



EDUCACIÓN
POR EL ARTE

“El arte educa pero a su vez,
para apreciarlo, hay que educar el ojo.”



Guía práctica

PARA LA APRECIACIÓN DE UN CUADRO

Con prólogo del
Dr. Pedro Luis Barcia, Presidente de la Academia Nacional de Educación.

 ARTE DE LA ARGENTINA



FUNDACIÓN BUNGE Y BORN

AUSPICIANTE

PRÓLOGO.

LA EDUCACIÓN POR EL ARTE

Por Pedro Luis Barcia,

Presidente de la Academia Nacional de Educación.

La caridad y la cultura empiezan por casa. Es un acierto que en este sitio Arte de la Argentina se comience por poner en contacto al visitante con nuestras obras de artes plásticas: de lo nuestro al vasto mundo. Toda pedagogía aconseja ir de lo inmediato a lo distante.

La función propia del arte no es educar. Lo que el artista intenta en su obra es asociar, en callida iunctura, la expresión y la comunicación. Expresar, esto es “soltar lo preso” internamente hacia lo exterior, plasmar en cada obra concreta su visión de la propia realidad subjetiva y la que el artista tiene del mundo. Y, en una segunda intención, comunicar con otros, tender su obra como un puente de encuentro con el visor (así como decimos “lector”, “espectador”, “auditor”, digamos “visor”) Porque el arte es pontonero, en el caso de lo plástico propone un diálogo visual.

Cada cuadro debería tener junto a sí esa mano blanca, abierta que es señal de detención en el tráfico vial. En el camino de esta galería virtual que se propone al viajero, la mano dice: “Deténgase, mire, observe y, finalmente, vea”. Mirar es dirigir la vista a algo; observar es aplicar intencionalmente la atención a esa realidad que se mira; y ver, es la comprensión de lo que se considera. Ver es la plenitud del ojo en su función, por eso dice Antonio Machado: “El ojo con que te miro/ no es ojo porque te mira:/ es ojo porque te ve”. Todo un proceso que no admite urgencias sino calmada contemplación. El goce estético no admite violencias temporales. Dice el crítico: “Los grandes cuadros son como los monarcas: en su presencia no debemos hablar hasta que nos dirijan la palabra”. Hay que darle tiempo al diálogo visual, pero a la vez,



hay que estar preparado para ese diálogo. Se aprende a hablar, a escribir y a ver en profundidad. La Guía que aquí se propone cumple una útil función asistencial.

En medio del vértigo en que vivimos y nos llevan, es saludable escuchar la prédica del movimiento slow. Detenernos y mirar en torno para ver lo que nos rodea, lo próximo, lo habitual. Borges dice con verdad: “Nadie percibe la belleza de los habituales caminos”. Porque el hábito, la repetición rutinaria nos opacan la vista. El acostumbramiento anestesia el espíritu, nos embota la capacidad penetrativa del ojo y nos hace indiferentes al entorno. Lo cotidiano nos ambienta, nos envuelve gradualmente en su esfera y nos ciega la percepción de lo inmediato. El hombre necesita salir de ese cautiverio invisible y, por ello, imperceptible, para ver crítica e inteligentemente su propio medio. “El ambiente, dice Mc Luhan, es un lavado de cerebro”. Y el mismo futurólogo nos enseña que hay dos grandes potencias desambientadoras: la educación y el arte. Un cuadro nos propone, nos pone por delante, su realidad acotada por un marco, que lo diferencia de la pared en que se apoya, es decir lo distingue de la continua realidad sabida del mundo y nos invita a entrar en su isla que nos planta una imagen instantánea que asocia la unidad y la totalidad. Esta propuesta es infrecuente en la vida del hombre, extraviado en la diversidad confusa de las cosas.

La percepción de estos valores de la unidad y la totalidad, sumados a otros propios de la obra de arte, educan la comprensión, la imaginación, la sensibilidad estéticas.

Goethe distinguía con agudeza: hay una intención educativa y hay un efecto educativo. La intención del arte no es educar, dijimos, pero su efecto educativo está probado y es notable e impar.

El arte contemplado educa al visor a ver. Es una virtud propia de la plástica educar por sí al ojo que la debe apreciar. Si le destinamos tiempo, claro. Nadie ve dos veces el mismo cuadro. Cuando usted retorna a él la vida lo ha mutado y enriquecido a usted y el cuadro le sugerirá aspectos nuevos que no apreció en su primera “conversación”. El arte sirve a la educación.

Pero si a la experiencia de contemplar un cuadro le sumamos la asistencia adecuada y oportuna que oriente esa consideración, -un experto, una Guía, como la que propone este sitio-, se consolida la capacidad de comprensión del visor. En este caso, la educación sirve al arte.

En rigor, hay que ser cauteloso en esto de “servir”. Pregunta el pragmático: ¿Y el arte para qué sirve? No sirve: libera. En esto radica la experiencia estética.



El arte visto nos modifica insensiblemente. “Nadie pasea impunemente bajo la sombra de las palmeras”, dice Goethe. Pues si una sombra nos cambia, cuanto más una voluntaria atención aplicada a mirar para ver comprensivamente una obra de arte.

La Ilíada no fue compuesta por Homero para educar a los griegos, pero estos la adoptaron en sus escuelas para educar a sus hijos, porque era una galería de varones notables y de situaciones cargadas de aprendizaje de vida.

Los gobiernos griegos plantaban estatuas de sus mejores escultores en las calles de la polis para que la vista frecuente de la belleza los educara en la apreciación. Y hoy, conocemos escuelas que disponen en las paredes de sus aulas, galerías y pasillos copias de obras plásticas maestras de todos los ismos. Porque saben que su vista atrae, motiva, modifica el espíritu de sus alumnos, pues se cumple con lo del refrán: “Tanto anda uno con la miel que algo se le pega”.

Invitamos al navegante digital a que entre en nuestro golfo electrónico y ancle en cada cuadro de nuestra pinacoteca virtual, pero antes, curse con provecho la Guía que operará como práctico de puerto para que su abordaje sea más seguro y provechoso. San Efrén dice que cada cual extrae del pozo según el tamaño del recipiente con que acude a él: un dedal o un cubo. Así sucede con la capacidad comprensiva del visor. Aproveche esta ampliación de su recipiente, si la necesita, claro. 

Bibliografía

Calabrese, Omar. *Cómo leer una obra de arte.* Madrid, Cátedra, 1993.

Córdova Iturburu, Cayetano. *Cómo se mira un cuadro.* Buenos Aires, Atlántida, 1945.

Marangoni, M. *Cómo se mira un cuadro.* Barcelona, 1962

Tridó, Juan ramón. *Las claves de la pintura.* Barcelona, Editorial Planeta, 1989

Venturi, Leonello. *Cómo se mira un cuadro.* Buenos Aires, Losada, 1957



Guía práctica

PARA LA APRECIACIÓN DE UN CUADRO



¿PARA QUÉ ESTA GUÍA?

Esta guía procura brindar elementos para ayudar a apreciar un cuadro con una visión que vaya más allá de lo puramente emocional y que permita, además, aproximarse a los aportes regionales constitutivos del valioso patrimonio artístico nacional.



SUMARIO

1 | INTRODUCCIÓN.

2 | GEOGRAFÍA DE LA PLÁSTICA ARGENTINA.

3 | CLAVES PARA MIRAR UN CUADRO.

1. La composición.
2. El tema.
3. La perspectiva.
4. El dibujo.
5. El color.
6. La técnica.
7. El estilo.
8. La originalidad.

4 | GLOSARIO.

