

## Saber mirar o la comprensión del Arte



**Sofonisba Anguissola**, *Niño mordido por un cangrejo*, 1554.

# ÍNDICE

## 1. INTRODUCCIÓN: APRENDER A MIRAR

## 2. EL ENTORNO DEL ARTE

### 2.1 CONDICIONANTES E INFLUENCIAS EN EL ARTE

- 2.1.1 Condicionantes naturales
- 2.1.2 Influencia de la política en el arte
- 2.1.3 Influencia de la economía en el arte
- 2.1.4 Influencia del arte en el arte

### 2.2 EL CLIENTE Y EL ENCARGO DE LA OBRA DE ARTE

- 2.2.1 Tipos de cliente
- 2.2.2 Relación entre clientes y artistas

### 2.3 LA FIGURA DEL ARTISTA

## 3. EL INTERIOR DE LA OBRA DE ARTE: CUESTIONES PLÁSTICAS O FORMALES BÁSICAS EN LA PINTURA

### 3.1 LA LÍNEA

### 3.2 EL COLOR

### 3.3 LA LUZ

### 3.4 LA PERSPECTIVA

### 3.5 LA COMPOSICIÓN

## 4. LA IMPORTANCIA DEL CONTEXTO EN LA OBRA DE ARTE

## 5. EL SABER MIRAR EN DOS OBRAS: DELACROIX Y MONDRIAN

**Ejemplo 1.** *Eugène Delacroix: La libertad guiando al pueblo*

**Ejemplo 2.** *Mondrian: el camino hacia la abstracción*

## 6. CONCLUSIONES

## 7. BIBLIOGRAFÍA

## 1. INTRODUCCIÓN: APRENDER A MIRAR

En la sociedad actual el componente visual es sin duda un elemento poderoso. El poder y la capacidad de modificar conductas personales y colectivas, de describir y de mostrar, de representarnos a nosotros mismos, todos estos poderes están al alcance de la imagen. No es, por tanto, por casualidad que las manifestaciones artísticas tengan una presencia constante en el entorno y en la vida de las personas y se conviertan en espacios de relación en los cuales fluyen experiencias, emociones, ideas y pensamientos. Por tanto surge la necesidad de preguntarse ¿Sabemos mirar una obra de arte? ¿Qué quiere decir *saber mirar*?

La mirada se educa, igual que el oído o la lectura. Y se educa a partir del ojo, es decir, mirando. Dependerá de nuestro saber mirar la mayor o menor profundidad con la que comprenderemos el arte. Por este motivo, para comprender el arte debemos aprender a saber mirar. Una obra de arte (una pintura, un libro, una fotografía) es como una ventana abierta a otros mundos, y el conocimiento y comprensión de estos nuevos mundos dependerá de nuestra mirada, de si sabemos mirar. Mirar una obra de arte o una imagen no es únicamente contemplarla y decidir si nos gusta o no, es necesario saber mirar. Para saber mirar y educar nuestra mirada hay que explicar la figura del artista, los condicionantes y las influencias en el arte, las funciones del arte, la figura del cliente, los elementos plásticos, entre otros elementos.

El tema es decisivo ya que la mirada constituye precisamente el punto de partida para llegar a comprender cualquier obra de arte (y en realidad, cualquier cosa).

## 2. EL ENTORNO DEL ARTE

La obra de arte hay que estudiarla de forma total, es decir, interesarse por las condiciones sociales de producción, difusión y recepción de las obra de arte, y por tanto, se debe analizar: quien encargaba la obra, los intereses políticos i económicos que impulsan a la creación de una obra de arte, el público receptor, el papel de la crítica, los gustos de la época en la que está inmersa la obra, la moda, el papel de los museos y otras instituciones relacionadas con el arte, entre otros elementos.

Asimismo hay que tener en cuenta las peculiaridades materiales y técnicas de las obras de arte que condicionan el proceso de producción, difusión y recepción. Por ejemplo es más caro realizar una gran obra arquitectónica o la producción de una película, que la realización de una pintura; o bien, en relación a la recepción, en el caso de una obra de teatro es simultánea a la representación, mientras que esto no pasa en la pintura (se contempla un producto ya acabado).

Por tanto, el análisis del entorno de la obra de arte nos permitirá comprender con rigor el fenómeno artístico en su globalidad. No solo es necesario saber el tipo de pincelada o

la técnica utilizada en una obra sino también es importante y necesario saber quien encargaba la obra, el motivo y las condiciones del encargo, el público destinatario de la obra, entre otros aspectos.

A continuación se explicarán algunos de los elementos más importantes del entorno del arte, a saber, los condicionantes naturales, las influencias de la política, de la economía, y del arte en el arte, y, cuestiones básicas del cliente artístico y del artista.

## **2.1 CONDICIONANTES E INFLUENCIAS EN EL ARTE**

En el arte existen una serie de condicionantes y de influencias más allá de lo que es estrictamente el mundo del arte, es decir, elementos que no son propios del arte pero que lo condicionan

### **2.1.1 Condicionantes naturales**

Las circunstancias naturales (los llamados fenómenos de la naturaleza) pueden condicionar el arte y, estos condicionantes siempre dependen en última instancia de la respuesta humana frente a las circunstancias naturales. Veamos tres ejemplos que nos pueden ayudar a comprender esta cuestión:

- *Catedral de Sevilla*. En comparación con la altura y la superficie de los muros de la catedral de Sevilla (una de las catedrales góticas más grandes del mundo), la superficie que ocupan las vidrieras es más bien pequeña. El intenso calor y la luminosidad del sol de esa zona provocó que se buscara la penumbra, tanto en la arquitectura monumental de la catedral, que ha evitado las ventanas grandes, como en los patios y calles de dicha ciudad (estrechos y llenos de vegetación).



**Imagen 1. Vista lateral de la Catedral de Sevilla.** A pesar de ser una catedral gótica (en las que la luz penetra y domina el espacio interior a través de las innumerables vidrieras de colores), la superficie del muro que ocupan las vidrieras es más bien pequeña.

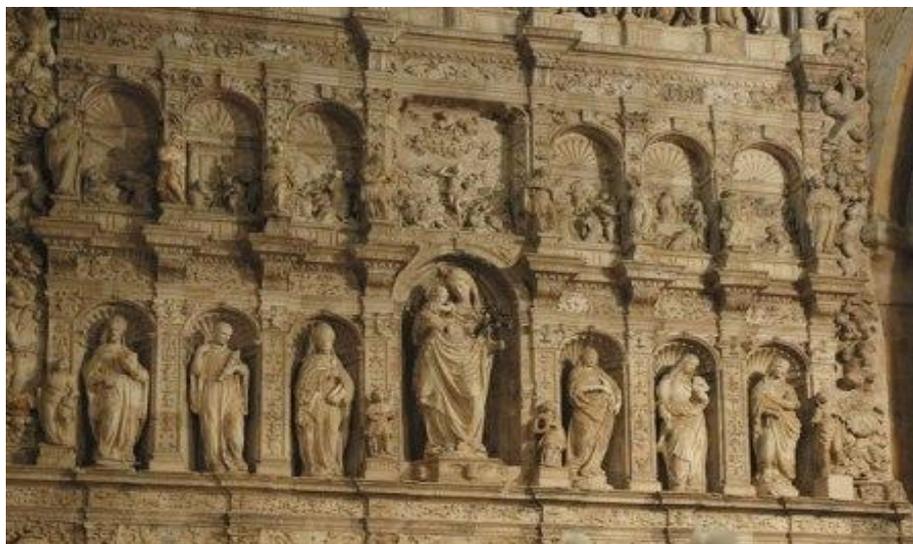
- La antigua *Mesopotamia* (actual Iraq), hacia el 2.000 a.C., era un zona de ricas tierras arcillosas y pobres en piedra, lo que favoreció el uso del ladrillo (mezcla de arcilla fibras vegetales y agua y toda esta pasta cocida al horno) como material de construcción y no la piedra. Este es uno de los motivos por los cuales los *zigurats* (templos con forma de pirámide escalonada) se construyeron con ladrillos y se revistieron con placas de cerámica. La búsqueda i el transporte de materiales como la piedra hubiera sido muy costoso y laborioso.



**Imagen 2. Zigurat de la ciudad de Ur,** hacia el 2300 a.C. Se puede apreciar el uso del ladrillo por el color rojizo del templo. El revestimiento de cerámica, habitualmente de color verde esmeralda, se ha perdido.

- Si en *Catalunya*, en la época del gótico, se utilizó abundantemente el alabastro para construir sepulcros y retablos y realizar esculturas, fue porque era un material muy abundante por la existencia de varias canteras de este material (como las de Beuda, en la comarca de la Garrotxa, y las de Sarral, en la comarca de la Conca de Barberà), y por tanto fácil de conseguir y a un coste muy bajo.

En definitiva, la presencia de ciertas materias primas en una zona puede determinar el material de las obras y por tanto condicionar el resultado final de la obra.



