosas como si fuese un cono visual de manera que la realidad confluye en un punto de fuga en nuestro ojo y la base del cono estaría en los objetos observados y esta teoría es la base de la perspectiva italiana.

Por otra parte, textos como el de Damiano del siglo IV d. C. dicen que nuestro ojo no es plano sino curvo y que los objetos adquieren una forma esférica y que por lo tanto el tamaño de un objeto no se mide en una medida lineal sino que se mide en ángulos, esto determinará que los pintores intenten aplicar un tipo de perspectiva que se ciña lo más posible a la percepción real, una perspectiva más natural, no rígida y matemática como la anterior.

De lo que podemos ver en la cerámica griega es que ya se intentan crear líneas de fuga, se intenta crear una profundidad.

A través de la pintura romana que si se ha conservado aunque en su mayor parte es mural y no de caballete podemos observar que en esta pintura se anula la pared para fingir paisajes o estructuras arquitectónicas y vemos que hay también líneas de fuga pero todavía no se crea un sólo punto de fuga como en el

Renacimiento.

En la pintura romana se ven representaciones en que las líneas de fuga confluyen en varios puntos alineados pero puntos distintos configurando una perspectiva que se denomina perspectiva de espina de pez.

La pintura romana muestra que no hay un modelo establecido y que lo que hay es un modelo empírico basado en la observación, no hay un sistema regular y matemático que fije la disposición de los objetos.

Si entendemos que el arte romano deriva del griego es posible pensar que en Grecia tampoco existía aunque debemos tener en cuenta que esta pintura es mural y no de caballete donde quizás artistas más expertos aportarían algo más a este tema.

En la Edad Media hay un progresivo abandono de la representación del espacio en profundidad, lo que vemos es una afirmación de la planitud de la pintura, es una pintura plana, se anula la volumetría y la corporeidad, el tamaño no depende de su situación en el espacio sino de su importancia en la representación, es una perspectiva jerárquica donde las figuras más importantes ocupan el lugar central y son de mayor tamaño que el resto, las demás tendrán más o menos un tamaño en función de su relación con la figura principal y todo esto está determinado por la función de pintura que en la Edad Media es doctrinal y aleccionadora, y esto es lo único que importa, los paisajes arquitectónicos no están para dar verosimilitud sino para hacer más clara la representación.

La anulación del espacio se ve claramente con los fondos de oro que actúan como reflectores que impactan sobre nuestros ojos y anulan la profundidad espacial desmaterializando las figuras y lo que se busca es crear un espacio sagrado habitado por figuras sagradas y tiene que ser un espacio de luz, un espacio distinto del espacio real, las figuras aparecen recortadas y como pegadas sobre el fondo.

A finales de la Edad Media se van a ver los primeros intentos de una representación tridimensional que anteceden a la perspectiva del Cuatrocento italiano. Estos ensayos son empíricos y responden también a un cambio en la mentalidad del ser humano.

En el gótico internacional aparece la perspectiva caballera o perspectiva en contrapicado o perspectiva vertical, ya que parece como si la representación se hubiese hecho con el pintor montado a caballo.

Las figuras más cerca de la base del cuadro y las siguientes se superponen en vertical hasta alcanzar la parte superior donde estaría la línea del cielo, se crean como estratos como por ejemplo María en el huerto cerrado con santos. No se consigue una perspectiva verdadera pero son ensayos que intentan recrear el espacio.

Los ensayos más coherentes se dan en Italia durante el Trecento, con artistas como Giotto, se ve un intento más coherente, Giotto recupera la volumetría de las figuras, el modelado, la corporeidad de las figuras.

Giotto sitúa las figuras en contextos arquitectónicos que se configuran como cajas que dan un espacio de enmarque, un escenario y tienen una relación de tamaños más coherente e incluso la creación de líneas de fuga es más coherente.

También en este período autores como Lorenzetti llegan a crear una pirámide visual, o sea todas las líneas de fuga de la representación confluyen en un único punto denominado punto de fuga que es el principio básico de la perspectiva del Cuatrocento.

En la pintura flamenca (a caballo entre la Edad Media y el Renacimiento) aunque todavía no se consigue la representación formal y homogénea del espacio se intenta de forma empírica.

Así la pintura flamenca aspira a una representación minuciosa y exacta de la realidad y esto se intenta aplicar

también en la recreación del espacio e incluso la recreación del aire entre nosotros y el objeto.

Van Eyck intenta también la representación del espacio pero de forma empírica, no matemática y ocurre que las líneas de fuga se entrecruzan o hay varias líneas de fuga que convergen en diferentes puntos, así hay superposición de dos puntos de fuga que proceden de la manera empírica de representar el espacio.

La diferencia con Italia es que en el Cuattrocento italiano se crea un sistema de perspectiva regular, geométrico que surge en un contexto social y cultural dominado por la burguesía mercantil que aspira a un conocimiento científico de la verdad, la mentalidad ha cambiado, el hombre desea conocer su entorno mediante la observación y análisis científico y en este contexto la representación pictórica que surge se basa en principios matemáticos y geométricos, las consecuencias son muy importantes ya que la importancia de la ciencia en el arte potenciará el prestigio de los artistas que se colocarán al lado de los científicos, o sea influirá en la consideración social de los artistas.

Podríamos decir que la perspectiva fue inventada por Brunelleschi quien inventa un artificio e intenta reproducir la plaza de Florencia y este invento lo aplica a la arquitectura que hace (Iglesia del Santo Spirito de Florencia) con unas líneas de fuga que convergen en un punto y esta es la clave de la perspectiva italiana.

Ej: Masaccio Trinidad

La perspectiva italiana supone una abstracción respecto al modo de ver. Recrea un espacio muy semejante al real pero que no participa de la manera de ver y de movernos nosotros ya que es uniforme, constante y permanente, que no se modifica, ya que se presupone que el espectador estará situado en un punto y sin moverse, o sea un único punto de vista cuando en la realidad esto no es así.

Por otra parte también es artificial ya que no se tiene en cuenta que nuestro ojo no es plano.

Este espacio artificial se construye mediante procedimientos matemáticos muy exactos que parten de la geometría de Euclides y su visión piramidal y lo que hacen es intentar proyectar en su pintura esa pirámide visual creando una serie de medidas que permitan realizar figuras con unos tamaños determinados y regulares, o sea un sistema geométrico y un entramado que permita proporcionar las figuras en su entorno.

No todos los artistas respetan esta perspectiva por artificioso por ejemplo Ghiberti en las puertas del Baptisterio de Florencia no lo usa, no aprueba el sistema y en sus relieves no lo usa, considera que la perspectiva plantea una visión monofocal y esto no tiene que ver con cómo se presenta la realidad ya que los seres humanos si se mueven, y plantea en sus obras que el espectador se mueve y las líneas de fuga en sus obras no convergen en un sólo punto.

Ocurre lo mismo con Paolo Uccello que idea sus propios sistemas perspectivas como por ejemplo la batalla de San Romano.