Cuando observamos un cuadro se pueden producir en nosotros distintas reacciones: indiferencia, interés, agrado, rechazo y algunas veces, una emoción difícil de explicar. Pero, en general, debemos admitir que para cualquiera de esas sensaciones nos faltan elementos, datos o criterios que las justifiquen. Ocurre algo parecido con las bebidas o las comidas que nos generan desconfianza cuando son desconocidas y las saboreamos más cuanto mejor conocemos sus ingredientes o su forma de preparación. Es decir, ese conocimiento nos permite valorar y alcanzar una elección más acertada y con mayor fundamento. Precisamente el propósito de esta guía es aportar criterios para apreciar una obra de arte visual que, si bien en tanto tal, puede resultar inabarcable conceptualmente, permite aproximaciones generales que ayuden a comprenderla. También aquí, conocer amplía nuestro campo de elección y por tanto, nuestro margen de libertad.

CONOCER AMPLÍA
NUESTRA LIBERTAD.

Pero además, y aunque el arte es universal, esta Guía está orientada primordialmente a la apreciación del patrimonio nacional en materia de artes plásticas. Por tal motivo, se ha creído apropiado comenzar con lo que podría denominarse una aproximación a la “*geografía cultural*” de la Argentina. Es decir, poner en valor los más destacados aportes de las diversas regiones del país a través de sus artistas plásticos. ✍

En el desarrollo de esta guía se han incluido reproducciones de cuadros para ilustrar las explicaciones y un glosario final que facilite el acceso a la terminología usual en la materia y en los museos y revistas especializadas.

GEOGRAFÍA DE LA PLÁSTICA ARGENTINA

Principales aportes de las provincias al arte nacional. Si bien las pautas para contemplar un cuadro pueden tener un alcance universal, parece de interés insertarlas en el marco de la realidad argentina. Para ello será necesario realizar un recorrido geográfico que, aunque sea sumamente somero, constituirá un punto de partida para la comprensión de la naturaleza y los caracteres de la plástica argentina, las influencias que ha recibido y las tradiciones de las que se nutre.

Originalidad del argentino. Es que la naturaleza y hábitos del argentino tienen particularidades complejas que son motivo de múltiples interrogantes. El argentino criado y educado en su país es recipiendario de una confluencia de culturas de tantas partes del mundo como gentes emigraron conformando una comunidad diversa y disímil que no permite distinguir perfiles definidos. Tanta diversidad crea un permanente estado crítico, un bullir, una modalidad que parece confusa sin serlo. Es la originalidad propia de un pueblo que se construye de herencias diferentes y hasta opuestas. Muchas partes en las que cada una es imprescindible al todo, difícil de comprender y abarcar por la distracción que ofrecen las aristas de esas particularidades.

El hombre argentino puede transitar con mayor ventaja que el de otros pueblos muchos lugares lejanos que no le resultarán del todo extraños, pues siempre hallará una conexión cultural, una cercana u oculta semejanza. Asumir esa realidad requiere inteligencia y atención para metabolizar tantas influencias.



ARTE Y EDUCACIÓN

Ambos conceptos son concurrentes e inseparables. Consideramos a la educación como el camino que conduce a la formación de la persona cuya plenitud se expresa en el Bien, la Verdad y la Belleza.

La Belleza como sustrato del arte es la que nos detiene en estas reflexiones. La poesía, la música, las artes plásticas inescindibles unas de otras se corresponden mutuamente para incidir en la percepción que enciende y suscita los mecanismos de la creación.

Es en las artes plásticas donde lo visual actúa en el ámbito espacial, siendo la pintura, la escultura y el grabado su resultado. De allí la influencia del paisaje físico: topografía, clima, fauna, flora. Y también “*del paisaje humano*” con sus creencias, tradiciones y leyendas que incuban comportamientos y hábitos.



2 | GEOGRAFÍA DE LA PLÁSTICA ARGENTINA.

Las regiones y sus costumbres. Una rica geografía con distintas regiones, paisajes costumbres y matices culturales crea un ambiente propicio para contemplar y realizar. Uno de los caracteres más valiosos de la cultura occidental es su curiosidad; su meter la cabeza sin dudar en lo que hacen otros pueblos asimilando y enriqueciéndose de esos contactos, adquiriendo como propios culturas ajenas. Una actitud común que se advierte en los realizadores argentinos; científicos, pensadores, poetas, artistas que caben reconocer como propia de una nacional manera de ser. Debe entenderse, sin embargo, como clave de educación y madurez que esa diferencia constituye una sólida realidad.

La variedad de influencias mencionadas debe actuar como revulsivo, como incómodo acicate que afirme la persona y que le imprima carácter aventando complejos e incertezas.

El establecimiento de la inmigración fue desigual en la geografía del país, con efectos diferentes conforme la densidad persistente de la rica cultura nativa con arraigo y tradición. Variedad que es observable en las costumbres de distintos lugares del país.

Buenos Aires, capital puerto y con mayor desarrollo en el país es donde el caudal inmigratorio fue decisivo y prevaleciente. A medida que nos alejamos de Buenos Aires el aporte inmigratorio en parte se va diluyendo aflorando con caracteres más nítidos las tradiciones populares de viejo arraigo.

JUJUY

Limítrofe con Bolivia participa de semejanzas con la hermana república. Paisaje andino, quebrada y altiplano con habitantes de raíz hispánica y nativa apreciable en un mestizaje físico y cultural especialmente interesante. También en su rica superficie. El dominante es el paisaje andino. Tierras para recorrer, oír, ver y advertir la armónica riqueza que conjuga una verdadera cultura.



2 | GEOGRAFÍA DE LA PLÁSTICA ARGENTINA.

El sonido de los instrumentos musicales autóctonos que acompañan al hombre formando una segunda naturaleza, quenás, erkes, charangos, zampoñas, en concierto con un paisaje de vientos y alturas, quebradas y puna, con llamas ovejás y cabras y el cardón como una efigie que solemniza al paisaje. La ropa multicolor prefigura la íntima conexión con Bolivia y Perú. Una sabiduría secular en la agricultura y en la prolija y difícil economía doméstica. Música originalísima, lánguida y solemne en la baguala que en eco resuena por entre los cerros; coplas de raíz hispánica que celebra las fiestas profanas y religiosas; y los villancicos de Navidad que con sus bailes muestran el candor de un pueblo.

Paisaje que en la pintura destaca la obra del pintor de Tilcara **Medardo Pantoja**⁹. Pintura de carácter, la tierra sentida y enaltecida, la pintura de **Pastor Monzón**, con inocultable influencia del arte cuzqueño y de **Jorge Mendoza** creador del taller de pintura de los niños de Chuculezna, cuyos trabajos son una manifestación valiosa de educación por el arte.



▣ MEDARDO PANTOJA
“Perfiles”
1966

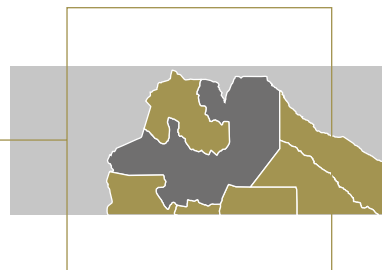
En Humahuaca desarrolló su obra el pintor **Francisco Ramoneda** y en esa ciudad de la Quebrada se encuentra el museo que conserva una valiosa colección de obras del artista.

2 | GEOGRAFÍA DE LA PLÁSTICA ARGENTINA.