**Imagen 3. Damià Forment, Retablo mayor de la iglesia del Monasterio de Santa Maria de Poblet, 1527.** El retablo fue elaborado con alabastro procedente de las canteras de Sarral, población cercana al Monasterio de Poblet.

### 2.1.2 Influencia de la política en el arte

El arte y la política en muchos casos ha ido siempre de la mano. A continuación se explicarán diferentes casos de influencia del Estado o de sus dirigentes políticos en el arte:

- Desde los inicios de la Edad Moderna (siglo XV), el estado y sus dirigentes (monarcas, príncipes, condes, Papado, consejeros de la república, dictadores, presidentes, etc.) han encargado obras de arte en las que se exaltaban y reafirmaban la figura de la autoridad para recordar a los gobernados quien mandaba y ostentaba el poder. La obra *La rendición de Breda* del pintor español Diego Velázquez (1599-1660) fue encargada por la monarquía española, en ese momento Felipe IV, para la decoración del *Salón de Reinos*; este era el salón del trono, y por tanto era un espacio ricamente decorado para impresionar a todos los embajadores de las cortes europeas, es decir, esta sala de palacio era un escaparate de propaganda política y había que mostrar de manera simbólica la grandeza de la monarquía. Precisamente la pintura de *La rendición de Breda* muestra el momento en que el gobernante de la ciudad de Breda entrega la llave de la ciudad al general de los tercios españoles de Flandes en un clima de concordia, a pesar de la guerra librada. El mensaje es claro: la pintura quiere mostrar que el monarca no es únicamente rico, poderoso y que posee muchos

territorios sino que también es benigno con los derrotados por sus ejércitos.



**Imagen 4. D. Velázquez, *La rendición de Breda*, 1635.** Velázquez rompe con la tradición de reflejar pictóricamente la humillación del vencido. Por este motivo se puede ver el gesto amable del militar español, Ambrosio de Espínola, colocando la mano derecha sobre la espalda del gobernante de Breda vencido. Velázquez refuerza la idea de vencedores y vencidos mediante la composición: divide la obra en dos escenas, en la parte derecha se disponen las tropas de los vencedores con las plicas en alto (y en gran cantidad), la bandera y la vestimenta propia de los tercios españoles; en la parte izquierda se sitúan las tropas de los vencidos con las lanzas (pocas) medio caídas, y por detrás de las figuras se puede observar un campo de batalla devastado y todavía humeante.

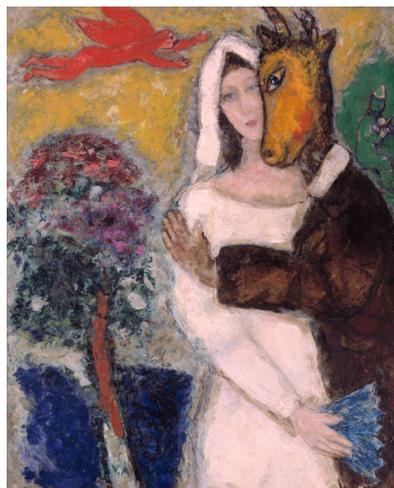
- El Estado y sus dirigentes también pueden ejercer la censura y la represión de un cierto tipo de arte. En la Unión Soviética, durante la dictadura de Stalin, se criticaba y censuraba cualquier forma lenguaje artístico que no se ajustara a las ideas marcadas y pautadas por el poder. Los movimientos vanguardistas rusos fueron prohibidos y perseguidos por ser considerado un arte decadente y burgués. No había posibilidad de elección; era aceptar las normas del poder o bien huir del país, como hicieron muchos pintores, escultores y músicos rusos. Kandinsky y Chagall, entre otros, fueron algunos de estos artistas rusos que se vieron forzados al exilio, y que murieron en el exilio. En cambio otros pintores, como Vladímir Krijatzki o Isaak Brodski, aceptaron las normas dictadas por la Academia Rusa de las Artes (controlada por el entorno de Lenin), permanecieron en Rusia y siguieron los postulados del *realismo socialista*<sup>1</sup> impuestos por el poder.

---

<sup>1</sup> Corriente artística cuyo propósito es expandir la conciencia de clase y el conocimiento de los problemas



**Imagen 5. Isaak Brodski, *Stalin*, 1937.** Brodski fue un fiel seguidor del realismo socialista impuesto por el poder Soviético.



**Imagen 6. Marc Chagall, *Sueño de una noche de verano*, 1939.** Chagall desarrolló un estilo pictórico expresivo y colorista, muy vinculado a sus experiencias vitales y a las tradiciones religiosas y populares de la comunidad judía rusa. En él combinó ciertos elementos de la vanguardia cubista, del *fauvismo* y del surrealismo onírico, para crear un estilo personal y difícil de clasificar.

### 2.1.3 Influencia de la economía en el arte

Un interesante ejemplo de influencia de la economía en el arte aplicable al campo de la arquitectura nos lo ofrece las *Villas* (casas de campo) del arquitecto Andrea Palladio (1508-1580). Por qué?

A mediados del siglo XVI un cúmulo de circunstancias ocasionó la decadencia de la economía comercial veneciana (basada en el comercio marítimo): el desplazamiento de las rutas comerciales hacia el atlántico (las rutas hacia la recién descubierta América) y el bloqueo turco al comercio entre el mediterráneo y oriente. Entre 1550 y 1570 hubo un auge de la construcción de estas *Villas* que coincide con la decadencia del comercio veneciano. Este cambio de vida de la clase mercantil veneciana (que ostentaban el poder de la ciudad de Venecia) está estrechamente ligada con la decadencia de la economía comercial veneciana comentada anteriormente y llevó a esta clase social a vivir en estas villas campestres<sup>2</sup>. Los ricos mercaderes venecianos se trasladaron a estas *villas* construidas por Andrea Palladio buscando inversiones más seguras ya que estas villas podían funcionar como explotaciones agrícolas. Ciertos aspectos de las *villas* constatan lo que se ha venido comentando hasta ahora: son fincas rurales, abiertas a la naturaleza, construidas en medio de tierra agrícola y la tipología constructiva refleja dicha función. Habitualmente las *villas* disponen de un cuerpo central y un pabellón o ala a cada lado

<sup>2</sup> FURIÓ, Vicenç, *Sociología del Arte*. Madrid: Cátedra, 2000.

del mismo; los pabellones se utilizaban para guardar el grano, las herramientas del campo y también se utilizaban como caballerizas y el cuerpo central iba destinado a la vivienda de los propietarios.



**Imagen 7. Andrea Palladio, Villa Barbaro, 1558.** Se puede apreciar el cuerpo central (de mayor altura) al que se le añade un pabellón (alargado y de baja altura) a cada lado.

#### 2.1.4 Influencia del arte en el arte

El grueso de las influencias más directas que normalmente recibe una obra de arte proviene de su propio campo: la influencia de la propia tradición artística. Es decir, la deuda que las obras de arte tienen con las obras anteriores. Esta influencia también puede darse entre obras de diferentes lenguajes artísticos. La *Venus del espejo* de Velázquez se inspiró en una estatua que contempló en Italia; la obra de Manet llamada *déjeuner sur l'herbe* se inspiró de una obra de Tiziano llamada *Concierto campestre*.

## 2.2 EL CLIENTE Y EL ENCARGO DE LA OBRA DE ARTE

Los principales protagonistas que intervienen en el procesos de producción, difusión y recepción de la obra de arte son los clientes artísticos, es decir, la gente que encarga la obra de arte. Durante mucho tiempo los principales clientes artísticos fueron la iglesia y la aristocracia i, en el si de la iglesia había diferentes tipos de clientes ya que no era lo mismo el encargo de una obra artística que podía realizar un papa que una orden religiosa. La burguesía también fue, a partir del siglo XV, un grupo clientelar importante (banqueros, comerciantes, etc.)

### 2.2.1 Tipos de cliente

- *Mecenas*: persona rica que patrocina generosamente las artes, las ciencias, una empresa cultural, un artista, etc.
- *Patronazgo*: relación jerárquica establecida entre una persona o una institución y un artista, en el cual se adquieren compromisos.
- *Cliente*: este termino se utiliza para referirse a la persona que encarga una obra de arte concreta a un artista determinado y pagan para realizar-la.
- *Donante*: es un cliente particular, muy frecuente en los siglos XV y XVI que *da* (regala, traspassa de manera gratuita) la obra que ha encargado, normalmente a una iglesia.