La crítica más directa a la perspectiva Cuatrocentista la hace Leonardo y dice que es muy artificial, que no responde a lo que vemos y que no respeta la esfericidad del ojo, dice que la única forma de trabajar es con la observación directa de la realidad y dice que hay un elemento que no tiene en cuenta la perspectiva del Cuattrocento y es el aire, que incide en los objetos y altera las condiciones de visión del mismo, por ejemplo los objetos en la distancia pierden nitidez, se difuminan por efecto del aire interpuesto y además pierden color y disminuye su brillantez y adquieren un tinte más azulado.

A esta perspectiva que tiene en cuenta el aire y la luz es lo que el llama perspectiva aérea, lo que los italianos llaman sfumato como por ejemplo La Gioconda.

Esta perspectiva aérea tendrá gran influencia en la perspectiva posterior ya que se incluirá esta perspectiva en

la percepción del objeto y lo vemos por ejemplo en Giorgione, en Tiziano y es un principio que pasará a la pintura barroca y se tendrá en cuenta estos principios como por ejemplo en Velázquez.

En la pintura barroca se desarrollan estos principios gracias también al uso del óleo que permite una técnica más elaborada, más versátil.

Esta perspectiva supone que aunque se respeten las líneas de fuga y los principios del Cuatrocento, esta perspectiva hace que la representación sea menos rígida y los pintores entienden que se puede representar el espacio por planos y estos planos tienen unas características autónomas ya que el aire se interpone, el aire es vibrante y desdibuja los contornos.

Leonardo es el primero en oponerse a la perspectiva del Cuatrocento pero no es el único, ya en el manierismo aparecen una serie de pintores que se oponen a este sistema y al final del manierismo se pretende ya un espacio móvil, cambiante, con figuras llenas de tensiones que asombran y descolocan al espectador como por ejemplo Giulio Romano Derrumbamiento del pórtico de los gigantes, la intención de Giulio Romano es hacer que el espectador sienta que toda la estancia se le cae encima.

Otros pintores plantean otras soluciones como por ejemplo Holbein Los embajadores, el pintor invita al espectador a moverse para tener distintos puntos de vista sobre la obra.

Estas respuestas contra la perspectiva del Cuatrocento serán más agudas a partir del manierismo que es un movimiento que se aparta del Renacimiento y sus presupuestos y también contra la perspectiva del Renacimiento y frente a la concepción del espacio, de la perspectiva del Cuatrocento plantea un espacio cambiante, lleno de tensiones en que con frecuencia las figuras parecen agitadas por fuerzas internas, como por ejemplo ocurre en la obra de Giulio Romano que pinta una sala con figuras gigantes que parece que se nos viene encima con toda la arquitectura que se derrumba, así pues una crea una sensación de espacio en tensión opuesta a la que propone el Cuatrocento.

Otro modo de sorprender al espectador es cuando se introducen deformaciones o dislocaciones como en el cuadro de Los embajadores del Holbein que nos obliga a movernos para encontrar el sentido a la figura que aparece dislocada, que es lo que se denomina en perspectiva anamorfosis.

Otro artificio perspectivo que se usará en el manierismo es la quadratura que consiste en engañar al espectador que consiste en engañar al espectador, se usa mucho en la pintura al fresco de interiores en la que se finge una arquitectura que no es real, que está pintada como por ejemplo en Sala de la perspectiva Villa Farnesia. Badassare Peruzi, excepto las puertas todo está pintado.

Este principio de la quadratura llega a su máxima expresión en el barroco en la pintura de techos como por ejemplo Fray Andrea Pozzo Gloria de San Ignacio. Iglesia de San Ignacio. Roma. La arquitectura se amplía con la pintura prolongándola e incluso se abre para mostrarnos una visión celestial, todo esto hay que observarlo desde un punto determinado ya que si no todo se disloca.

Un último recurso es lo que se llama cámara oscura, se ha llegado a decir que muchos autores la han utilizado. Los que seguro la usaron son los llamados pintores de vistas como por ejemplo Canaletto Santa María della Salute.

La realidad que se ve a través de la cámara oscura queda reflejada en la base de la cámara y se puede trabajar en el bosquejo y trazar las proporciones.

Además Canaletto añadía a la cámara oscura algunos prismas determinados. La cámara oscura es también el reflejo de una cultura cambiante. Algunos de estos artificios como la quadratura estaban orientados a emocionar, impactar al espectador, al fiel, en un entorno religioso, frente a estos artificios de la quadratura

Canaletto nos propone una visión más realista, más racional. Foto: Canaletto. La plaza de San Marcos.

Composición

Se entiende por composición la ordenación integrada, organizada de todos los elementos plásticos que hemos visto por separado para conseguir un todo acabado para que no sobre ni falte nada.

En la composición hay que ver la intervención directa del pintor ya que es el que piensa la obra, la mente que está detrás, la composición demuestra que hay que contrapesar todos los elementos para que salga una obra artística, si no se equilibran todos los elementos la obra puede ser imperfecta.

Cuando el historiador del arte analiza la composición es la parte más complicada, no se trata sólo de ver como están dispuestas las figuras sino se trata de bucear en él y habrá que tener en cuenta 3 cuestiones principales:

- El tema
- Cómo se representa
- Qué elementos plásticos se han utilizado para representarlo.

El autor quiere representar un episodio concreto con un contenido narrativo y tiene que pensar cómo quiere expresarlo y qué recursos necesita. Por ejemplo en El rapto de las hijas de Leucipo de Rubens el tema es un rapto, un episodio violento, se trata de una escena dramática y se tiene que preguntar cómo quiere hacerlo, y ahí interviene su concepción de la pintura y la época a la que pertenece.

Rubens quiere que su obra exprese dramatismo, intensidad, fuerza, violencia etc., otro pintor podría haber querido atemperar, atenuar el dramatismo, Rubens quiere lo contrario.

Los recursos plásticos que usa Rubens para conseguir esto se basan en utilizar ritmos lineales con líneas diagonales casi en forma de arco de las hijas de Leucipo en sentido opuesto y otras líneas diagonales parciales entre los caballos y los demás personajes, es decir una serie de ritmos lineales con líneas diagonales que se cruzan y crean un sentido muy dinámico que subraya la violencia del tema.

También acentúa el sentido dramático mediante la expresión, el gesto y también con la luz y el color, de forma que los cuerpos de las hijas están iluminados de forma sensual, con unas carnes doradas y juega con la luz y a la vez con los colores como el rojo de la capa que contrasta con los dorados. Así pues, los ritmos lineales, la luz y el color ayudan a Rubens a subrayar lo que quiere expresar.

Hay artistas que utilizan como base la línea y los elementos geométricos en torno a la línea como por ejemplo en el Renacimiento que se usan estas líneas para crear armonía y equilibrio como ocurre en Piero della Francesca. Virgen con el Niño adorada por Federico Montefeltro.