Atractivo de Jujuy no solo por sus artistas nativos sino también por pintores como **Gertrudis Chale** (de origen checo) y **José Ferrari** (Italiano) que desarrollaron su pintura bajo la influencia del paisaje y del ambiente jujeño. Influencia que por cierto también se hizo sentir en las letras con escritores como Héctor Tizón, autor entre otras obras de *"Fuego en Casabindo"* o Jorge Calvetti, miembro de la Academia Argentina de Letras (de la que fue Vicepresidente durante nueve años), prolífico periodista y autor de *"Alabanza del Norte"* y de los *"Poemas conjeturales"*.

SALTA

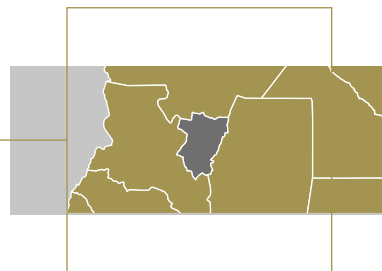
La del canto y el buen decir, vecina de Jujuy, participa de muchas de sus características y de la gran tradición hispánica. Tierra de Martín Güemes y sus gauchos que tanto ofrendaron en las guerras de la Independencia. En pintura **Ramiro Dávalos** del linaje de los Dávalos, Juan Carlos y Jaime y en escultura, la inolvidable **Lola Mora** que tantas bellas obras legó a su país, como *"Las Nereidas"* que se ha erigido en la Costanera Sur de la ciudad de Buenos Aires. El paisaje salteño es de gran belleza; y el orgullo de su gente se estimula por su historia y un modo de vivir criollo y pausado que conserva mucho de su origen colonial y que también se refleja en la literatura con Facundo de Zuviría (presidente del Congreso Constituyente de 1853), Carlos Ibarguren, Manuel Castilla y Raúl Aráoz Anzoátegui, y los contemporáneos como Jacobo Regen y Santiago Sylvester.



RAMIRO DÁVALOS
"Via Crucis"
Pastel, 74 x 150 cm



TUCUMÁN



Ya desde el virreinato fue y es polo de atracción y en cierto modo virtual Capital de todo el noroeste argentino. Centro universitario de destacable actuación en filosofía, derecho ciencias y artes. Provincia que fue cuna de dos presidentes de la República Nicolás Avellaneda y Julio Roca; de Juan Bautista Alberdi, numen de la Constitución de 1853; y de figuras populares en diversos géneros. Su contribución en las artes fue fundamental. En Tucumán enseñaron los pintores **Lino Spilimbergo** y **Ramón Gómez Cornet** y el escultor **Lorenzo Domínguez** y allí también estudió el pintor mendocino **Carlos Alonso**. En arquitectura, enseñaron los arquitectos Eduardo Catalano (autor de la *Floralis* generica, instalada en Buenos Aires) y Juan José Sacriste; allí nació y estudio el arquitecto Cesar Pelli de renombre internacional.

Destacados pintores como **Alfredo Gramajo Gutierrez**, original enraizado en las profundas tradiciones de tierra y actual en todo sentido por la vigencia de su visión universal de lo particular. Señalamos también a **Luis Lobo de la Vega**, sin dejar de mencionar a **Valentín Thibon de Libian** y a **Antonio Osorio Luque**.

Tucumán es una provincia de inagotable energía forjadora de personalidades de todo orden.

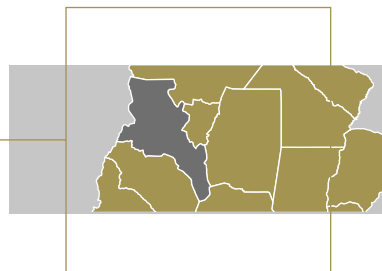


GRAMAJO GUTIÉRREZ
"Dolor quichua"
Óleo, 64.5x89 cm



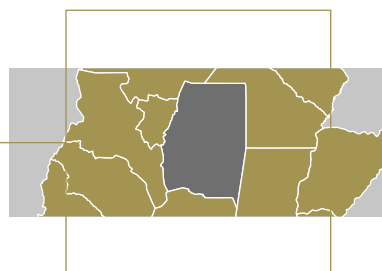
CATAMARCA

Región milenaria, de los diaguitas, de la invasión incaica, de los conquistadores de Diego de Almagro, de Fray Mamerto Esquiú, obispo e ilustre defensor de la Constitución de 1853 y del caudillo federal Felipe Varela. De nativos y de criollos, de esfuerzo y de cultura. Unida originalmente a Tucumán logró su autonomía y participó activamente en la vida política y cultural del país. Tierra de políticos, de poetas como Juan Oscar Ponferrada y de pintores como **Laureano Brizuela**, quien además promovió el arte local y colaboró activamente, en 1936, en la organización del Primer Salón del Norte Argentino.



SANTIAGO DEL ESTERO

“*Madre de ciudades*” y tierra de la chacarera. Provincia donde nacieron Ricardo Rojas y Amancio Alcorta y el gran pintor que fue **Ramón Gómez Cornet**[©]. Formado inicialmente en Europa; etapa que se manifiesta con la realización de obras de inestimable valor, como la pintura “*Muñeco*” que se encuentra en el Museo Provincial de Bellas Artes de la Ciudad de La Plata (adquirido en su época por gestión de quien fuera su Director, **Emilio Pettoruti**[©]). Posteriormente se produce en Gómez Cornet un cambio que lo lleva a profundizar en las imágenes de su tierra, realizando pinturas de personajes de Santiago como la “*Urpila*”, imagen de una niña criolla, intensa en el sentimiento y magistral en su realización. Se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes.

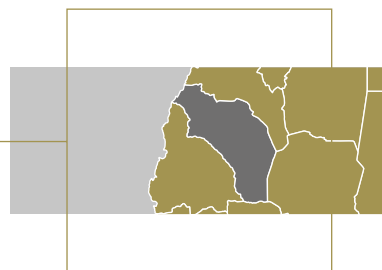




☞ GÓMEZ CORNET
"Urpila"
1946, Óleo, 130x89 cm.

LA RIOJA

La tierra del ilustre argentino Joaquín V. González, fundador de la Universidad de La Plata, sabio jurista, político y notable escritor. Los dieciocho volúmenes de su obra dan cuenta de la fecundidad de su pensamiento. En la plástica, **Guzmán Loza** fue un extraño pintor riojano, impregnado del paisaje de su provincia, que se valió de su



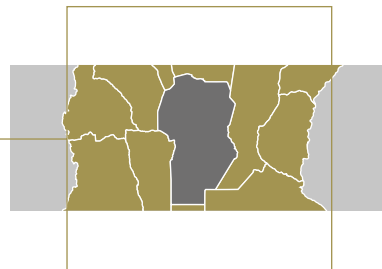
2 | GEOGRAFÍA DE LA PLÁSTICA ARGENTINA.

visión para realizar una pintura de sentido silencio metafísico y también cabe mencionar a **Leopoldo Torres Agüero** gran pintor y distinguido diplomático.

CÓRDOBA

La provincia con la universidad más antigua del país y la cuarta fundada en América. Tierra de doctores y clérigos. Allí nacieron el General Paz soldado de la Independencia y protagonista de las guerras civiles; Dalmacio Vélez Sarsfield autor del código civil y Leopoldo Lugones, poeta nacional por esencia y fue cuna de cuatro presidentes de la República.

Fernando Fader gran pintor argentino (aunque nacido en Burdeos, Francia) realizó gran parte de su obra en Córdoba en Ischilin. Radicado inicialmente en Mendoza allí, en sus inicios, produjo obras de singular importancia. Modernamente se destacan **Carlos Alonso** que, aunque mendocino, vive y trabaja desde hace muchos años en Unquillo; **Pedro Pont Vergés**, **Ernesto Farina**; el pintor metafísico **Onofrio Palamara**; **Eduardo Bedersky** y especialmente, **Antonio Seguí**, radicado en París. En Córdoba se encuentran dos museos de intensa actividad: el Emilio Caraffa y el del Palacio Ferreyra.