Son muchos los aspectos relacionados con el arte que no pueden comprenderse adecuadamente sin tener en cuenta los clientes que encargaban las obra. A continuación se explicará como los clientes/mecenas/donantes pueden llegar a condicionar la realización y la configuración de una obra de arte:

- En la capilla Cherubini de la iglesia de Santa Maria della Scala (Roma) se halla un cuadro de Carlo Saraceni (1570-1620) que representa la muerte de la virgen. Sin embargo, ni Saraceni es el pintor que originariamente el cliente eligió para realizar este encargo, ni tampoco el cuadro que hoy se encuentra en la capilla refleja la primera intención del artista. La historia que nos interesa para ilustrar la importancia del cliente en el proceso de creación de una obra artística, empieza en 1601. Ese mismo año. Caravaggio recibió el encargo de Laerzio Cherubini para pintar un cuadro para la capilla Cherubini de la iglesia de Santa Maria della Scala, en el que debía representar la muerte de la virgen. La obra de Caravaggio fue rechazada, ya que se consideró que la virgen pintada por Caravaggio parecía una cortesana (prostituta). Un año más tarde, Saraceni consiguió el encargo que Caravaggio no había sabido resolver al gusto de los clientes. Saraceni realizó su versión del tema, que tampoco gustó a los clientes porque no se plasmaba un ambiente celestial y los clientes pidieron que se incluyeran algunas figuras de ángeles. Por tanto la pintura que hoy día se contempla en la capilla Cherubini de la iglesia de Santa Maria della Scala es la tercera visión del tema.

La obra que se muestra a continuación, fue muy polémica por la crudeza con la que el pintor había tratado a los personajes, en especial el de la Virgen. El rumor de que Caravaggio había usado a una prostituta ahogada en el río Tiber como modelo para la Virgen fue motivo de escándalo. Según el dogma de la Iglesia Católica, María no sufrió la muerte terrenal sino que entró en un estado de dormición que la elevó a los Cielos en cuerpo y alma; pero Caravaggio muestra la muerte de la virgen en toda su crudeza: la postura que adopta el cuerpo de María, el vientre abultado así como la lividez del rostro nos descubren que nos encontramos ante un auténtico cadáver. Caravaggio nos muestra el dolor, la

desesperación y la soledad ante la muerte y nada aparece en el cuadro que nos insinúe la ascunción del cuerpo y el alma al cielo.



Imagen 8. Caravaggio, *Muerte de la Virgen*, 1601.

### 2.2.2 Relación entre clientes y artistas

Los clientes y los artistas pueden ponerse en contacto de diferentes maneras. Los motivos por los cuales un cliente prefería un artista u otro podían ser bien de orden económico, bien por cuestiones de estilo o bien por la reputación del artista. A veces para adjudicar ciertos encargos se organizaban concursos públicos, que no difieren demasiado de los que se hacen actualmente. Son conocidos los concursos que se celebraron en Florencia a principios del siglo XV para adjudicar la realización de las puertas del Baptisterio (este concurso lo ganó el escultor Lorenzo Ghiberti). Si Gustave Eiffel pudo construir la torre fue porque su proyecto fue considerado el mejor entre los 107 que se presentaron.

Los contratos entre clientes y artistas empiezan a realizarse a partir de la Baja Edad Media (finales siglo XIV) con el desarrollo de las ciudades y del comercio y fue una práctica habitual hasta principios del siglo XIX. A pesar de que la gran mayoría de las obras son fruto de un encargo, se han podido documentar algunas obras en las que no hubo encargo previo: Miquel Àngel esculpió su sepultura, la llamada *Piedad Rondanini*, Y tampoco nadie le encargó a Rubens un retrato de su hijo y sería difícil pensar que las pinturas negras de Goya, que el artista realizó en las paredes del comedor de su casa, fueran encargadas por algún cliente.

Habitualmente el encargo de una obra por parte de un cliente implicaba la existencia de un contrato legal. Las formas de los documentos y las condiciones estipuladas varían según la época. De toda la información que se puede extraer de un contrato entre un cliente y un artista, hay que destacar los siguientes aspectos que condicionan la elaboración de una obra artística:

- Información referida a los materiales: en ciertos contractes se especifica el material con el que se debe elaborar una obra. En el caso de una pintura se especificaba el tipo de pigmento que se debía utilizar. Por ejemplo, en un contrato de 1408 se estipulaba que Gherardo Starnina (1354-1403) debía pintar unos frescos que narrasen la vida de la virgen en los que el pigmento azul de ultramar (el pigmento de este azul procede del lapislázuli, un mineral que en el siglo XV era de muy difícil obtención y por tanto muy caro) utilizado para pintar a María debía ser de una calidad alta, mientras que para el resto de la obra se podía utilizar un azul de ultramar más sencillo.

- La cuestión de los ayudantes y el grado de participación del maestro en la realización de la obra es otro aspecto que condiciona el resultado final de la obra: los artistas del románico y del gótico trabajaban en talleres con la colaboración de un buen número de ayudantes. Y, el cliente para asegurarse de que el maestro del taller participara en la mayor parte de la obra, pagaba un precio más elevado por esa obra.

- Los contratos a veces también estipulaban como tenía que ser la obra y los aspectos formales de la obra. El cliente podía exigir, mediante contrato, las escenas que se debían representar y como se debían realizar. El contrato que firmó Lluís Dalmau con el Gobierno de la ciudad de Barcelona en el 1443 para pintar *La Mare de Déu dels Consellers* se especificaba como tenían que estar distribuidas las figuras, en qué postura y que los rostros de los consejeros de la ciudad de Barcelona que acompañaban a la Virgen tenían que parecerse a los rostros reales de los consejeros del ayuntamiento.



**Imagen 9. Lluís Dalmau, *Mare de Déu dels Consellers*, 1443. Se puede apreciar la individualización y la caracterización de los rostros de los personajes arrodillados y vestidos con túnicas rojas.**

### 2.3 LA FIGURA DEL ARTISTA

La idea de que el artista es un personaje especial, diferente al resto de los seres humanos y que está tocado por la gracia divina, es uno de los tópicos más extendidos. Si se tiene en cuenta la diversidad de condiciones, actividades, personalidades i objetivos que han tenido los artistas a lo largo de la historia hablar del artista de forma genérica es un riesgo. Hoy en día se llaman artistas a quienes en la época medieval se llamaban artesanos (vinculados a un taller y un gremio). A lo largo de la edad antigua a los que hoy se les llama artistas eran considerados trabajadores manuales (como artesanos cualificados). Llama la atención que a pesar del refinamiento del arte griego, los artesanos tuvieron poco reconocimiento social. El dominio de la escultura o pintura era una consideración de excelencia artesanal, de dominio de la técnica. Por tanto la concepción antigua del artista está más cercana a nuestra idea de hombre de oficios que de nuestros ideales de artista independiente y que busca ser original en sus propuestas.

A principios del siglo XX un grupo de poderosos marchantes y galeristas estaban creando un nuevo sistema de relación cliente-artista-público basado en la iniciativa privada. Con el respaldo de algunos críticos, coleccionistas y ciertas instituciones relacionadas con el mundo del arte se empezó a promocionar el culto a los artistas de vanguardia, y los primeros creadores/artistas a quienes el nuevo sistema impulsó bien pronto lograron la categoría de artista-mito (como por ejemplo, Picasso). Este sistema, todavía vigente, consistía en promocionar artistas desconocidos mediante exposiciones individuales y colectivas en galerías privadas, y las revistas especializadas se ocupaban de las funciones de crítica y promoción. La actividad del marchante y de los galeristas,

además del interés por el arte, buscaban también rentabilizar la inversión: se buscaba hacer negocio. Por lo tanto la libertad del artista del siglo XX es matizable puesto que si bien han desaparecido los intereses de los patrones y mecenas tradicionales, en cierta forma han sido substituidos por los intereses y las leyes del mercado del arte, por los marchantes y galeristas<sup>3</sup>.

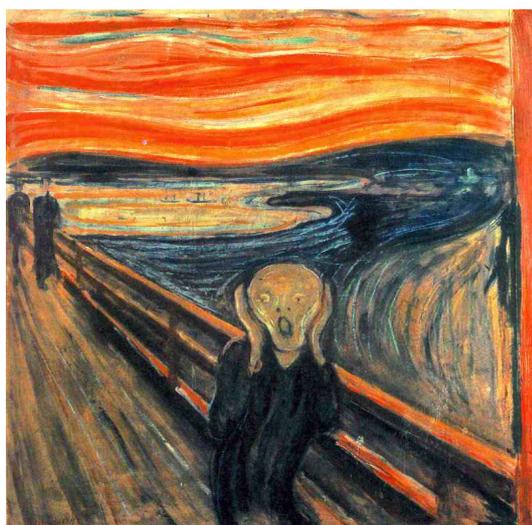
### 3. EL INTERIOR DE LA OBRA DE ARTE: CUESTIONES PLÁSTICAS O FORMALES BÁSICAS EN LA PINTURA

Los elementos plásticos o formales de la pintura son aquellos elementos que se pueden conocer i reconocer a partir de lo que nos comunican los sentidos, a saber, la línea, el color, la luz, la perspectiva y la composición. El análisis de estos elementos plásticos son necesarios para completar el *saber mirar* de una obra de arte y nos acerca un poco más a la comprensión del Arte.

#### 3.1 LA LÍNEA

Las líneas por sí mismas transmiten una determinada carga expresiva, es por eso que se puede hablar de una pintura de líneas angulosas y abruptas que expresan agresividad, de un pintura de líneas curvas que expresa movimiento o de una pintura de líneas muy finas para expresar sencillez y ligereza. Por ejemplo:

- Si en una pintura predominan las líneas curvas, se puede obtener resultados con mucho dinamismo, ya que la curva lleva en sí misma el cambio continuo.