El peso de la obra recae en un juego de líneas. La Virgen y el Niño se sitúan como eje de simetría y a los lados se representan el mismo número de figuras, consigue una simetría, una armonía, las cabezas están a la misma altura, sus cabezas crean una línea horizontal paralela a la base del cuadro y esto crea una sensación de armonía y serenidad.

Así pues, utiliza un ritmo compositivo lineal basado en la simetría. Todos los demás elementos del cuadro subrayan o colaboran a esto como por ejemplo un dibujo muy marcado (elemento racional, el dibujo y la línea como elementos racionales), utiliza una luz universal sin grandes luces y sombras, no hay foco de luz dirigido, es una luz equilibrada, uniforme y el color es sin estridencias, suave, que no desequilibra.

Otras obras utilizan también otros tipos de composición organizada sobre líneas, Leonardo utiliza en Santa Ana, la Virgen y el Niño una composición piramidal o triangular, las figuras parecen circunscribirse a un

triángulo. Leonardo consigue que las figuras sentadas den una sensación de estabilidad y por eso utiliza el triángulo que tiene una base ancha y es una figura estable y cerrada, es una composición de reposo, de serenidad. Además utiliza una luz muy difusa y unos contornos no muy marcados.

Lo mismo ocurre en la obra de Rafael Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juan. Además, aquí, Rafael escoge un tono tostado que está en todos los elementos y esto también remarca la serenidad y el equilibrio de la obra, apoyada por la composición triangular.

Frente a esto, Rubens como hemos dicho hace lo contrario creando una sensación de desequilibrio y consigue lo contrario a la serenidad, la tensión, la violencia.

Hay pintores que hacen vascular la obra en función de la luz como Caravaggio en La vocación de San Mateo, el dramatismo no se basa, en esta obra, en ritmos diagonales, no hay líneas de ruptura, el dramatismo se consigue con la luz, una luz focal que se dirige hacia San Mateo.

LA ARQUITECTURA.

La definición de arquitectura reviste cierta complejidad debido a que se trata de un concepto cambiante que ha variado a lo largo del tiempo, sin embargo debemos acotar este concepto para estudiarlo. La aproximación a la arquitectura será distinta si la hacen los arquitectos o los historiadores del arte ya que incidirán en aspectos distintos.

Lo que se hace desde la historia del arte se sustenta sobre unas líneas de base desde la antigüedad hasta la época contemporánea, hasta los modernos Congresos Internacionales de Arte Moderno (CIAM).

En la definición básica hay características que podemos encontrar desde Vitruvio hasta arquitectos contemporáneos.

Entendemos por arquitectura una manifestación o disciplina de carácter funcional, utilitario, que pretende la conformación plástica del espacio existencial del hombre ya sea público o privado, lúdico o laboral, o sea independientemente de su carácter.

La función útil en arquitectura está muy marcada, el hombre usa la arquitectura, vive en ella, tiene pues, una utilidad y esta utilidad está en relación con el hecho de que el ser humano cuando se asienta en un entorno genera unas necesidades de protección, de progreso, etc., y la arquitectura facilita el desarrollo de la existencia del hombre en su desarrollo y se pretende la conjunción plástica ya que entendemos como arquitectura aquellos edificios que no sólo pretenden ser refugio del ser humano sino que tienen una dimensión plástica en cuanto a que tienen un espacio organizado, una forma y función y con mucha frecuencia se añade una dimensión estética.

Esta definición es la síntesis de una serie de reflexiones sobre arquitectura desde la antigüedad hasta los actuales congresos de arquitectura moderna.

Además, el historiador del arte se va a preocupar por unas cuestiones que son fuente de reflexión.

Bruno Zevi es uno de los historiadores que más van a reflexionar sobre la arquitectura.

Desde Egipto hay un elemento que siempre se mantiene y es que la arquitectura se asocia siempre con edificios de carácter monumental, grandes edificaciones. En Egipto los grandes templos o palacios no las viviendas de los trabajadores comunes.

Este concepto de monumentalidad se concreta más todavía en la época clásica greco-romana, lo podemos ver

en Vitruvio que considera la arquitectura como una disciplina de carácter teórico-práctico, enciclopédico, humanista y técnica que se ocuparía de la edificación de grandes obras: templos, palacios, edificios públicos, etc.

La arquitectura tiene una dimensión teórica, una planificación, un diseño, una parte teórica en su planificación y una dimensión práctica que será la parte constructiva.

De carácter enciclopédico por la gran cantidad de conocimientos que tiene que tener un arquitecto. Debe conocer cómo se hace, debe conocer la geometría, las matemáticas, geografía, historia de la arquitectura, climatología, etc.

Es una disciplina humanista ya que tiene que ver con el hombre, con su forma de vida, con sus costumbres, con su vida, el hombre como protagonista.

También tiene, la arquitectura, un carácter técnico que es evidente.

Esta consideración de Vitruvio todavía se mantiene hoy en día. Hoy se sigue asociando arquitectura con monumentalidad aunque hoy en día la arquitectura actual, el monumentalismo es de tipo económico. Sólo grandes empresas pueden financiar obras monumentales o bien gobiernos o entidades públicas.

En el momento contemporáneo hay matices como por ejemplo a partir del siglo XIX ya no se considera sólo arquitectura a algunas viviendas burguesas, como por ejemplo las casas de Gaudí, la vivienda urbana burguesa se une a la historia de la arquitectura y también con la revolución industrial aparecen nuevas tipologías como: estaciones de ferrocarril, mercados, etc., con materiales nuevos como el hierro y estos edificios también se consideran arquitectura.

A partir del siglo XX se produce una socialización de la arquitectura ya que los arquitectos son conscientes de que el cliente es el hombre de a pie y así se produce una mayor humanización de la arquitectura, ya no hace falta que sea una obra monumental, puede ser una vivienda normal, una obra arquitectónica, y esta socialización tiene una importancia sobre la historia del arte ya que esto hizo que la historia del arte se fije en las realizaciones que en la historia se han hecho para el hombre y así se reparó en la arquitectura primitiva, en la arquitectura popular, a la que no se le había prestado atención.

Con la nueva atención que se le presta a este tipo de arquitectura nos podemos dar cuenta de que en muchas ocasiones esta arquitectura popular, primitiva está en el germen o explica la gran arquitectura como por ejemplo la organización del espacio, la relación armónica entre forma y función e incluso los primeros elementos de carácter estético, ornamental que después se verán en la gran arquitectura por ejemplo el templo griego es una monumentalización y petrificación de edificios más pequeños y contruidos con materiales pobres.

Función de la arquitectura

La arquitectura tiene una dimensión funcional muy marcada y aunque no es la única dimensión si que está muy marcada y esto se debe a que la arquitectura es la que conforma la existencia humana ya que desde el momento en que el hombre se asienta en un territorio, empieza a hacer arquitectura para protegerse, desde las cuevas decoradas, las cabañas, los puentes, las calzadas, etc., que le ayudan a vivir en el terreno. La arquitectura es como un caparazón para el ser humano que no tiene como otros animales, y la arquitectura actúa como un caparazón.