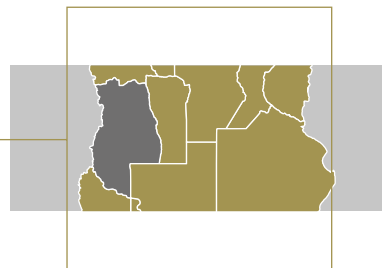
ANTONIO SEGÚI
"Paris-Buenos Aires"
Serigrafía, 65 x 80 cm



Podrá apreciarse por lo hasta aquí relatado la riqueza del testimonio artístico del noroeste y centro de nuestro país.

MENDOZA

La del Ejército de los Andes con San Juan y San Luis forman la región de Cuyo. Fue cuna de grandes artistas como **Carlos Alonso**; el grabador **Sergio Sergi** y el escultor **Lorenzo Domínguez**. El pintor **D. Ducmelic** de origen croata y el grabador **Víctor Delhez**, belga, se afincaron también en esta provincia así como **Fernando Fader** que después pasaría a Córdoba. En Mendoza, el esfuerzo de su población con sus frutales, viñedos y bodegas su industria y su universidad ha creado un estilo de vida con una cultura que es ejemplo en el país.

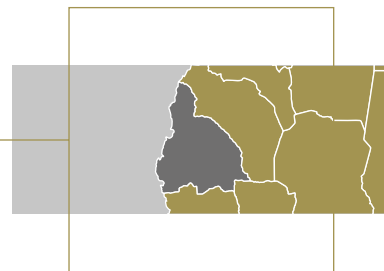


☐ CARLOS ALONSO
"Retrato de Spilimbergo"
Óleo, 60 x 60 cm.

2 | GEOGRAFÍA DE LA PLÁSTICA ARGENTINA.

SAN JUAN

La lectura de *"Recuerdos de provincia"* obra de Domingo Faustino Sarmiento, su hijo dilecto, nos muestra a esta provincia en su solera, su estirpe y su tradición. El pintor **Benjamin Franklin Rawson** fue un sanjuanino precursor en el siglo XIX, así como **Procesa Sarmiento**, hermana del prócer. Cuyo ofrece un valioso legado cultural a toda la Nación.

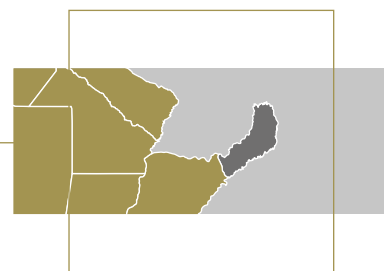


[[BENJAMIN FRANKLIN RAWSON
"Salvamento en la Cordillera"
1855

MISIONES

Como su nombre lo indica es la tierra de las misiones jesuíticas. Queda el testimonio de sus ruinas y en las costumbres las características de la fusión guaranítica -misionera.

Nos referimos al inicio a la correspondencia entre sonidos aromas, colores como generadores de sensaciones suscitadoras de imágenes que son la fuente de creación para los artistas. Cálida e



2 | GEOGRAFÍA DE LA PLÁSTICA ARGENTINA.

incitante es la selva en Misiones, las Cataratas del Iguazú, la tierra roja y la fauna y la flora tropical que fuera escenario de los cuentos de Horacio Quiroga. El pintor **Carlos Giambiaggi** realizó paisajes con el tema de la selva plasmado con solidez y frescura. Todo el noreste argentino lleva la impronta guaraní y el paisaje de las aguas.

ENTRE RÍOS

Todo el litoral tiene su semejanza; adviértase el paisaje de esta provincia tierra de **Cesáreo Bernaldo de Quirós**, pintor prolífico multifacético y tradicional como Fader. Quirós, al que se calificó como “*el pintor de la Patria*” fue un destacado pintor del paisaje y de los hombres de su tierra y a su vez, universal en la manifestación de su calidad plástica. También merece destacarse a **Juan Manuel Gavazzo Buchardo** quien, afincado en París, fundó en 1917 la Asociación de Artistas Argentinos en Europa.



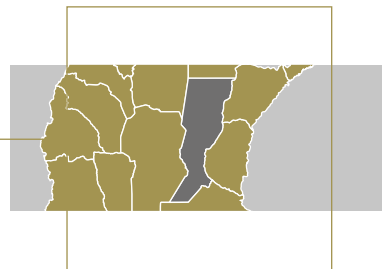
✂ BERNALDO DE QUIRÓS
“El pialador”
1927. Óleo, 157.5x110 cm



2 | GEOGRAFÍA DE LA PLÁSTICA ARGENTINA.

SANTA FÉ

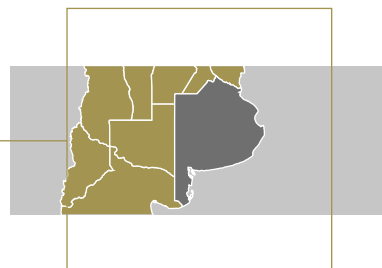
Sustancial en la formación política económica y cultural y especialmente en las artes plásticas. Tanto en la ciudad de Rosario, como en la de Santa Fe, su capital, la pintura se manifiesta en la obra de **Domingo Candia**, **Antonio Berni**, **Leónidas Gambartes**, **Manuel Musto**, **Augusto Schiavoni** y en escultura, **Lucio Fontana** de renombre mundial. Cabe recordar al monumento a la Bandera en Rosario con las esculturas de **José Fioravanti** y de **Alfredo Bigatti** y también hay que mencionar al Grupo del Litoral que se constituyó a mediados de los años '50, integrado por el ya nombrado **Leónidas Gambartes** y por **Oscar Herrero Miranda**, **Francisco García Carrera**, **Juan Grela** y **Carlos Uriarte**.



ANTONIO BERNI
"Desocupados"
1934. 218 x 300 cm.

BUENOS AIRES

Es conocida la importancia cultural de Buenos Aires y su trascendencia fuera de los lindes del país. Por eso, a los efectos de esta



2 | GEOGRAFÍA DE LA PLÁSTICA ARGENTINA.

Guía, nos detendremos –y sólo en forma sucinta- en valoración de sus artes plásticas.

A comienzos del siglo XIX no mucho tiempo después de la fundación del Virreinato (1776) en Buenos Aires ya distinguimos a **Carlos Morel** que puede considerarse como uno de los primeros pintores argentinos en el tiempo y uno de los precursores; así como a **Carlos E. Pellegrini** autor de retratos y paisajes. Sus acuarelas de gran valor plástico tienen por tema a personajes y a paisajes de Buenos Aires. **Fernando García del Molino** pintó retratos de personajes de la ciudad. No obstante, es **Prilidiano Pueyrredón**, seguramente el más significativo de estos artistas y es célebre el retrato que realizara de Manuelita Rosas, existente en el Museo Nacional de Bellas Artes. Las pinturas de **Cándido López** ofrecen, a la vez de su calidad pictórica, una valiosa evocación de la guerra del Paraguay.



PRILIDIANO PUEYRREDÓN
"Manuelita Rosas"
1851. Óleo, 199 x 166 cm

2 | GEOGRAFÍA DE LA PLÁSTICA ARGENTINA.