**Imagen 10. E. Munch, *El grito*, 1893.** Las líneas arremolinadas en paralelo y en curvas expresan un movimiento que sugiere las olas sonoras del grito.

---

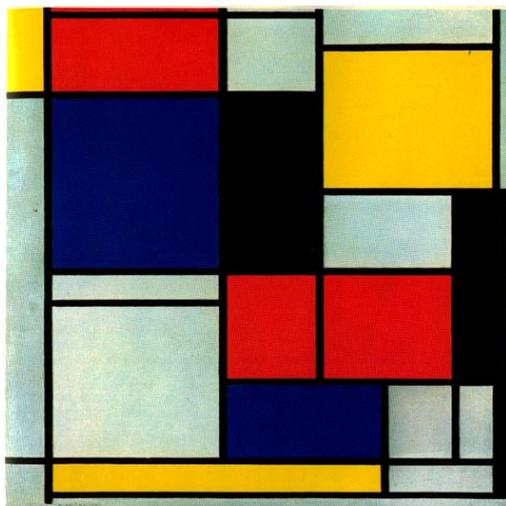
<sup>3</sup> JIMÉNEZ, José, *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos, 2002.

- La líneas angulosas y abruptas pueden ser utilizadas para expresar sentimientos y expresiones intensas. Los violentos ángulos y la implacable dureza de la línea de la siguiente obra de Picasso transmiten el dolor y el drama de la mujer.



**Imagen 11. Pablo Picasso, *Mujer llorando*, 1910.**

- La línea también se puede utilizar como elemento compositivo, es decir, para organizar el material de la pintura. De este modo las líneas negras servían a Mondrian para aislar cada color, i así los colores no podían influir los unos los otros.



**Imagen 12. Piet Mondrian, *Tableau II*, 1921.**

### 3.2 EL COLOR

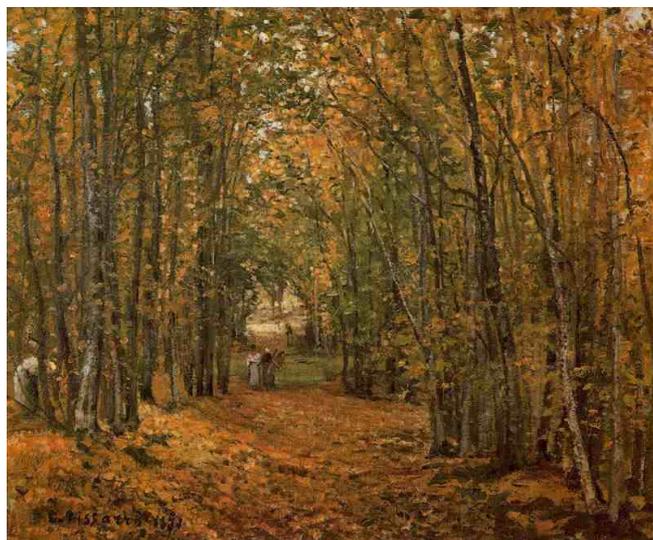
El color se puede usar teniendo en cuenta las reacciones que puede provocar en el público. Se buscará la combinación de color más adecuada para conseguir provocar ciertas sensaciones y reacciones en el espectador. Por ejemplo:



**Imagen 14.** Claude Monet, *El parlamento de Londres*, 1904.

Este tipo de pintura como la de Monet, *El Parlamento de Londres*, en la que se combina gamas contrarias (frías y cálidas), acostumbran a ser más difíciles de asimilar debido a la violencia y tensión que provocan los choques entre colores.

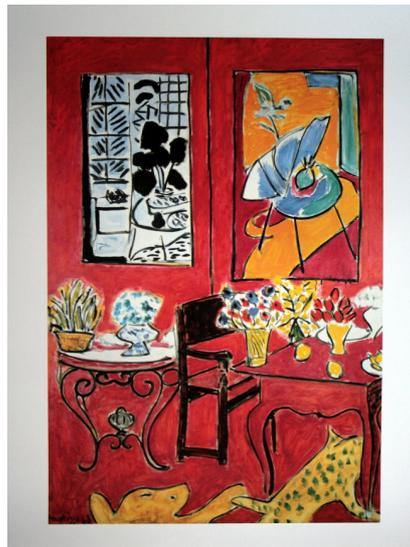
En cambio si observamos la siguiente imagen:



**Imagen 15.** Camille Pissarro, *Bosque de Marly*, 1871.

la opción de utilizar una única gama (en este caso únicamente los cálidos,) puede provocar más serenidad y menos violencia y tensión visual.

También hay que tener en cuenta que los colores no actúan únicamente sobre la sensibilidad de las personas sino que también ayudan a modificar el espacio pictórico. Es decir, tal como se puede observar en la siguiente imagen, los colores cálidos agrandan los objetos y los acercan al espectador:



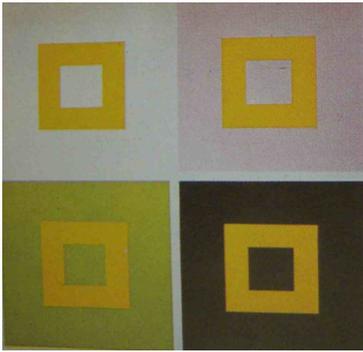
**Imagen 16. Henri Matisse, *Habitación roja*, 1904.**

Asimismo los colores fríos, tal como se puede observar en la siguiente imagen, hacen más pequeños los objetos y los alejan del espectador:

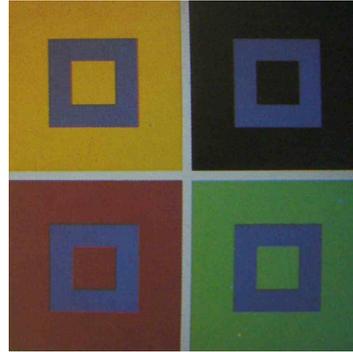


**Imagen 17. Henri Matisse, *Bodegón con mantel azul*, 1909.**

Pero la capacidad de los colores para modificar el espacio no dependen del color en sí mismo (azul, rojo o cualquier otro) sino de las relaciones mutuas. Es decir, hay que ver el color siempre en relación con el color que le rodea. Un color parece más o menos intenso o parece que tiene más o menos luz en función del color que lo rodea. Un mismo color, según el entorno que tenga parece otro:



**Imagen 18.** El amarillo contra blanco es oscuro; contra un verde parece que gana luz y brillantez, y contra negro el amarillo es muy intenso.



**Imagen 19.** El azul sobre amarillo siempre parece muy oscuro, mientras que sobre negro sugiere distancia infinita e irradia luz.

### 3.3 LA LUZ

Frente a la escultura y a la arquitectura en que la luz es real, en la pintura la luz es un elemento fingido, creado por el pintor, que es necesario representar. ¿Por qué?

La luz permite crear ilusiones ópticas (como la profundidad), permite dar una gran expresividad a los cuadros y permite resaltar las partes del cuadro que más interesan al artista. Por ejemplo, en *La vocación de San Mateo* de Caravaggio se puede apreciar la utilización de la luz (y las sombras) con un fin determinado: organizar el espacio de la acción y el resaltar el mensaje expresivo que se quiere dar.



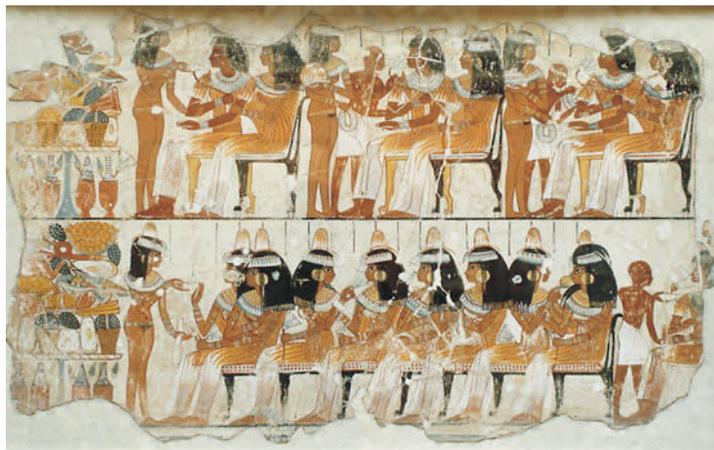
**Imagen 20.** Caravaggio, *La vocación de San Mateo*, ca. 1600. En esta pintura la luz organiza el espacio pictórico y permite resaltar la zona que el artista quiere hacer resaltar lo hace con la luz le interesa (algún personaje o un objeto o incluso un gesto) mientras que otras zonas del cuadro menos interesantes permanecen en la sombra. Se consigue un efecto de luz intensa acentuando el contraste entre colores oscuros y colores claros: técnica del claroscuro.