Esta función utilitaria es muy importante para el historiador del arte ya que debemos tener en cuenta la función que tuvo el edificio para estudiarlo puesto que nos explicará muchas cuestiones sobre el edificio, para que se construyó, para qué sirvió, sería absurdo estudiar una basílica si no sabemos cual era su función, para

qué se usaba, no entenderíamos el edificio.

También es importante conocer su función a la hora de buscarle una función contemporánea, por ejemplo una iglesia antigua que ya no tiene culto y se reutiliza y en esta situación el historiador del arte tiene mucho que decir ya que debemos darle una función lo más parecida posible al original.

Los historiadores han hablado de distintos capítulos dentro de la función de la arquitectura: se habla de una función de dotar de sentido al espacio existencial humano, a la existencia humana, o sea con mucha frecuencia la arquitectura refleja una manera de vivir, de relacionarse con el entorno, muchos edificios no son aceptados por todos los grupos humanos como por ejemplo una vivienda japonesa actual no tendría lugar en el siglo XVIII occidental, no encajaría ya que el concepto es absolutamente diferente.

Otra función es la función utilitaria, la arquitectura sirve para algo, para desarrollar los cultos religiosos por ejemplo y se construyen templos, así pues la arquitectura sirve para algo. La función utilitaria será el destino, el objetivo para el que se hace el edificio.

También se habla de que hay un nivel técnico o tectónico ya que es reflejo, plasma el nivel técnico de una determinada cultura. En determinadas épocas la arquitectura ha estado en la vanguardia del desarrollo técnico como ocurrió en la construcción de la catedral gótica que exigió un desarrollo técnico que después tendría aplicación como por ejemplo en las grúas y artilugios que se diseñaron para subir los materiales a lo alto de las estructuras de la catedral.

Estas tres funciones formarían la dimensión práctica de la arquitectura. Pero también tiene la arquitectura una función simbólica, espiritual ya que, a veces, la forma es representativa de significados simbólicos como por ejemplo ocurre en los templos egipcios que son resultado de las creencias religiosas y rituales de la sociedad egipcia pero además el templo egipcio tiene otra simbología que es la de reflejar el cosmos, el mundo que tienen los egipcios como ocurre en las salas hipóstilas que son reproducciones del mundo, de Egipto, con el Nilo, la bóveda celeste, capiteles vegetales, y la disposición de las columnas que reproducen el ciclo solar.

Lo mismo ocurre con otras manifestaciones arquitectónicas, sobre todo de la arquitectura religiosa como por ejemplo los templos cristianos de planta basilical con un transepto que conforma una cruz, con una cabecera que es el ábside y esto no es casual y no sólo es una función práctica, además tiene una simbología que es el reflejo del martirio de Cristo en la Cruz.

También, en algunos edificios, se utilizan módulos de medida que también tienen una simbología como ocurre en Saint Gall que utiliza un módulo cuadrado de 40 pies de lado y todo el monasterio se construye por multiplicación o división de este módulo y esto se elige porque 40 es el número de la paciencia y de la penitencia que son virtudes que deben acompañar a los monjes.

También vemos el simbolismo en la transformación que experimenta el templo en época renacentista donde, fruto del neoplatonismo, ya no interesa mostrar el martirio de Cristo sino la esencia de Cristo que es perfecta y la perfección de la esencia divina se demuestra a través de figuras geométricas perfectas como por ejemplo el círculo (sobre todo) y las formas centralizadas en general como el octógono, etc., y por eso muchos templos de esta época son de planta circular como por ejemplo el Templete de San Pietro in Montorio, de Bramante (Roma) de 1503 y para conseguir esto incluso se sacrifica la funcionalidad que es más adecuada en la planta basilical y esto aparece reflejado en los escritos de la época por ejemplo en los de Alberti.

Este contenido simbólico también existe en las construcciones civiles como los palacios que simbolizan el poder político, y su importancia simbólica estará radicada en sus grandes dimensiones en comparación con las viviendas comunes. Así el palacio representa un poder político fuerte, es una demostración de fuerza, del poder en el gobierno. Hasta tal punto el palacio y el templo son símbolos del poder político uno y religioso el otro que elementos arquitectónicos de ambos como el arco y la columna que se usan en edificios de grandes

dimensiones como templos y palacios se acaban convirtiendo en símbolos y por eso cuando se representa, en pintura o en miniatura por ejemplo, a personajes importantes se representan bajo un arco sostenido por columnas, o sea estos elementos se sacan de contexto para singularizar a personajes significados como por ejemplo ocurre en la Biblia de Carlos el Calvo.

La importancia simbólica del palacio llega hasta época contemporánea y como expresión, además, del alejamiento entre gobernantes y gobernados, y en regímenes totalitarios se usa una fórmula que ya se usó en el arte medieval, una disposición urbanística con una gran plaza y al fondo el palacio, como ocurre en Florencia con la plaza y el palacio Vecchio al fondo, el palacio es el telón de fondo del espacio más importante para la vida de la ciudad: la plaza.

Expresión arquitectónica

La arquitectura está muy ligada a lo que hemos visto. La dimensión expresiva de la arquitectura está en función de que la arquitectura expresa cosas, nos da una imagen muy acabada del sistema imperante en la cultura que produce esa arquitectura, nos da información de la armonización social, la manera de entender el mundo etc., por ejemplo Versalles sólo con verlo, sin saber nada más nos habla de un rey que es de una determinada manera, nos dice cómo es la economía, incluso el carácter del monarca.

Así la dimensión expresiva de la arquitectura, en ocasiones, la arquitectura se ha visto perjudicada por esa capacidad expresiva como por ejemplo en Cluny III, destruido durante la revolución francesa debido a lo que expresa el edificio ya que es la expresión del poder feudal de la Iglesia que poseía tierras que arrendaba a los campesinos y de esta forma Cluny III era un símbolo inaceptable para la revolución y se fue contra él.

Se habla por eso de un lenguaje arquitectónico como forma de expresión, de comunicación de ideas y en arquitectura también se puede hablar de un emisor y un receptor. El emisor sería aquel individuo o colectividad que tiene una necesidad y que tiene los medios para hacerla realidad como por ejemplo el faraón, el rey, el obispo que financia una catedral, etc. El receptor sería el usuario de la arquitectura, aquellos que se benefician de ella o la padecen en su caso y estos receptores pueden aceptarla o rechazarla y con su rechazo pueden condicionar que la arquitectura sea de una manera u otra y esto es más notorio en época contemporánea.

A veces el emisor y el receptor pueden ser el mismo o confundirse como por ejemplo el faraón que construye su tumba y es para él y para nadie más.

Otro elemento importante es el autor, el que idea la arquitectura y la lleva a cabo y aquí entraría desde el arquitecto que sólo planifica hasta todos los que intervienen en la obra y cuando se habla del autor, en general, se habla de la persona o personas que planifican.