La incipiente importancia de Buenos Aires a mediados del siglo XIX atrajo artistas extranjeros como **Mauricio Rugendas** y **Augusto Monvoisin** que realizaron una obra de singular importancia. Destacamos a **Juan Manuel Blanes** como un magnífico pintor de origen uruguayo que por tal condición no lo consideramos extranjero. Debería mencionarse también entre los precursores a **Pallièrre**, a **Della Valle**, **García del Molino**, **Baz** y **Demaría** y otros tantos que echaron los cimientos del arte de los argentinos.

A fines del siglo XIX y principios del XX se destaca **Eduardo Sívori**, gran maestro, dotado de todos los recursos quien ya no es un precursor sino una definida personalidad del arte nacional como quedó plasmado en *"El despertar de la criada"* que se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Los primeros años del siglo XX permiten apreciar la decisiva influencia de la europeización en Buenos Aires desde todo punto de vista. La inmigración de esos años produjo una renovación y transformación en los hábitos e ideas, modificando mucho de las costumbres tradicionales.

Ernesto de la Cárcova: excepcional pintor. Su obra *"Sin pan y sin trabajo"* (M.N.B.A) es un testimonio del conflicto social existente pero en orden a lo artístico, una muestra clara de la renovación pictórica. Esta arrolladora corriente innovadora, derivada de la inmigración, fue también movilizadora en todo sentido. Fermento y fervor que produjo un fenómeno de desarrollo cultural que ha sido sustancial en la formación de una identidad. Además, ayuda a comprender la diferencia de estilo y contradicciones señaladas. Las obras de arte de Buenos Aires en esos años son el trasunto de la nostalgia y el desarraigo. De allí, el hondo intimismo que se advierte en la expresión de los artistas de la época. El desasosiego de la vida en las ciudades, la insatisfacción por incompreensión, el desajuste de las conductas, la angustia ante lo que acontece por desconocimiento de la realidad que se presenta como insoluble es, la historia lo demuestra, fuente de expresión en el arte.





DE LA CÁRCOVA
"Sin pan y sin trabajo"
1894. Óleo, 125.5 x 216 cm.

Cabe enfatizar sobre el feliz resultado de esta experiencia colectiva que en pocos años dieó una positiva afirmación de la vida con un formidable desarrollo en lo espiritual y material.

Ramón Silva, Walter de Navazio, [Martín Malharro](#), Antonio Alice, [Pio Collivadino](#), [Alfredo Lazzari](#), [Alfredo Guttero](#), [Reinaldo Giúdice](#), [Victor Cúnsolo](#), fueron artistas pintores entre otros muchos que en estos años produjeron obras de importancia y tuvieron discípulos destacados. Merece especial atención la figura de [Miguel Carlos Victorica](#), que como algunos de los pintores nombrados, viajó a Europa a realizar estudios. En París, fue discípulo de [Carriere](#) y de [Desire Lucas](#) "El retrato del escultor Madariaga"; "El collar de Venecia", "Cocina Bohemia" (M.N.B.A) y "Francine" (Museo Sívori) son solo algunas de sus obras más renombradas.

Los diversos movimientos pictóricos en estas primeras décadas, ya sean en la capital como en los suburbios, se desarrollan en algunos barrios con características propias. Las enseñanzas de [Alfredo Lazzari](#) florecieron en discípulos como [Benito Quinquela Martín](#), arquetipo de pintor y gran artista.



QUINQUELA MARTÍN
"Día de trabajo"
Óleo

Puede afirmarse la existencia de una "escuela de la Boca", denominada así por los artistas que desarrollaron su actividad en relación con la boca del Riachuelo en la zona sur de la ciudad de Buenos Aires. Representada por el ya mencionado **Quinquela Martín**, **Miguel Victorica**, **Victor Cúnsolo**, **Miguel Diomede**, **José Desiderio Rosso**, **Onofre Pacenza**, **Horacio March**, **Marcos Tiglio**, **Fortunato Lacámara**, **Vicente Vento**, **Eugenio Daneri**, y muchos otros. No todos vivían en la Boca pero en conjunto se advierte un clima particular que los identifica como de esta escuela. Sus obras se encuentran en los principales museos del país en Buenos Aires en el Museo Nacional de Bellas Artes, en el Museo Sívori, en el Museo de la Boca (destacamos "*La vendedora de frutas*" de **Daneri** y tantas otras de **Quinquela Martín**).

2 | GEOGRAFÍA DE LA PLÁSTICA ARGENTINA.

Muchos otros pintores en la primera mitad de siglo fueron a estudiar a Europa. **Emilio Pettoruti**[🔗], a Italia y Francia donde vivió muchos años participando de los diversos movimientos de vanguardia en el viejo mundo. Sus obras por su cantidad y calidad dan cuenta de su trabajo en esos años. **Raul Soldi**[🔗] autor de las pinturas de la cúpula del Teatro Colon; de los **frescos**[🔗] en la Iglesia de Glew; y **Santiago Cogorno**[🔗] pintor y escultor estudiaron en la Academia de Brera, en Milan.



EMILIO PETTORUTTI
"Arlequín"

2 | GEOGRAFÍA DE LA PLÁSTICA ARGENTINA.

Otros, merced a becas de instituciones públicas y privadas fueron a estudiar a Francia con maestros como **André Lothe**, **Othon Friez**, y **Antoine Bourdelle**, dando lugar a lo se llamo la “*escuela de Paris*”. A su regreso a Buenos Aires sus obras constituyen lo que puede llamarse la “modernidad” en nuestro medio. **Antonio Berni**, **Domingo Candia** (ya los mencionamos como rosarinos); **Horacio Butler**, **Héctor Basaldúa**, **Aquiles Badi**, **Raquel Forner**, **Jorge Larco**, **Lino Spilimbergo**, **Victor Pizarro**, **Juan del Prete**; importante escultores como **Alfredo Bigatti**, **Sesostri Vitullo**, **Pablo Curatella Manes**, **Rogelio Iruña**, **José Fioravanti**; **Alberto Lagos**. Muchos de estos artistas permanecieron muchos años en Europa en Roma y en Paris. Cabe agregar la existencia de pintores independientes que no participaban especialmente de movimientos o agrupaciones que realizaron importantes obras como **Xul Solar**, original personalidad, pintor hermético de una particular fantasía.



✎ MIGUEL CARLOS VICTORICA
“Cocina bohemia”
1941. Óleo 151 x 118,7 cm

Avanzando hacia mitad de siglo por afinidades e ideales comunes surgen agrupaciones como el grupo “*Orión*” integrado por pintores con inicial tendencia al surrealismo que luego abandonaron. Allí se nuclearon **Orlando Pierri**, **Leopoldo Presas**, **Bruno Venier**, **Ideal Sánchez**, **Alberto Altaf**. Asimismo se destacan

2 | GEOGRAFÍA DE LA PLÁSTICA ARGENTINA.

artistas significativos como **Raul Russo** [🔗] el ya mencionado **Santiago Cogorno** [🔗] y **Juan Batlle Planas** [🔗]. Este último, pintor surrealista dio impulso a esta escuela junto a algunos de sus discípulos como **Roberto Aizemberg**, **Rebecca Gitelson**, **Noé Nojehowicz**. Otro movimiento, hacia los años cincuenta, fue denominado MADI bajo el ideario de la **abstracción** [🔗] **Martin Blaszkó**, **Carmelo Arden Quin** y **Tomas Maldonado**. Algunos de estos integraron el grupo “*Arte concreto invención*” y se expresaban teóricamente a través de la revista “*Arturo*”.



LEOPOLDO PRESAS

“La crucifixión”

1962. Óleo sobre tela, 200 x 130 cm.