Por lo tanto la luz puede organizar un espacio y crear la ilusión de que las figuras poseen volumen, de que son casi reales, de carne y hueso.

### 3.4 LA PERSPECTIVA

La palabra perspectiva deriva del latín *perspicere* (que quiere decir mirar atentamente y a través de, ver con claridad). Cuando se habla de perspectiva en pintura se refiere a la representación de objetos tridimensionales sobre una superficie bidimensional, de tal manera que las proporciones entre los objetos representados y los reales sean del todo coincidentes. Viene a ser la sensación de profundidad que se crea en una superficie bidimensional. La preocupación y la obsesión del artista para conseguir imágenes en perspectiva o con profundidad (que no deja de ser un engaño óptico) ha sido una constante a lo largo de la historia. Por ejemplo:

- En el mundo egipcio ya se plasmaban a las pinturas murales cierta profundidad del espacio, superponiendo unas figuras con otras y representando más grandes las figuras situadas en primeros planos.



**Imagen 21.** Esta pintura mural ubicada en una tumba egipcia muestra la clara ausencia de perspectiva. Las figuras están dispuestas de forma yuxtapuestas siguiendo un orden jerárquico (las figuras más grandes son más importantes y se sitúan en los primeros planos pictóricos).

- El mundo greco-romano conoció un tipo de perspectiva todavía muy rudimentaria. En los restos de pintura romana, a menudo copiada de la pintura griega, se puede percibir la utilización de una perspectiva de carácter intuitivo y no fundamentada ni demostrada en un escrito teórico. Tal como se puede observar en la imagen 22, las figuras todavía son planas, la luz es uniforme y se consigue cierta perspectiva únicamente con el uso del color (colores oscuros al fondo y claros en primer plano)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Rueda i Roigé, Francesc-Josep, *Introducció a la Història de l'Art*. Barcelona: Pòrtic, Biblioteca Universitaria, 1999.



**Imagen 22.** Fresco romano de una de las casas de Pompeia, siglo I a.C.

- En Italia a finales del siglo XIII y principios del siglo XIV, el pintor Giotto di Bondone (1266-1337) experimenta con la perspectiva e intentará plasmar lo que ve, la realidad, es decir, intentará crear en sus pinturas espacio y volumen. Giotto empieza a utilizar la perspectiva como medio de recrear el realismo del mundo cotidiano. Las figuras tienen volumen y se sitúan en el espacio, se sitúan en perspectiva; ya que dota a las figuras de volumen, peso y espacio donde moverse.



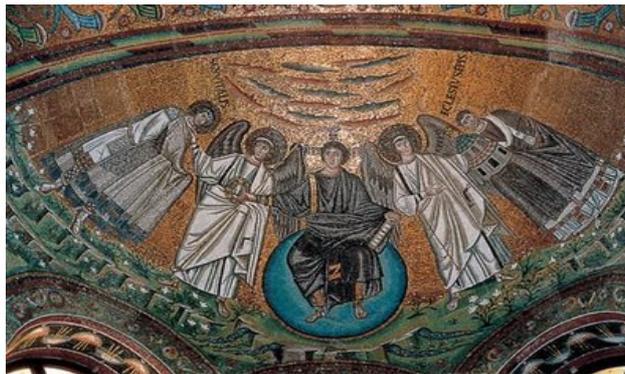
**Imagen 23.** Giotto, Ciclo de las pinturas de San Francisco: la expulsión de los demonios de Arezzo. Los personajes se mueven dentro de espléndidos paisajes urbanos y rurales con un formidable sentido realista. En las arquitecturas se puede apreciar el intento de crear una perspectiva intuitiva con las líneas rectas de las estructuras arquitectónicas. Las puertas de la ciudad con personajes en el interior es un elemento que utilizará para proyectar planos diferentes.

### 3.5 LA COMPOSICIÓN

La composición es el proceso mediante el cual los elementos pictóricos, como las líneas, el color, la luz y la perspectiva, hasta ahora estudiados de forma aislada, se organizan en una unidad conceptual.

El artista tiene que establecer previamente, normalmente mediante un esbozo, un orden sobre la tela, es decir, escoger el lugar que tiene que ocupar cada figura/elemento y con qué posición, tiene que saber como se distribuirá la luz, la gama de colores, etc. Según qué composición resulte de esta organización podrá conseguir un equilibrio compositivo y podrá transmitir aquellas ideas deseadas, como por ejemplo, serenidad, movimiento, inquietud.

La forma más sencilla en la disposición y distribución de los elementos de un cuadro es la composición yuxtapuesta, que consiste en colocar unas figuras junto a otras, tal como se puede ver en el arte bizantino; es un tipo de composición muy utilizada en el arte religioso ya que permite destacar la espiritualidad de las figuras.



**Imagen 24.** Mosaico bizantino ubicado en la iglesia de San Vitale (Ravena), siglo VI d.C.

También se pueden disponer los elementos de forma simétrica (véase la imagen de *La Mare de Déu dels Consellers* de Lluís Dalmau), o asimétrica, o buscando el predominio horizontal, vertical o diagonal de los elementos pictóricos de un cuadro, como es la obra *Gardanne* de Cézanne (1839-1906).



**Imagen 25.** Cézanne, *Gardanne*, 1885. Se puede observar como Cézanne no se interesa por aspectos lumínicos o atmosféricos sino que centra su atención en la construcción volumétrica de los edificios, acentuando la composición horizontal.

Para comprender la importancia de la composición en una obra pictórica se llevará a cabo la comparación de las siguientes dos pinturas:



**Imagen 26.** Hans Holbein el Joven (1497-1543), *Enrique VIII*, 1535.



**Imagen 27.** Thomas Gainsborough (1727-1776), *Lady Brisco*, ca. 1776.

Si se observa la imagen de Enrique VIII nos puede resultar imponente y dominador. En cambio si se observa la imagen de Lady Brisco nos puede resultar la síntesis de la elegancia.

¿Por qué se ha tenido estas impresiones después de haber visto estas imágenes? ¿De qué forma el artista ha conseguido producir tal efecto?

A veces es útil mirar un cuadro en función de las formas y colores, de la estructura, del

tamaño y disposición de los elementos representados, intentando ignorar por un momento el tema real.

La figura de Enrique VIII ocupa en el cuadro mucho más espacio que la figura delicada de Lady Brisco. Enrique VIII tiene los pies muy separados, los hombros son todavía más anchos y no queda prácticamente espacio en el cuadro. Por tanto, no es extraño que produzca una impresión maciza, puesto que el pintor ha sugerido que su presencia llene toda la habitación. Lady Brisco ocupa, en cambio, menos de la mitad del ancho del cuadro que pintó Gainsborough. A la derecha hay una gran cantidad de espacio para que el perro juegue y la cascada ocupe parte del amplio paisaje en el que se puede observar la silueta de un árbol esbelto que Lady Brisco repite la forma con su cuerpo<sup>5</sup>.

Enrique VIII está pintado con perfiles firmes, colores fuertes y pinceladas muy exactas, calculadas para resaltar con exactitud los muchos detalles de su traje. El retrato de Lady Brisco está pintado con pinceladas mucho más libres, sin resaltar contornos, y de líneas más difuminadas; el artista mediante colores fríos y pálidos ha conseguido captar con realismo táctil la textura de la seda. Los perfiles se funden imperceptiblemente con los alrededores o el fondo. En cambio detrás de la figura de Enrique VIII no hay panorámica, sólo hay cortinas y la pared de mármol verde que refuerza la impresión de grandiosidad y de magnificencia.

**A modo de conclusión** de este tercer apartado, decir que cuando se analice la composición de una obra pictórica hay que tener en cuenta como se distribuyen los diferentes elementos y figuras; hay que analizar los ritmos de las líneas (siguiendo brazos, piernas, posición de los cuerpos, etc.), la distribución de las figuras (en ciertos cuadros puede haber agrupaciones de figuras con tamaños concretos por algún motivo compositivo), el análisis tonal (zonas claras y oscuras suelen estar equilibradas) y analizar las posibles construcciones geométricas de carácter evidente.

Todo elemento de un cuadro, por insignificante que sea, tiene una función determinada, solo hay que aprender a mirar e intentar comprender lo que el autor nos quiere decir, sin olvidarse del contexto histórico, cultural, político, económico y musical en el que surge y nace la obra.

#### 4. LA IMPORTANCIA DEL CONTEXTO EN LA OBRA DE ARTE

El principal objeto de la historia del arte son las obras de arte y el objetivo fundamental consiste en explicar dichas obras a partir de unas premisas históricas, es decir, estudiar las obras de arte en relación a las circunstancias en que fueron realizadas. Conocer la realidad histórica en la que surge la obra de arte es primordial para comprender

---

<sup>5</sup> BURKE, Peter, *Visto y no visto. EL uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2002.

profundamente una obra de arte. Hay que vincular la obra de arte a su contexto, de este modo se reconstruye el marco de referencia que permite explicarla como una solución a ciertos problemas y también valorar su importancia en la historia del arte. Es necesario, por lo tanto, situar la obra en el espacio y el tiempo. Emitir un juicio de valor de una obra sin situarla históricamente es valorarla únicamente en función de criterios extra-artísticos, basándose en las vivencias personales y subjetivas, ajenas a las condiciones de producción de la obra, a los problemas que el artista tuvo que resolver y a las reacciones de la crítica.