Entre el emisor y el receptor se encuentran las personas que participan en el proceso constructivo desde que se idea hasta que se termina.

No siempre es el arquitecto el que planifica la obra y la lleva a cabo, el arquitecto no es como el escultor o el pintor y no es siempre así ya que en muchas ocasiones en arquitectura más que en otras manifestaciones el papel del promotor, del que paga, es muy importante.

El que encarga una casa le dirá al arquitecto como la quiere y en algunos casos el promotor tiene una papel tan importante que es casi el autor, por ejemplo en el caso de el Partenón, no podemos considerar el Partenón de autoría exclusiva de Ictinos y Kalícrates, es un edificio que plasma la concepción que tiene Pericles de la ciudad. El caso más extremo de la autoría del promotor es Felipe II y El Escorial donde Felipe II es el que diseña la planta, elige el lugar y está al mando de todas las campañas constructivas mediante una cadena de mando en cuya cúspide estaba él.

Algunas veces los historiadores del arte olvidamos estas cuestiones y nos centramos exclusivamente en el arquitecto.

Es cierto que hay arquitectos que son autores de sus obras como por ejemplo Miguel Angel por ejemplo en el vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana, lo mismo ocurre con Borromini en el claustro de San Carlo Alle Quatro Fontani, ambos subvierten las convenciones y los cánones. Lo mismo ocurre con Gaudí.

Así pues, hay arquitectos que son creadores de su arquitectura pero no siempre todo se explica en función del arquitecto.

El uso que tiene la arquitectura dará lugar a las tipologías arquitectónicas como por ejemplo el templo, el palacio y esto es muy importante ya que nos habla de las personas. Por eso la historia de la arquitectura se articula más en tipologías que en otras manifestaciones artísticas ya que la arquitectura nos habla de cómo eran las personas.

En la arquitectura dicen los historiadores del arte que siempre hay una dimensión pública aunque el edificio sea privado y dicen que esta dimensión pública es muy importante.

La dimensión pública la tiene por su presencia física que la relaciona con el entorno ya que se manifiesta al exterior y en ello radica la fuerza expresiva que tiene la arquitectura ya que es algo que se tiene que ver por obligación por ejemplo Versalles es propiedad de Luis XIV pero es imposible no verlo y es imposible que no nos transmita características del propio Luis XIV.

Así pues la arquitectura nos transmite desde el exterior mensajes sobre las personas responsables de ella y esta expresividad de la arquitectura se debe a su potencia física, a su presencia, hasta tal punto que podemos identificar que un edificio es un templo sea del estilo que sea y lo mismo ocurre con un palacio.

No es extraño que la fuerza expresiva de la arquitectura haya sido utilizada por el poder para expresar su fuerza y también habla de cómo el poder habla de sí mismo como por ejemplo en el Panteón de Adriano.

Adriano transmite su fuerza económica, el concepto de un imperio armónico, un imperio gobernado por un emperador descendiente directo del propio sol.

Es muy normal que cuando un pueblo conquista un territorio se apropie de la arquitectura de los vencidos y la haga suya y la reacomode como ocurre en Santa Sofía de Constantinopla a la que los turcos convierten en mezquita y no solo en su interior sino en el exterior en el que colocan los 4 minaretes que inmediatamente identifica el edificio como una mezquita.

A veces también se traspasan modelos arquitectónicos por ejemplo los conquistadores españoles pasan modelos arquitectónicos al territorio americano que no tenía precedentes en esa zona como por ejemplo la catedral de Santo Domingo en la República Dominicana.

También por esta dimensión exterior se producen lo que los historiadores del arte denominan un mecanismo de proyección que consiste en que la arquitectura es disfrutada por los más marginados aunque no sean usuarios en el sentido de que estos grupos proyectan en estas arquitecturas que ven y no poseen, sus anhelos, sus ideales, y en esto radica la moderna concepción de lo que llamamos patrimonio artístico.

Muchos edificios e incluso pueblos son patrimonio de la humanidad. Este concepto de patrimonio es un concepto moderno y viene dado por este mecanismo de proyección ya que las personas consideran suyas estas arquitecturas, las hacen suyas.

Este concepto de patrimonio también puede suponer un peligro ya que al estar ligado a la idea de

permanencia, de durabilidad, lo que pasa es que cuando se habla de arquitectura se liga a la permanencia, la buena arquitectura permanece siempre pero esto nos ha llevado a olvidar expresiones arquitectónicas que no son permanentes y el historiador del arte no las valora como por ejemplo los jardines.

El jardín es efímero pero tiene una importancia ya que configura un escenario y además la disposición del jardín implica conceptos arquitectónicos.

Otro ejemplo de arquitectura poco valorada serían las fuentes.

LA REALIZACIÓN EN ARQUITECTURA

Es lo que podemos denominar la técnica constructiva que es de gran complejidad. Es un proceso muy complejo incluso en las arquitecturas más básicas. Tenemos que pensar qué se quiere hacer y cómo hacerlo.

La realización en arquitectura sería la correspondencia que se da entre la forma del edificio terminado y el proceso de ejecución y la forma debe estar en consonancia con el proceso constructivo, el resultado final debe ser armónico.

Por proceso de realización se entienden todas y cada una de las fases que afectan a la realización de un edificio.

En la realización debe tenerse en cuenta que se cubran todos los objetivos, todas las necesidades.

Si la arquitectura que se está haciendo ya está codificada, ya existe un modelo que funciona, la planificación es menor como por ejemplo cuando se quiere edificar un caserío, un pazo, etc., pero si la arquitectura es novedosa la planificación debe tener en cuenta todos los objetivos y necesidades.

Hay que pensar siempre qué vamos a hacer y cómo lo vamos a hacer y esto hay que reflejarlo en los planos y documentación añadida y esto es un requisito fundamental.

Así la realización recoge todo el proyecto, todo lo que aparece en el plano. No en todas las épocas se ha hecho una planificación exhaustiva, sobre todo en la Edad Media, pero a pesar de todo siempre hay una planificación básica aunque hay arquitectos que parece que no lo necesitan como Gaudí pero esto solo está al alcance de los genios.

Otra fase de la realización es la construcción. Por construcción se entiende todo el trabajo organizado con el que se materializa la arquitectura como por ejemplo los materiales y su disposición, la construcción también necesita una organización, una previsión del trabajo. Muchas veces en la arquitectura contemporánea es caótica.

El historiador del arte también debe estudiar este proceso y no sólo el edificio acabado ya que el proceso de construcción revela datos y características del edificio. En ocasiones en el proceso de realización se dan circunstancias que cambiarán el resultado como por ejemplo la accesibilidad de ciertos materiales.

CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DE LA ARQUITECTURA

La arquitectura como lenguaje artístico comparte características con otros lenguajes artísticos como la luz y el color.

Pero la arquitectura tiene características propias como por ejemplo la tridimensionalidad y aunque la escultura también es tridimensional, sólo la arquitectura tiene un espacio interior, está pensada para penetrar en ella.