2 | GEOGRAFÍA DE LA PLÁSTICA ARGENTINA.

Hacia los años sesenta aparece en forma simultánea a la creación del instituto Di Tella de llamada nueva **figuración** con **Rómulo Macciò**, **Ernesto Deira**, **Jorge de la Vega** y **Felipe Noé** todos de destacada actuación. En esos años desarrollan una proficua labor **Jorge Demirgian**, **Guillermo Roux**, **Rogelio Poleselio**, **Carlos Alonso**, **Ricardo Garabito**. Los escultores **Libero Badii**, **Aurelio Macchi**, **Ennio Iomi** y **Juan Carlos Distéfano** se destacan a partir de esos años. Juan Carlos Distéfano es un importante artista; sus obras son un crudo testimonio de esta época y la expresión sólida y evidente de la formación rigurosa de su autor.



[[RÓMULO MACCIÒ

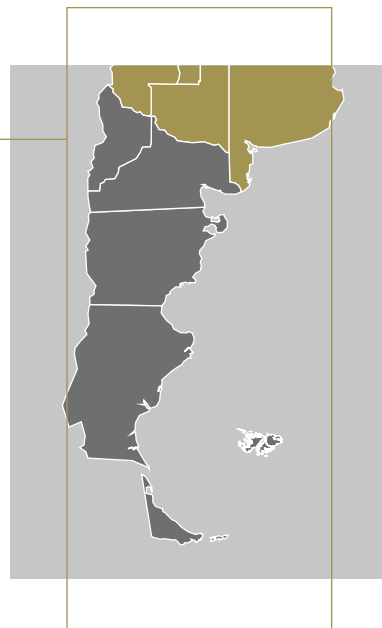
"Caras"

1968. Acrílico, 200 x 200 cm



PATAGONIA

Este vasto territorio del Sur de nuestro país que comprende las provincias de Tierra del Fuego, Santa Cruz, Chubut, Río Negro y Neuquén llegó con alguna demora a la historia común de los argentinos. Cuando se produce su incorporación efectiva a la jurisdicción de la República Argentina, hacia fines del siglo XIX, ya se habían producido en el país los grandes acontecimientos de ese siglo: la Revolución de Mayo, la Declaración de la Independencia, las guerras civiles y la sanción de la Constitución Nacional de 1853. Con poblaciones aisladas y distribuidas en incipientes territorios nacionales, luchando contra un clima hostil y arrasada periódicamente por malones, pareciera que el último reducto de civilización estaba constituido por una ciudad del sur bonaerense: Bahía Blanca. En esa ciudad es donde se desarrollan las artes en el siglo XIX y desde donde se emprendería una progresiva tarea de difusión de la cultura hacia la Patagonia. Por eso, al hablarse de los pintores patagónicos de esa época, habitualmente se hace referencia a **Domingo Pronsato**⁶, quien en realidad era un bahiense. Toda su obra pictórica refleja el paisaje patagónico y su acción recoge las iniciativas de numerosos artistas italianos que se habían radicado en la región en los finales del S. XIX y crearon talleres, revistas y academias de bellas artes. Con el pasar de los años se pueden apreciar los frutos de los numerosos artistas que han surgido en la Patagonia y especialmente en Río Negro y Neuquén en cuya ciudad capital la creación de una filial del Museo Nacional de Bellas Artes, en 2004, parece coronar más de un siglo de esfuerzos. ⁶



Las biografías y obras de los artistas mencionados en esta reseña
pueden ser consultadas en el sitio



- WWW.ARTEDELAARGENTINA.COM.AR -



1. COMPOSICIÓN.

Al tratar este tema debemos recordar que la presente es una Guía para espectadores de un cuadro y no un manual para estudiantes de pintura.

Vale esta aclaración pues una cosa son las herramientas que necesita quien desee apreciar una obra de arte y otra muy distinta son los conocimientos técnicos que deberá aprender quien quiera pintar cuadros.

Cuando un profano se detiene a mirar una pintura todo lo que ve —hasta el mismo tamaño del cuadro— puede suscitarle distintas sensaciones. Por eso se ha dicho que los sentidos son la ventana del alma. Por cierto, una obra de gran dimensión llama la atención por sí misma. Un cuadro muy pequeño puede pasar desapercibido. Pero la calidad de la obra, la forma como está compuesta no siempre tiene que ver con su extensión. Aunque el **espacio** es el ámbito donde se hace visible la pintura, el dibujo, el grabado, la escultura y la arquitectura. En otras palabras, lo que realmente importa es desentrañar en ese espacio cómo es la estructura, cómo están distribuidos los elementos que la componen, cómo se equilibran los espacios, las formas, cómo juega el color. En suma, cuando estamos frente a un cuadro, lo primero que tenemos que apreciar es su composición, que es tanto como descubrir qué es lo que ha querido transmitir el artista. Porque el artista es el origen de la obra así como la obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro. Al componer el artista

FRENTE A UN CUADRO,
LO PRIMERO QUE
TENEMOS QUE APRE-
CIAR ES CÓMO ESTÁ
COMPUESTO.

3 | CLAVES PARA MIRAR UN CUADRO.

“*presenta*” formas que “*representan*” a veces cosas o situaciones reconocibles de la realidad y otras veces que no guardan relación con ella misma, pintar es organizar una superficie de un cierto modo, según dice Denis.

Como en todo proceso artístico, podría decirse que no existen reglas estrictas para componer un cuadro pero a lo largo de los años se han ido decantando algunas normas u observaciones que conviene tener en cuenta.

Los artistas del **Quattrocento** y hasta fines del **Renacimiento**, por ejemplo, fueron utilizando cada vez con mayor empeño los principios de la perspectiva y sus intérpretes recurrieron a la denominada “*sección áurea*” o a la “*divina proporción*” para explicar cómo estaban las figuras en una escena, en edificios o los elementos de un paisaje. Algunos lo definían así: “Para que un todo dividido en partes desiguales parezca hermoso, es preciso que exista entre la parte pequeña y la mayor la misma relación que entre la grande y el todo”.

Aunque propio del **Renacimiento**, este principio tuvo larga vida. Fue aplicado, por ejemplo, en Francia tanto por el gran paisajista Poussin (S.XVII) como por el impresionista **Seurat** (S.XIX) y en pleno siglo XX, por cubistas como **Juan Gris**.



SEURAT
“La Grande Jatte”
Óleo, 307.6 x 308 cm



3 | CLAVES PARA MIRAR UN CUADRO.

Esta referencia, que puede pecar de academicismo, lo que quiere mostrar en realidad, es que desde siempre los artistas verdaderos han buscado –aún bajo el pretexto de la imitación de lo real– poner en obra elementos plásticos puros: curvas, rectas, luces, valores, colores, distribuidos y organizados de acuerdo con una cierta concepción de la belleza. Es decir, en relación con la composición, todo cuadro supone un ordenamiento de sus elementos constitutivos con el fin de distribuirlos armoniosamente.

Aún en aquellos cuadros que parecen sublevarse contra todo orden o contra toda armonía el pintor ha debido procesar los elementos de manera que expresen un propósito. Si ese propósito nunca existió, el cuadro puede resultar en una mera yuxtaposición de trazos o colores que en la mayoría de los casos, poca relación guarda con el arte de la pintura.

Dentro de la idea de una composición armoniosa, debe destacarse la importancia del equilibrio en la distribución de los elementos en el plano, equilibrio que comprende tanto a las formas como a los colores.