## 5. EL SABER MIRAR EN DOS OBRAS: DELACROIX Y MONDRIAN

### Ejemplo 1. Eugène Delacroix: *La libertad guiando al pueblo*



Imagen 28. Eugène Delacroix, *La libertad guiando al pueblo*, 1830.

#### Contexto

Es una obra de carácter marcadamente político, puesto que ensalza la revolución de 1830, conocida como Revolución de Julio. El levantamiento revolucionario tuvo lugar en París los días 27, 28 y 29 de julio de 1830, y provocó la caída de Carlos X de Francia (último rey Borbón, hermano de Luis XVI y Luis XVIII). El resultado de esta revolución fue la instauración de la Monarquía de Julio: nombre dado al régimen presidido por Luis Felipe X de Francia (1830-48). Con este hecho quedaba instituida una monarquía constitucional<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> FURIÓ, Vicenç, *Sociología del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

Fue significativa la respuesta del público a la presentación, en el Salón de 1831, del cuadro de Delacroix que el artista tituló *el 28 de Julio* y que subtitó *La libertad guiando al pueblo*. También se conoce popularmente como *La Barricada*. La exhibición del cuadro dividió al público de la época, pues en París, en 1831, una obra que se refería a la revolución de julio difícilmente podía valorarse al margen de las diferentes opciones ideológicas que presentaba el mapa político tan solo unos meses después de la revuelta y del cambio de gobierno. Nicos Hadjinicolaou ha estudiado las 32 críticas que durante 1831 se publicaron en periódicos y revistas. La mayor parte de los críticos partidarios del nuevo gobierno de Luis Felipe, emitieron una opinión desfavorable ya que la obra no representaba al pueblo. Para los representantes de la oposición burguesa republicana de *izquierdas*, el cuadro representaba de forma realista al pueblo que hizo la revolución y la obra se interpretaba como una alegoría popular. Por último los partidarios de la aristocracia desplazada mostraron su opinión desfavorable pero menos crítica que la de los partidarios del actual gobierno. Para ellos *La Barricada* era una representación del pueblo que hizo la revolución<sup>7</sup>.

En cambio Raquejo Grado sin tener en cuenta la reacción del público y centrándose en la figura del pintor, sostiene que “Delacroix tuvo el beneplácito de las autoridades estatales desde 1822; ese año el gobierno adquirió una de sus obras, un honor que Ingres, bastante mayor, no logró hasta un año después. Es más, desde los inicios de su carrera [la de Delacroix] fue defendido por el representante de la crítica oficial Adolphe Thiers quien llegará a ser ministro durante el gobierno liberal de Luis Felipe. La política acomodaticia de este monarca propiciaba un arte burgués que le sirviera para identificarse con la clase media a la que pretendía mantener satisfecha [...]. Las obras de Delacroix parecían adaptarse bien a las exigencias del gusto oficial, cuyos encargos le ocuparon hasta el final de su vida”<sup>8</sup>. Asimismo Baudelaire, amigo de Delacroix, dejando a un lado el tema *revolucionario* del cuadro, mantiene que el pintor “odiaba a las masas, a las que consideraba destructoras de imágenes. Y las violencias cometidas con algunas de sus obras, no le impulsaba, por cierto, a convertirse al sentimentalismo político de nuestros tiempos.(...)”<sup>9</sup>.

### **Composición y elementos plásticos**

En relación a la composición, Delacroix estructura la obra a partir de un triángulo en el que la bandera tricolor de Francia ocupa el vértice superior i los cuerpos muertos forman la base. La figura femenina, alegoría de la libertad, constituye el eje central y es en relación a ella que se distribuyen los otros personajes. Dominan las tonalidades oscuras y ocreas, de manera que, por contraste, el humo iluminado a la altura del rostro de la figura central y los colores de la bandera francesa rompen la monotonía y reclaman la mirada del espectador.

---

<sup>7</sup> HADJINICOLAOU, Nicos, *La producción artística frente a sus significados*. Madrid: Siglo XXI, 1981.

<sup>8</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio (Dir.). *Historia del Arte*. Madrid: Alianza, 2000, p. 74.

<sup>9</sup> MARCHIORI, Giuseppe. *Delacroix*. Barcelona: Ediciones Toray, 1971, p.56.

## Interpretación

*La libertad guiando al pueblo* posee todo un lenguaje simbólico. Encabeza la revolución, la figura de la libertad. Si las leyes y el orden constituido podrían llegar a ser figuras masculinas, la libertad, como el amor a la patria, es una figura femenina. El carácter indómito de la libertad se expresa con el fusil que lleva en la mano izquierda, y el coraje, la franqueza, el sacrificio y la decisión, se muestran en el hecho que avanza con el pecho al descubierto. La libertad es una mujer fuerte, valiente, robusta y decidida. La libertad avanza por encima de los cadáveres, por encima de la muerte, y por detrás la sigue el pueblo. Todo el pueblo: a cada lado de la libertad, diversas figuras representan alegóricamente las diferentes clases sociales, el obrero, el burgués y el campesino. El burgués aparece como si fuera la mano derecha de la libertad, y, con el sombrero de copa en plena batalla, observa y sigue su guía fusil en mano. De esta manera Delacroix reivindica el papel protagonista de la burguesía –su clase social- en esta revolución de 1830. A la izquierda de la libertad, un niño avanza decidido pistolas en mano hacia el campo de batalla enemigo. La figura infantil simboliza las clases populares, con energía infantil en defensa de la libertad pero menor de edad y, por este motivo, al amparo del liderazgo de la clase burguesa. El juego de miradas refuerza la acción dramática de la escena: un moribundo mira la libertad como pidiendo que su muerte tenga sentido, pero la libertad mira al revolucionario burgués, que le devuelve la mirada, mientras el pueblo mira hacia delante como plantando cara al enemigo. El burgués mira a la libertad, es adulto y coge con decisión el fusil, preparado para gobernar; el campesino, representado por la figura del moribundo representa la Francia arcaica. Por detrás del burgués todo el pueblo avanza, como si el burgués también liderara la revolución; por detrás del niño obrero únicamente hay humo (de las fábricas). El mensaje del pintor parece muy claro: la clase burguesa está llamada a llevar a Francia por el camino de la libertad.

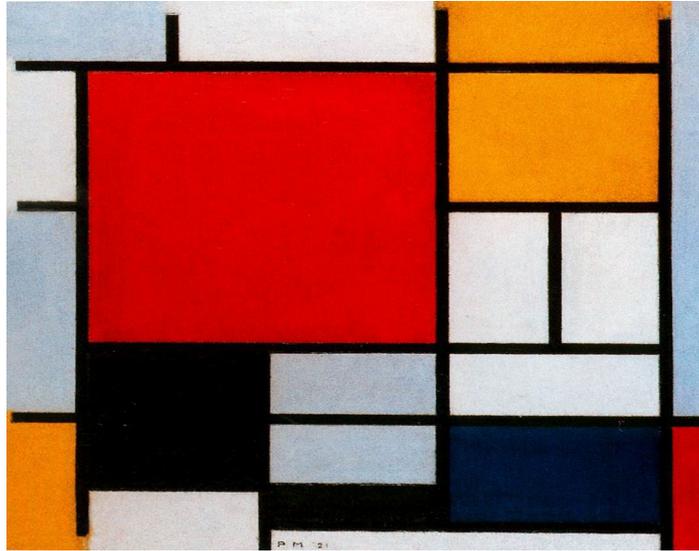
Adquirida por el Estado Francés (presidido por Luis Felipe), el cuadro entró en el museo de Luxemburgo, en donde sólo estuvo visible unos meses ya que se consideró más prudente apartar de la mirada del público una obra que podía incitar a la revuelta<sup>10</sup>. Es así como Delacroix recupera la tela, que fue expuesta nuevamente unas cuantas semanas en el museo de Luxemburgo unas cuantas semanas después de la Revolución de 1848<sup>11</sup>. Por las mismas razones que el 1831, la obra pasó rápidamente a la reserva. Hubo que esperar a la Exposición Universal de 1855 y una autorización del Emperador Napoleón III, para que saliera de nuevo a la luz.

---

<sup>10</sup> Catálogo de la Exposición “Delacroix de la idea a la expresión (1798-1863)”. Barcelona: Fundació la Caixa y Ediciones el Viso, 2011.

<sup>11</sup> La revolución de 1848 generó la caída de Luis Felipe y la llegada de la II República francesa.

**Ejemplo 2. Mondrian: el camino hacia la abstracción**



**Imagen 29. Piet Mondrian, *Composición en rojo, amarillo, azul y negro*, 1921.**

En primer lugar, plantear una serie de preguntas que nos ayudaran a empezar el largo camino hacia la abstracción:

¿ *Composición en rojo, amarillo, azul y negro*, a qué estilo pertenece? ¿Qué se observa?