Zevi dice que es distintivo de la arquitectura el tener un espacio interior y dice que sensorialmente es la más completa ya que pone en activo más sentidos que otras manifestaciones artísticas: la vista como la pintura, el tacto como la escultura pero también el oído (la música en ceremonias religiosas, los cantos, etc.), el sonido del agua en la Alhambra, y también el olfato como por ejemplo para crear un clima con incienso en los templos, etc.

Otra característica que se atribuye a la arquitectura es la idea de que es el aglutinante de las demás artes y hay épocas en que se ha buscado precisamente esta integración como ocurre en el barroco como por ejemplo en la Sacristía de Granada, así la arquitectura sería el contenedor de las demás artes que se convierten de esta manera en un complemento.

Pero hay que tener cuidado con esta idea porque aunque es cierta, sin las otras artes la arquitectura a veces pierde su sentido.

Así pues no es posible considerar la arquitectura como rectora de las otras artes. Incluso Morris llega a decir que la arquitectura solo tiene sentido si se hace en conjunción con otras artes y es lo que nos explica como vive el hombre, dice que la arquitectura no tiene sentido por sí misma.

Nivel técnico–constructivo

Tiene que ver con el nivel más básico. Trata elementos como los materiales y las técnicas constructivas.

Lo que se ve en arquitectura y sobre todo en la arquitectura occidental es un anhelo de jugar con uno de los elementos fundamentales que es el muro. Es, pues, un elemento necesario pero en Occidente se ha visto como un obstáculo, un handicap que limita la actividad artística y siempre se ha intentado anular el muro, con pinturas, con espejos, con estucos, mosaicos, vidrieras, etc.

En otras culturas como en Extremo Oriente, en Japón se juega con el muro de una manera más libre, se juega con paneles móviles y se busca la relación con la naturaleza.

Otro elemento son los materiales y el historiador del arte debe saber que los materiales condicionan el resultado de la arquitectura y han sido estimados o valorados de distinta manera.

Algunos materiales tienen un valor intrínseco artístico, se consideran bellos como por ejemplo la piedra sillar que tiene un prestigio desde el antiguo Egipto, o materiales como el mármol, etc., y los materiales que no tienen este prestigio como el ladrillo, la mampostería, los estucos, etc., se consideran materiales constructivos pero su presencia atenúa el valor estético de la arquitectura, la devalúa y en muchas ocasiones estos materiales se han tapado, se han encubierto con aplacados de mármol u otros revestimientos.

Pero hay determinadas culturas que si les han dado un valor estético como por ejemplo al ladrillo. En la cultura mesopotámica (donde no había canteras de piedra y el uso del ladrillo era casi obligado) se llega a realzar estructuras con ladrillo vidriado (ladrillo al que se le da un barniz).

Otra cultura que ha sabido sacar partido a estos materiales es la musulmana. En la arquitectura musulmana se usa el ladrillo de forma ornamental como por ejemplo en la mezquita del Cristo de la Luz en Toledo, se hacen diseños geométricos que crean en el muro efectos de luces y sombras. También la arquitectura musulmana dará un valor al estuco.

Hoy en día la arquitectura contemporánea nos ha acostumbrado más a ver el material sin encubrir. Materiales como el hierro, el hormigón, el cristal ya no se tapan.

Así pues, el historiador del arte debe tener en cuenta cómo se ha considerado este tema en las distintas épocas.

Nivel morfológico. El lenguaje arquitectónico

Trata del vocabulario básico en arquitectura que es lo que define los estilos arquitectónicos y está constituido por elementos básicos y primarios como las columnas, la bóveda, los arcos, etc.

La columna

La columna es un elemento arquitectónico muy importante y se dice que es una sofisticación arquitectónica ya que sería una evolución del pilar o pie derecho (cualquier elemento vertical que sostiene una cubierta), estos pilares al principio eran muy sencillos.

La columna supone una sofisticación ya que por primera vez un elemento funcional tiene una dimensión estética, es también un elemento ornamental y supone la introducción de elementos decorativos o sea da el paso desde lo que es meramente constructivo a lo que es arquitectura.

La columna aparece en Egipto y en Grecia se regula y se geometriza ya que las primeras columnas que aparecen en Egipto eran más una imitación de estructuras vegetales. En Grecia se produce una abstracción hacia soportes más regularizados y esto es muy importante ya que explica cosas, nos está diciendo que esta regularización es una muestra del pensamiento griego, un pensamiento racional, ordenado, regularizado, etc., y esto es lo que expresa su arquitectura.

El arco

Ha adquirido multitud de formas. Está muy ligado a la bóveda. El precedente último sería Mesopotamia pero la cultura que le da carta de naturaleza es la arquitectura romana que lo empieza a emplear en construcciones de tipo funcional pero posteriormente lo empleará en arquitectura más compleja aunque no son muy conscientes todavía de sus posibilidades plásticas.

La cultura musulmana le da un sentido como podemos ver por ejemplo en la mezquita de Córdoba.

Bóveda

En la cultura romana a la bóveda o a la cúpula se le añadía decoración para darle un valor artístico que ellos pensaban que no tenía por sí misma y la prueba de que no consideraban que tuviera un valor estético es el Panteón donde además de recubrirla en su interior con casetones la cúpula no se ve desde el exterior y esto es debido a que no se le da carácter estético.

La cúpula es considerada estéticamente por primera vez en Florencia, en la cúpula de Brunelleschi que ya establece sus partes canónicas: tambor, cascarón y linterna y por primera vez se articula así y esta cúpula tiene sentido sobre todo al exterior es una cúpula de referencia en Florencia.

Nivel estilístico. La composición arquitectónica

Sería semejante a la composición en pintura, sería la organización adecuada de todos los elementos que constituyen la arquitectura.

Se usan términos como armonía, simetría, proporción, sobre todo proporción que es muy importante.

La proporción es la relación que mantienen las distintas partes del edificio con el todo, o sea que para tener un buen nivel estilístico no podemos pasar por alto la proporcionalidad de tamaños del edificio.

A veces se entiende también por proporción la relación nueva de los elementos de la arquitectura con un

módulo (con una unidad de medida). Estos principios de la proporción están muy presentes en el Renacimiento y los renacentistas dirán que cuando la arquitectura es armónica y nada falta y nada sobra, el ser humano que entra percibe una belleza que aunque no sepa de donde procede, la siente.

Uno de los ejemplos más claros de utilización de los módulos, sobre todo en el Renacimiento que es donde más se usa es la capilla Pazzi de Brunelleschi donde el diámetro de la cúpula le sirve para calcular todas las medidas del edificio.

La idea es crear una sensación de armonía que se transmita al visitante y aunque éste no sepa que el edificio se ha realizado con esas medidas algo vibre en su interior.

Lo mismo se hizo en Santa María Novella de Florencia.

Para definir estos módulos se usan números enteros pero a veces se recurre a las escalas musicales y esto se basa en Pitágoras que dice que las matemáticas y la música están muy unidas ya que observó que si en un mismo instrumento las cuerdas son de diferentes longitudes, el sonido es distinto y así pues habría una relación entre medida y sonido.