Así por ejemplo, en un rectángulo, los elementos no deben agolparse sobre un solo lado porque volcarían todo el “peso” del cuadro hacia ese extremo. Algunos mientras aconsejan no centrar la escena con una simetría absoluta pues tornaría monótono al cuadro y además mostrar falta de creatividad en el pintor. El cuadro debe ser todo interesante y no sólo alguna de sus partes.

Además, el pintor puede componer su obra atendiendo a los efectos que produce el juego de los diferentes colores (caso de los impresionistas) o pensando fundamentalmente en el valor, o sea en los contrastes del **claroscuro**® (caso de la paleta española). Apelar a ambos efectos en una misma obra puede resultar redundante y conspirar contra la claridad expresiva del cuadro.

UNA COMPOSICIÓN
CREATIVA, PERO ELA-
BORADA, ES LO QUE
HACE TRASCENDENTE
A UN CUADRO.



3 | CLAVES PARA MIRAR UN CUADRO.

Podría decirse que cuanto mayor es la dimensión del cuadro mayor deberá ser el esfuerzo compositivo. El pintor procurará equilibrar los elementos apelando a las líneas imaginarias sobre las cuales plantea la escena, ubicando los puntos de fuga, plasmando la perspectiva y las proporciones para poder dirigir la atención del observador al punto esencial que ha querido destacar. Sin ese esfuerzo, la multiplicidad de elementos o de detalles puede diluir la unidad de concepción de la obra y confundir al espectador que no atinará a distinguir lo accesorio de lo verdaderamente importante.

En suma, la calidad de un artista podría medirse por la calidad de la composición de sus obras. Una composición creativa pero elaborada, es generalmente lo que hace trascendente a un cuadro y asegura su perdurabilidad. Visión que confirma el gran Delacroix cuando dice que *“el genio se muestra en el arte de coordinar las relaciones”* porque no hay fórmula a priori: *“también en pintura se hace camino al andar”*.

2. EL TEMA.

Así como la composición no se nos impone a primera vista – tenemos que interpretarla y comprenderla– el tema de un cuadro es lo primero que percibimos al contemplarlo: un paisaje rural o uno urbano, un retrato de algún prócer, una batalla, una escena mitológica, una **naturaleza muerta**⁹.

Por eso mismo, es fácil caer en la tentación de calificar la obra por el acierto que guarda en relación al tema tratado. El parecido del retrato con el prócer representado o el correcto despliegue militar en la batalla evocada, parecieran criterios suficientes para emitir un juicio de valor. Pero el cuadro, salvo casos especiales, no es un documento histórico ni un registro fotográfico de una situación dada. El cuadro tiene un valor en sí mismo: importa por su composición, por el juego de colores, o de valores, por su técnica, por su creatividad. En otras palabras el cuadro debe interesar más por cómo está pintado que por el tema que representa. Sobre todo, desde la aparición de la fotografía el cuadro no tiene por qué ser



3 | CLAVES PARA MIRAR UN CUADRO.

un testimonio gráfico ni un alarde de hiperrealismo. Precisamente, el denominado arte abstracto aparece como una reacción contra una pintura figurativa que sea demasiado realista, copia monótona de lo que se ve sin voluntad de intervenirla con la creatividad y la imaginación, es decir con el ojo de artista.



FRANÇOIS CARBONNIER
"Retrato del Gral. Manuel Belgrano"

En suma, puede coincidir que un tema determinado esté muy bien realizado desde el punto de vista pictórico. Pero en caso de que

3 | CLAVES PARA MIRAR UN CUADRO.

esto no sea así, debe optarse siempre por la calidad intrínseca de la pintura y no por el relato que representa. Es que el pintor puesto en acción, previos merodeos y tanteos, más que ceñirse a una “*representación*” de un objeto o de un tema determinado, “*presenta*” formas que pueden estar cercanas o muy alejadas de una cierta verosimilitud, en busca siempre de una belleza artística guiado por su propia sensibilidad y su temperamento.

3. LA PERSPECTIVA.

Al hablar de la composición, se hizo referencia a la perspectiva, verdadero desafío para todo pintor que se maneja en un plano.

Es que la realidad nos ofrece tres dimensiones: alto, ancho y profundidad. Ámbito propio de la escultura y la arquitectura. Un cuadro, en cambio, sólo nos presenta dos: alto y ancho. Y aunque fuese no sólo un cuadrado o un rectángulo, y sea un círculo o un óvalo, siempre será un plano. Esta es la primera dificultad que se presenta a un pintor cuando quiere dar a su obra la sensación de profundidad. Es decir aportar a su obra bidimensional una tercera dimensión sentida o al menos, sugerida. Para ello, recurre a la perspectiva cuya utilización implica de por sí todo un arte ya que enseña el modo de representar en una superficie los objetos en la forma y disposición con que aparecen a la vista. La perspectiva puede ser lineal (con puntos de fuga reales o imaginarios tales como calles, techos o caminos de campo); menguante (cuando la nitidez de los objetos se pierde a medida que aumenta la distancia); o de color (cuanto más lejos están los objetos el color es más tenue, como el azul que toman las montañas distantes).



3 | CLAVES PARA MIRAR UN CUADRO.



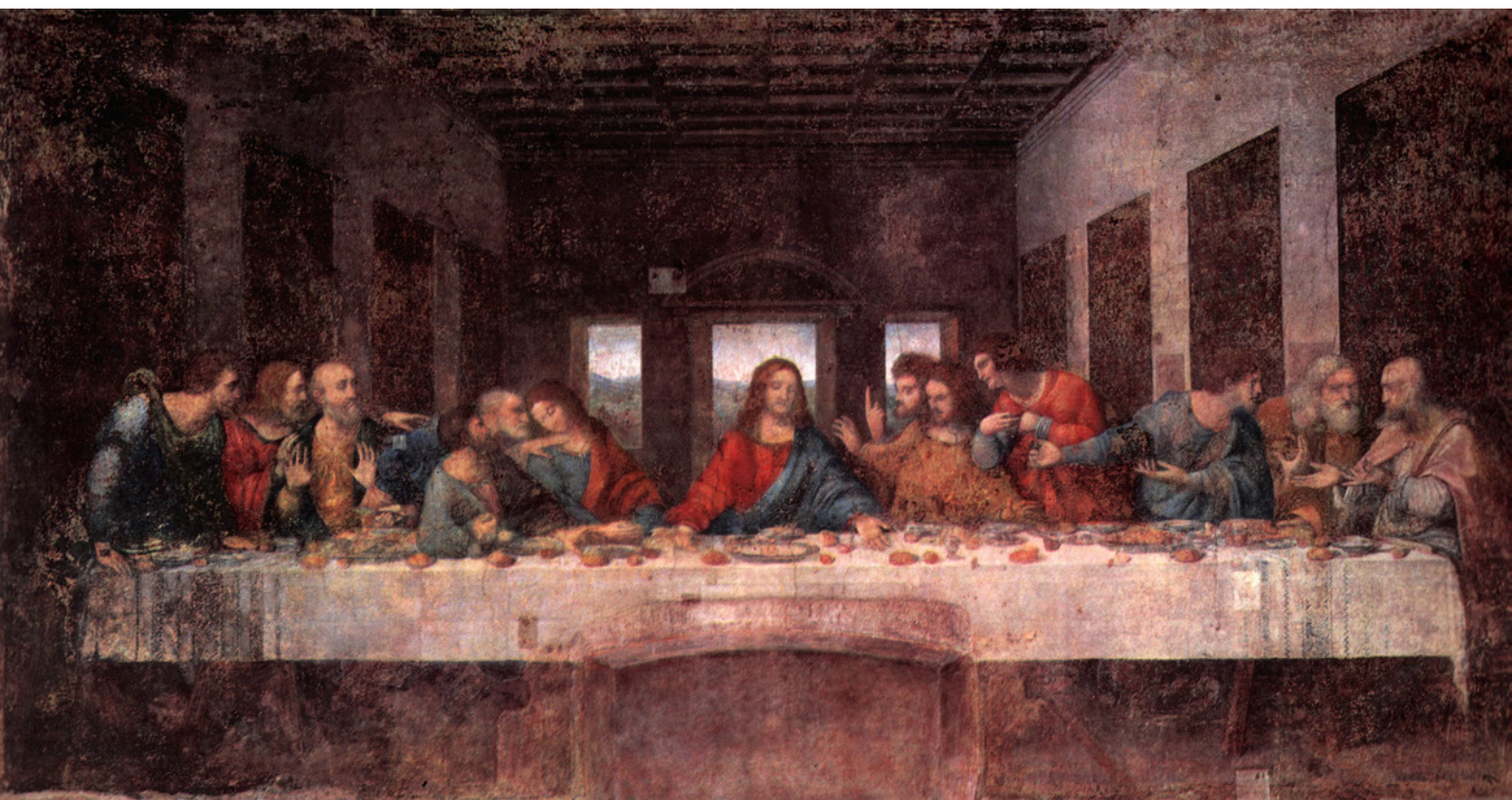
FRAY GUILLERMO BUTLER
"Paisajes de la serranía cordobesa"
1938. Óleos sobre cartón.
(Perspectiva de color)