¿Se ven figuras/objetos reconocibles, extraídos de la realidad?

¿Verdad que se ven unas líneas de color negro horizontales y verticales que forman figuras geométricas? ¿Qué función tienen? ¿Por qué estos colores y no otros?

Este tipo de pintura es arte abstracto, es decir, el artista rechaza voluntariamente el concepto tradicional de arte como imitación de la realidad. Este abandono consciente de la figuración se inició hacia 1910 con la obra de Kandinsky.

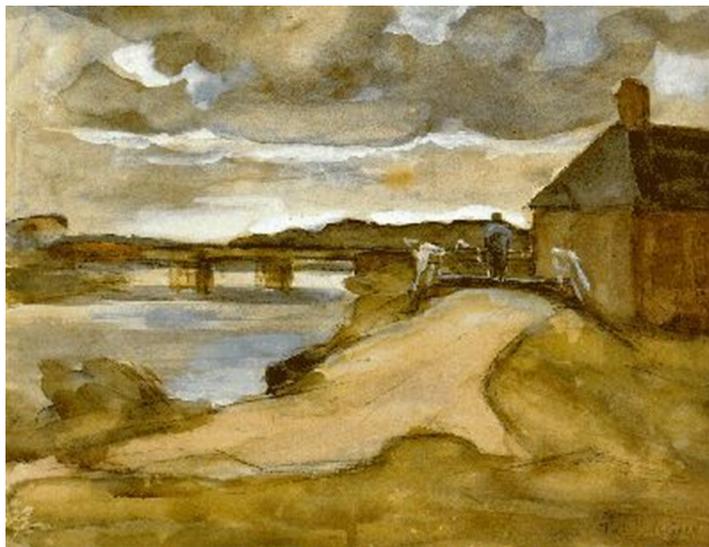
El arte abstracto prescinde de los objetos y figuras representadas que se pueden reconocer y busca despertar ciertas emociones por medio de la armonía de líneas y colores. Se quiere eliminar todo aquello banal y superfluo (la figura) y valora lo esencial (la estructura de líneas rectas y colores puros). Se puede observar como unas gruesas líneas negras delimitan cada una de las figuras geométricas, en este caso rectángulos y cuadrados, pintados con colores primarios (rojo, amarillo, moratón) y con la mezcla de estos tres (que da como resultado el negro) y la ausencia de color (blanco). Es una pintura plana, busca las dos dimensiones, por este motivo evita líneas curvas y diagonales. Busca formas puras, colores puros, en definitiva, Mondrian busca simplificar al máximo la expresión y el lenguaje artístico.

¿Es que Mondrian, un día decide pintar este cuadro por inspiración de una musa?

Este cuadro es el resultado de un largo camino, de más de veinte años, de pruebas, reflexiones, tentativas frustradas, observando el trabajo otros pintores y escultores... Mondrian, después de mucho pensar y probar, se da cuenta de lo que está buscando: la armonía y la pureza en las formas y colores, es decir, busca la esencia del lenguaje pictórico.

Seguiremos el camino que llevó a Mondrian hasta esta pintura abstracta, de esta manera, el recorrer este camino nos ayudará a saber mirar este cuadro y en definitiva comprender esta pintura y la pintura abstracta.

**Piet Mondrian** (1872-1944) se formó en la última década del siglo XIX en la tradición del impresionismo tardío y del paisajismo holandés, tal como se puede observar en el *Paisaje con puente y granja*. Sus temas fueron diques, molinos, bosques y ríos.



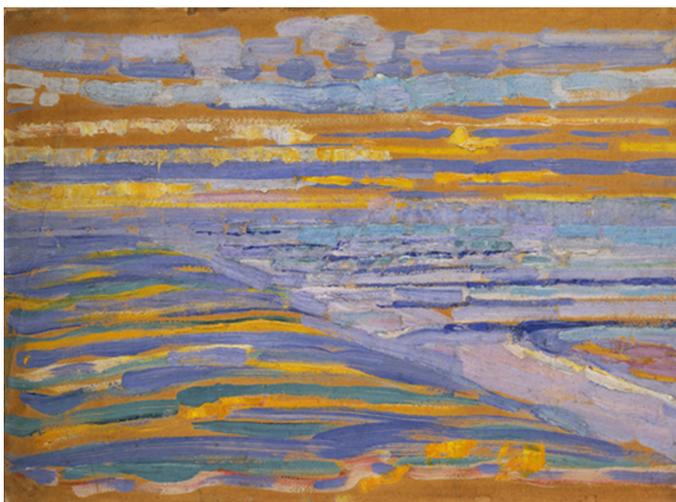
**Imagen 30.** Piet Mondrian, *Paisaje con puente y granja*, 1899.

A principios del siglo XX se aventuró por caminos más personales y vanguardistas, se dejó influir por Van Gogh y por el postimpresionismo puntillista, el *fauvismo* y el expresionismo, sin sentirse a gusto en ninguna de estas vanguardias.



**Imagen 31. Piet Mondrian**, *Molino a la luz del sol*, 1903. Esta pintura es fruto de la mezcla de estilos de las que se hablaba anteriormente: se percibe el color *fauvista* y la pincelada de su compatriota Van Gogh.

Desde 1909 sus cuadros se van simplificando todavía más. En esta *Vista desde las dunas*, se puede decir, que casi se pierde la referencia del paisaje y que al artista sólo le interesa representar el color, las formas y las líneas.

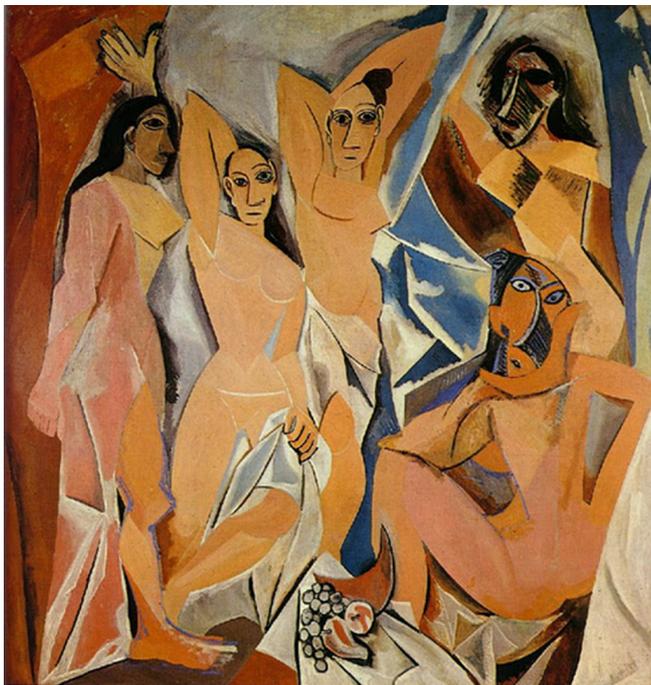


**Imagen 32. Piet Mondrian**, *Vistas desde las dunas*, 1909.

En 1911 asiste a una exposición sobre  **cubismo**  que se celebró en Amsterdam. Este estilo supone un descubrimiento transformador para Mondrian puesto que la

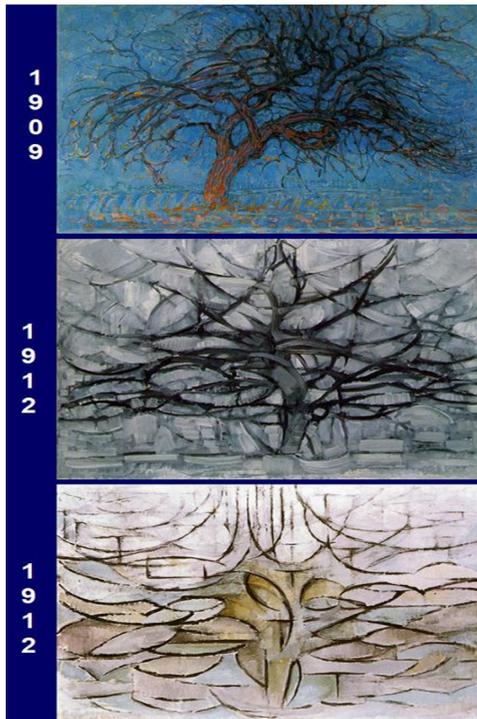
simplicidad de este estilo encaja con sus pensamientos sobre un arte puro y universal.

El cubismo pretende ofrecer una visión auténtica de la realidad, y por este motivo observa los objetos desde diferentes puntos de vista, lo cual trae a representarlos desde perspectivas diferentes simultáneamente. Es una manera de llegar a desintegrar la forma. Parece como si el pintor quisiera representar a la vez varios puntos de vista diferentes: es la denominada visión simultánea: de cara, desde un lado, desde un ángulo. Todo está violentamente geometrizado, en base de triángulos, con agudas esquinas y no es fácil determinar el límite entre el fondo y las figuras. el cuadro es la plasmación pictórica de un proceso de reconstrucción intelectual de la imagen observada



**Imagen 33. Pablo Picasso, *Las señoritas de la calle Avinyó*, 1907.** Esta obra está considerada como una de las primeras pinturas cubistas de la historia.