Otro principio que rige una arquitectura armónica es el ritmo que tienen los distintos elementos y la simetría, o sea la disposición de los distintos elementos con respecto a un eje, es decir dado un eje los elementos a ambos lados tienen la misma secuencia y estas secuencias rítmicas darán la sensación de armonía cuando penetramos en un recinto.

Correcciones ópticas

Se corrigen los defectos de la visión humana introduciendo correcciones como ocurre por ejemplo en el Partenón y hay correcciones ópticas verdaderas como el engrosamiento de los fustes de las columnas pero hay también otras que no se habrían hecho por este motivo. Recomendación del libro Arte y experiencia en la Grecia clásica de Pollit.

Luz y color

Son dos elementos presentes en la arquitectura ya que contribuyen a modelar el espacio arquitectónico, a crear un ambiente espacial.

Un edificio no se considera terminado hasta que se termina su decoración, así pues como historiadores del arte no debemos olvidar esto y considerar únicamente la arquitectura como contenedor de las otras artes pero como historiadores del arte no debemos caer en establecer jerarquías, ya que hay una integración entre todas las artes, es un conjunto que tiene sentido en cuanto que están todos los elementos si no no lo tendría.

La luz y el color han tenido importancia desde las épocas más antiguas como por ejemplo en las pinturas egipcias de las tumbas o los aplacados del Panteón de Adriano.

Cuando se habla de luz y color se habla de dos tipos, uno de carácter sensitivo y emocional que viene unido a un contenido simbólico y otro que se define como material que tendrá como función subrayar la organización de la arquitectura.

Respecto al primero siempre se ha dicho que la luz y el color han tenido un sentido simbólico y en ocasiones se ha asociado a la presencia de la divinidad en muchas religiones. A veces la aparición de una luz inesperada produce una sorpresa que lleva a pensar en la presencia divina y en algunos templos se organiza que el rayo de sol, de luz incida en momentos determinados en lugares precisos y crea un cierto estado de ánimo.

Y también la luz y el color sirven para subrayar los elementos arquitectónicos como ocurre en los templos griegos donde se pinta de colores distintos y vivos los diferentes elementos del templo para que estos queden destacados, subrayados.

El color y la luz desde luego son elementos configurativos de un espacio como ocurre en las pinturas pompeyanas o en el mosaico bizantino que cambia la arquitectura de los edificios y los hace dinámicos. Uno de los ejemplos más claros ocurre en el gótico y la luz coloreada de sus vidrieras.

Volumen

La arquitectura es tridimensional, tiene un espacio interior y también por tanto un volumen exterior, con frecuencia el volumen exterior refleja la organización interna pero no siempre, a veces los volúmenes exteriores encubren y disimulan el espacio interior como ocurre por ejemplo en las pirámides del antiguo Egipto. En general la arquitectura monumental siempre ha buscado impactar con sus volúmenes rotundos bien por que su escala es muy grande respecto al resto de construcciones, a veces por el lugar estratégico donde se sitúa como ocurre en la arquitectura militar.

La mayor parte de las culturas ha mostrado predilección por la pureza de volúmenes, a veces hay un tránsito de formas que crea una visión grata, bella, como por ejemplo un templo griego que es una caja que guarda la escultura del dios, el tránsito de los volúmenes en sus dimensiones y disposición crea una sensación de armonía. Lo mismo ocurre con la visión externa de la Alhambra.

Y esto es muy claro en la arquitectura románica en que las formas circulares crean ritmos entrelazados con la girola, las capillas absidiadas, etc.

En algunas épocas la idea de la pureza de los volúmenes ha sido muy importante como por ejemplo en el Renacimiento donde se pretende que lo que vemos por fuera nos diga ya lo que hay dentro.

Espacio arquitectónico

Es una de las características fundamentales de la arquitectura ya que la arquitectura es la única manifestación artística que crea un espacio interior y éste está asociado a la funcionalidad de la arquitectura. Bruno Zevi dice que la arquitectura es un arte tridimensional pero que tiene una cuarta dimensión ya que para que tenga sentido debemos recorrerla, vivirla, sentirla y eso necesita tiempo y por eso es importante apreciarla directamente aprehendiéndola, recorriéndola podemos hacerla nuestra.

Bruno Zevi llega a decir que existen distintas edades en la arquitectura pensando en las distintas edades del espacio:

1ª Edad: la arquitectura sin espacio interior (la arquitectura hasta Roma), sólo volúmenes externos

2ª Edad: la arquitectura con espacio interior, que comienza en Roma y que a través del arco y la bóveda consigue crear un espacio sin soportes intermedios.

3ª Edad: la arquitectura contemporánea ya que dice que se produce una verdadera interrelación entre el espacio interior y el espacio exterior como hace Frank Lloyd Wright (casa de la cascada), hay una constante comunicación entre el interior y el exterior o Le Corbusier en Ville Savoye (1.929–1.931). Hoy en día con los soportes de metal el muro se puede suprimir, se acristala, en muchas ocasiones, por completo. Así pues una pérdida de la frontera entre el espacio interior y el espacio exterior.

Aportaciones de las distintas culturas a la historia de la arquitectura y singularmente a la creación del espacio.

Egipto

- Aporta el colosalismo arquitectónico. Por primera vez se plantean construcciones colosales que tienen una función propagandística pero por el contrario no innova en el campo del espacio, no crea una arquitectura de espacio interior, crea una arquitectura de volúmenes externos, en realidad es muy sencilla, es la sofisticación de una arquitectura prehistórica, son pilares que soportan una cubierta horizontal, una estructura arcaizada, es como monumentalizar un dolmen y el interior es un espacio cueviforme, deriva de la cueva, son espacios pequeños, reducidos y sin iluminación, o sea cuevas, es el concepto prehistórico de ocultación de lo sagrado al profano.
- Aporta un eje longitudinal en profundidad como ocurre en los templos donde se construye un camino recorrido hacia la zona más sagrada del edificio y ese eje es un concepto que veremos en el arte cristiano, es como la nave central de una iglesia.
- Aporta la racionalidad de la línea recta. La arquitectura egipcia se resuelve con líneas rectas ortogonales, figuras como el rectángulo y el valor estético de la piedra que desde entonces tiene un valor estético indiscutible.

Grecia

- Aporta racionalidad constructiva, se plantean que las construcciones deben estar realizadas con un número, con una medida, con un módulo.
- Tampoco crean un espacio interior, también es una arquitectura de volúmenes externos. Los ritos no se llevan a cabo en el interior del templo pero la arquitectura griega es la afirmación máxima de la arquitectura como volumen externo ya que el templo griego en realidad se concibe como una escultura pensada para ser contemplada desde el exterior y además un edificio hecho a la medida del hombre, no colosal como ocurre en Egipto y por esto mismo guarda relación con el entorno y esto se subraya ya que estos edificios se hacen en lugares significativos de la naturaleza, en un entorno natural hermoso, en el arte egipcio se da una relación armónica entre arquitectura y naturaleza por primera vez en Occidente, el edificio se imbrica en el paisaje como por ejemplo ocurre en el teatro de Epidauro.
- Normalmente se marcan al visitante distintos recorridos e itinerarios para percibir la arquitectura de la mejor manera posible como ocurre en la Acrópolis y podemos ver el Partenón en su mejor ángulo desde la entrada en los propíleos. Por primera vez la arquitectura tiene una planificación conjunta de las construcciones que es la base de todo concepto urbanístico.

Roma

- Hereda de Etruria el arco y la bóveda y la idea de centro y periferia.
- Son los primeros que desarrollan una concepción de la planimetría urbana, del urbanismo creando los ejes principales de cardo y decumano y estas dos vías perpendiculares crean un elemento importante que es el doble eje axial y esto es un principio que luego heredarán otros pueblos. Un ejemplo serían las termas de Diocleciano. Este concepto lo veremos en las iglesias con transepto por ejemplo.
- Creación de un espacio interior gracias al arco, la bóveda y materiales ligeros como el ladrillo o el opus cementicium. Es un espacio libre, sin columnas o pilares intermedios que dividan el espacio. Es un espacio diáfano, monumental y esto también tiene que ver con el papel propagandístico de los edificios romanos.

Arte paleocristiano

- Toma el modelo de la basílica romana y encontramos la separación de naves distintas (antigua basílica de San Pedro). Así, desarrolla el concepto de espacio camino que lleva al altar. Es como una gran caja dividida en distintos compartimentos y sólo la nave central sobresale en altura, se intenta establecer un espacio sagrado y esta basílica paleocristiana se configura de forma que una serie de

espacios lleve al fiel a su comunicación con la divinidad: un atrio que lo separa del mundo terrenal, luego un nártex donde toma conciencia de dónde está y hacia dónde se dirige y después el espacio sagrado, la representación del cielo en la tierra.

Arte bizantino

- Aporta la idea de una arquitectura dinámica, móvil, el mosaico crea con la luz una serie de reflejos que desmaterializan la arquitectura, son interiores dinámicos, parece que no hay peso, los colores cambian.
- En Bizancio se crea la idea de baldaquino o cúpula baldaquino como en Santa Sofía, una gran cúpula con 4 grandes pilares embutidos y una serie de vanos en su base que producen una luz rasante y que parece hacerla flotar y además como los soportes no se ven parece que la cúpula flota, es la idea de baldaquino.

Arte carolingio

- Aporta la creación de un módulo como en Saint Gall, así pues, la idea de módulo, de medida.
- Aporta la creación del cuerpo occidental que tiene más que ver con el espacio exterior, es como una fortaleza frente al mal, se crea un volumetría característica que hace que reconozcamos una iglesia, a partir de aquí la fachada de la iglesia se codifica.

Arte románico

- Desarrolla conceptos preexistentes como la idea de espacio sagrado, y la pintura colabora a esta recreación.
- Se desarrolla el concepto de módulo, unidades de medida, tramos que se concatenan, son secuencias de tramos, es un sistema de adición de partes o elementos semejantes.
- Se desarrolla también la idea del espacio camino, de eje que conduce a una meta sagrada, al altar.
- La reaparición del doble eje axial con el transepto en muchas iglesias.
- Así pues, espacio sagrado, espacio camino y espacio rítmico y pausado.

Arte gótico

- Desarrolla conceptos y sobre todo la racionalidad constructiva. Después de Grecia y Roma encontramos un edificio racional y pensado, todos los sistemas estructurales son de una lógica aplastante que se basa en la idea de baldaquino, cada unidad es como un baldaquino y ellos sabían que la arquitectura que hacían era perfecta y por eso no se oculta el sistema que sostiene la catedral ya que son conscientes de que se ha logrado la perfección en arquitectura.
- Además del doble eje axial había también un eje en altura ya que en la iglesia gótica había un interés por la esbeltez.
- El principio de la iglesia gótica es igual que en el románico, son unidades arquitectónicas que se van sumando pero aquí tenemos un espacio rítmico más acelerado ya que hay más soportes y por tanto más rapidez de un tramo a otro y conforme se acerca a la cabecera se intensifica esta sensación.

Arte del Renacimiento

- El orden, el número, la proporción impera en arquitectura. El renacimiento recoge los mismos principios del arte clásico.
- Es un nuevo concepto que se opone al medieval, es un concepto contrario a la forma de cruz que reproduce el instrumento del martirio de Cristo. Sin embargo en el renacimiento no se quiere potenciar el martirio de Cristo sino un concepto ligado a la divinidad que es la idea de la perfección de la divinidad, Cristo es el centro y la medida del Universo, es perfecto. En el renacimiento el

hombre y todas las realizaciones del hombre son microcosmos que deben reproducir el macrocosmos creado por Dios y la iglesia ya no se concibe con un espacio camino sino que cuando uno entra se percibe la belleza, la perfección de la divinidad, es un espacio diáfano, limpio, armonioso, perfecto, se debe percibir la armonía con las proporciones y esto es la belleza de lo divino y por eso se hacen templos centralizados ya que las figuras geométricas del círculo y el octógono, etc., son las más perfectas, y aunque este tipo de templo es menos funcional, menos organizado, menos jerarquizado que el de planta basilical a partir de un altar, en el renacimiento esta jerarquización de espacios no es tan clara y se sacrifica la funcionalidad por una noción teórica.

Arte barroco

- Aporta la idea de la escenografía. El espacio del barroco es teatral, escenográfico, lo que busca es conmover al fiel más que estimularlo intelectualmente, es un arte emocional que busca impactar los sentidos.
- Incorpora el concepto de la escenografía arquitectónica que se consigue con la integración de las artes y el barroco es la máxima expresión de la integración de las artes como ocurre por ejemplo en la Capilla Cornaro (Roma) de Bernini, que parece un teatro más que una capilla.
- Desde el punto de vista estructural la arquitectura del barroco no innova, lo que hace es crear la escenografía y dice que en cualquier tipo de espacio se puede crear un espacio barroco.
- Desde el punto de vista urbanístico, aparecen en el barroco hitos arquitectónicos como ejes, son auténticas escenografías urbanas.
- El gran arquitecto Borromini (Bernini es el concepto de engaño, de teatro) aporta el dinamismo, anula las esquinas por ejemplo y crea un espacio interior continuo, un espacio envolvente y dinámico.

Arquitectura contemporánea

- Aporta la socialización de la arquitectura, una arquitectura para el hombre común.
- Sobre todo, el poder eliminar los muros lo que se puede hacer es abrir la arquitectura con ventanales y otras estructuras que posibilitan la comunicación del espacio interior y exterior que es la gran aportación de la arquitectura contemporánea e incluso el postmodernismo en que los volúmenes de la arquitectura es como una gran escultura como por ejemplo ocurre en el Guggenheim.