Entre 1911 y 1914 viajará varias veces en París y buscará a través del cubismo de Picasso la esencia de la realidad, el orden que subyace en la naturaleza. En sus cuadros de árboles que realiza entre 1909-1912 se pueden ver esta evolución desmaterializadora, pero que todavía se reconoce el objeto de la naturaleza. En su aprendizaje hacia la abstracción Mondrian va entendiendo que el objeto es algo transitoria y que el único que permanece es el conjunto de líneas verticales y horizontales que lo compone.



**Imagen 34. Piet Mondrian**, secuencia de varias pinturas. Según Mondrian: el objeto es algo transitorio, el único que permanece es el conjunto de líneas verticales y horizontales que conforman el objeto”<sup>12</sup>.

En 1914, debido al comienzo de la Primera Guerra Mundial, vuelve a Holanda. Se trae consigo la idea que su estilo está en la abstracción. Durante los años siguientes reflexionará sobre su estilo, el mundo y el arte.

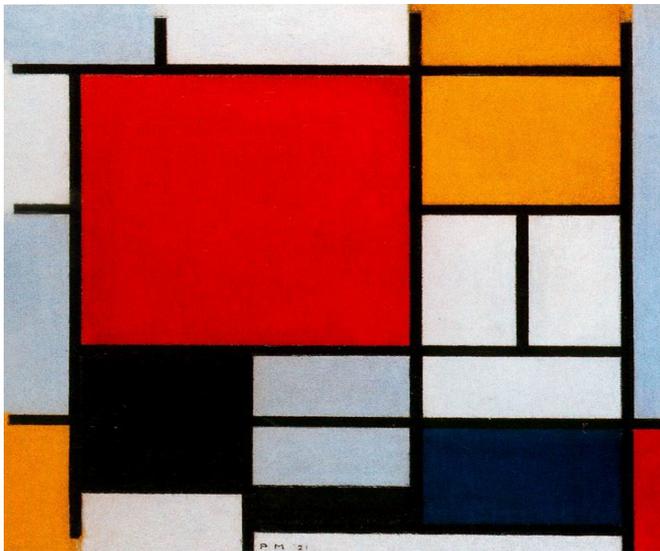
En 1917, en plena barbarie de la Guerra, se suma a la iniciativa de fundar en la ciudad holandesa de Leyden el movimiento del neoplasticismo o De Stijl (El Estilo). Piet Mondrian será uno de sus principales teóricos y animadores durante los siguientes años a través de la revista publicada con este nombre.



**Imagen 35.** Primera página de la revista *De Stijl*.

<sup>12</sup> FAUCHERERAU, Serge, *Mondrian et l'utopie Néo-plastique*. Paris: Éditions Albin Michel, 1994, p.19.

A partir de 1921 Mondrian ya ha madurado y definido su estilo, que variará poco variará en los siguientes años. Ha suprimido todo aquello que pueda recordar tridimensionalidad y se queda con formas geométricas planas (rectángulos y cuadrados), con gruesas líneas negras que los separan, que acogen masas de color blanco, negro, gris y de los colores primarios (rojo, moratón y amarillo). En *Composición en rojo, amarillo, azul y negro* (1921), se puede ver la esencia de las composiciones de Mondrian: llegó a la escasez de colores, puesto que únicamente trabajaba con los colores primarios (azul, amarillo y rojo) y usaba el negro para crear la inevitable retícula de separación entre estos colores, y el blanco para simbolizar la luz. Las líneas negras le servían para aislar cada color, puesto que consideraba que si estos se tocaran se influirían los unos a los otros y se matizarían sensorialmente, i lo que quiere Mondrian era actuar sobre el pensamiento y no sobre los sentidos o el subconsciente. Estas composiciones o *tableaux* no toman como punto de partida el objeto (el referente extraído de la realidad) sino el elemento surgido de las mismas leyes plásticas. En un principio sus obras nacían o del color o de las líneas<sup>13</sup>. El espacio y la forma, el fondo y el color se combinan en un tejido cerrado que coincidía con la superficie de la tela. Mondrian limitaría sus elementos plásticos a los más puros: formas (rectángulos y cuadrados) colores primarios (moratón, amarillo, rojo) y colores neutros (blanco, gris, negro) y líneas verticales y horizontales.



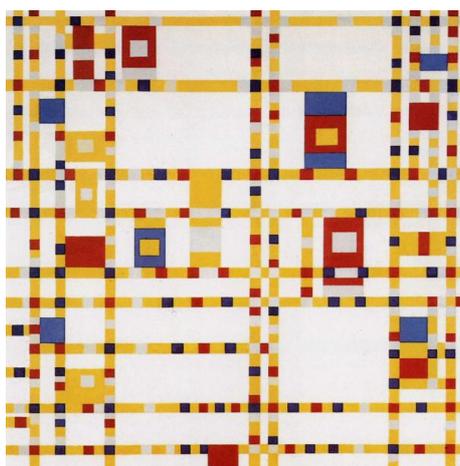
**Imagen 36.** Piet Mondrian *Composición en rojo, amarillo, azul y negro*, 1921.

Quizás, ahora se comprende mejor esta obra, hemos enriquecido nuestra mirada y ahora vemos diferente esta pintura. Si volvemos a mirar el cuadro, el saber mirar nos abre las ventanas hacia un nuevo mundo de formas y colores....

---

<sup>13</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio (Dir.). *Historia del Arte*. Madrid: Alianza, 2000.

Una última cosa,  
al estallar la Segunda Guerra Mundial, Mondrian marcha a Nueva York. El dinamismo de esta ciudad y la música festiva de los ambientes que frecuenta en el barrio de Broadway le trajeron a crear obras más dinámicas y alegres. Las líneas negras son sustituidas por líneas de colores o tiras de papel coloreado. Pequeños cuadrados de colores básicos sobre las líneas crean efectos sincopados, como ritmos musicales. De hecho uno de los cuadros más famosos de esta época en vez de llamarse Composición, como los anteriores, se titula *Broadway Boogie-woogie* en honor al baile de moda.



**Imagen 37. Piet Mondrian, *Broadway Boogie-woogie*, 1944.**

## 6. CONCLUSIONES

Comprender una imagen en su globalidad, *el saber mirar*, requiere entrenamiento, paciencia, atención, un alto grado de observación, mucho esfuerzo y estudio. Un mismo cuadro puede decirnos cosas diferentes en distintos momentos de nuestra vida puesto que no miramos solo con nuestros ojos sino con todos nuestros conocimientos y con toda nuestra experiencia. Cuando se trata de obras maestras, la contemplación acaba siendo un diálogo abierto. Pasa como con las grandes novelas: decimos que son clásicas cuando son inalcanzables, cuando no paran de decir cosas nuevas en cada generación, hasta el punto que no paran de decir cosas nuevas en un mismo lector en momentos diferentes de su vida.

Se hace necesario educar el ojo y entrenar la mirada para captar con todo detalle todo lo que nos está *diciendo* un obra. El aprendizaje del saber mirar es difícil pero es apasionante. Y, hay que tener en cuenta que uno de los mayores obstáculos para comprender el arte son nuestros prejuicios hacia aquello que no conocemos.

Un cuadro, un libro, una escultura es siempre una ventana abierta a otros mundos. Acceder a otros mundos, requiere disponer de las llaves que nos abren a los

diferentes sentidos. Como que el arte es una puerta abierta a otras vidas, a otras realidades y otros mundos, contemplar obras de arte requiere tener un espíritu aventurero y, como en todo viaje, hay que ir bien preparados: saber mirar, educar la mirada.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- BURKE, Peter, *Visto y no visto. EL uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2002.
- Catálogo de la Exposición “Delacroix de la idea a la expresión (1798-1863). Barcelona: Fundació la Caixa y Ediciones el Viso, 2011.
- FAUCHERERAU, Serge, *Mondrian et l’utopie Néo-plastique*. Paris: Éditions Albin Michel, 1994.
- FURIÓ, Vicenç, *Sociología del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- HADJINICOLAOU, Nicos, *La producción artística frente a sus significados*. Madrid: Siglo XXI, 1981.
- JIMÉNEZ, José, *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos, 2002.
- MARCHIORI, Giuseppe, *Delacroix*. Barcelona: Ediciones Toray, 1971.
- PRAT, Jean-Louis, *Catàleg editat en motiu de l’exposició Piet Mondrian de la figuration à l’abstraction*. Saint-Paul de Vence: Fondation Maeght, 1985.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (Dir.). *Historia del Arte*. Madrid: Alianza, 2000.
- RUEDA i ROIGÉ, Francesc-Josep, *Introducció a la Història de l’Art*. Barcelona: Pòrtic, Biblioteca Universitaria, 1999.