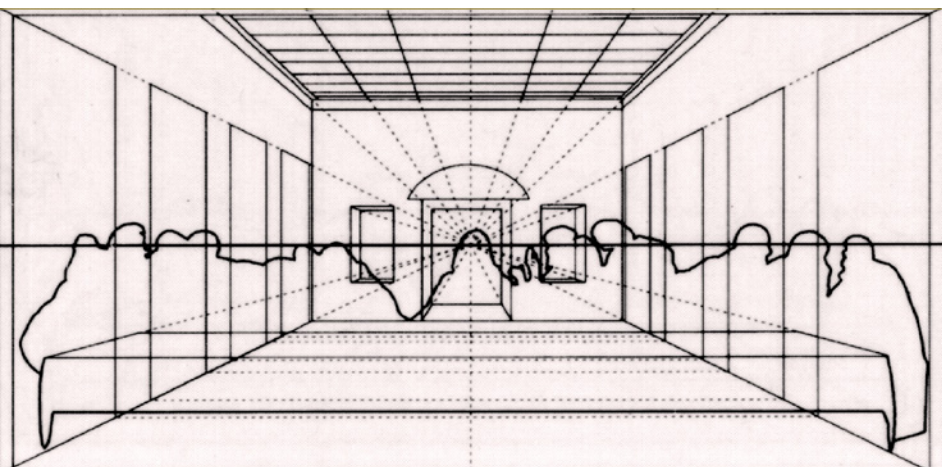
En la Antigüedad y aún durante la Edad Media no se representaba la distancia ni la profundidad. Es recién en el **Renacimiento** cuando se comienza a usar la perspectiva con la ayuda de la geometría en pintores tales como Mantegna o Massaccio cuyos lineamientos fueron posteriormente desarrollados con mayor precisión por Leonardo Da Vinci o Miguel Ángel Buonarrotti.



3 | CLAVES PARA MIRAR UN CUADRO.



LEONARDO DAVINCI
"La última cena"
Perspectiva lineal.



← LÍNEAS DE FUGA ↗
Proyección de la perspectiva lineal.

3 | CLAVES PARA MIRAR UN CUADRO.

En suma, para la adecuada apreciación de un cuadro figurativo es importante reparar en la calidad de la perspectiva que ha plasmado el autor para transmitirnos la profundidad de un paisaje, de una vista urbana, de una **naturaleza muerta** o de un conjunto arquitectónico.

4. EL DIBUJO.

Podría decirse que con el advenimiento de experiencias plásticas de diverso carácter, el dibujo ha sido presentado como algo arcaico y en general ha gozado de “*mala prensa*”. Se ha oído muchas veces que para saber pintar no es necesario saber dibujar o más aún, que la pintura es más libre y revolucionaria en tanto deje atrás o prescinda del dibujo.



📖 PABLO PICASSO
“Retrato de Benedetta Canals”
1905. Óleo, 88 x 68 cm.
Aquí el dibujo determina la composición.

3 | CLAVES PARA MIRAR UN CUADRO.

Sin embargo, todos los grandes maestros han coincidido en que el dibujo es primordial. “*No se aprende a pintar si no es dibujando*” han dicho algunos y otros, como el modernísimo Picasso, han ratificado que todo comienza con el dibujo.

Si esto es así, habría que pensar que para saber mirar un cuadro sería necesario saber entender el dibujo en el que reposa la composición. En cierta medida, todos los elementos que conforman la composición están como hilvanados por el dibujo y su propia fuerza expresiva. No se trata de que sea un dibujo detallado, o demasiado minucioso que terminaría perjudicando al conjunto. Lo que importa es la claridad del trazo y su sencillez que habilite de antemano el lugar que habrá de ocupar el color. La línea poco clara o insegura producirá un cuadro débil o sin carácter. Es que como advertía Gauguin “*saber dibujar no significa dibujar bien*”.

El oficio va puliendo y perfeccionando el dibujo de manera tal que la composición aparezca cubriendo el plano tal vez con muy pocas líneas. Aquí el dibujo se constituye en un elemento básico, pero auxiliar al fin, de la pintura completa.

5. EL COLOR.

Aunque es uno de los elementos de la obra completa, el color es tal vez el que más nos interpela al aproximarnos a contemplar un cuadro. La emoción que nos puede producir surge muchas veces de la vivacidad de los colores, de la alegría que transmite, del juego de las luces, de la combinación, en fin, de colores diversos que en su contraste y su armonía dan vida a la obra. El artista refleja sus estados de ánimo y lo que quiere plasmar en la tela apelando a tonos cálidos o fríos según el caso. Por cierto, existe una “*teoría del color*” que revela la complejidad del tema en lo que hace a ciertas normas que establecen la conveniencia o no de combinar determinados colores desde un punto de vista artístico pero también desde los principios de la química. Es que los pigmentos, en la mayoría de los



3 | CLAVES PARA MIRAR UN CUADRO.

casos, resultan de combinaciones de materiales naturales o sintéticos que generan reacciones que pueden llegar a alterar el color al combinarlos entre sí. Dicho esto, corresponde afirmar también que el verdadero artista conoce por formación o por experiencia, por su propio gusto o por su intuición, cuál es la mejor combinación de colores para lo que su obra quiere expresar.

Además, una cosa es contemplar un color aislado y otra muy distinta es contemplar el mismo color al lado de otro que puede modificar su apariencia. Por ejemplo, un azul se verá mucho más oscuro si se lo rodea de amarillo que si se lo pinta al lado de un violeta. Por otra parte, un mismo dibujo puede parecer menor o mayor según el color con que se lo pinte.

Además existen infinitas variaciones de los colores sometidos a infinitas combinaciones con otros, máxime en la actualidad en que la industria vuelca al mercado catálogos de centenares de colores distintos, con variaciones, a veces, sumamente pequeñas. Pero esa disponibilidad no debe hacer perder de vista lo esencial: Velázquez, en definitiva, pintaba sus maravillosas obras con una paleta muy escasa de colores: el negro, el rojo indio, el azul, el amarillo y el blanco.



GOYA
"La romería de San Isidro"
1821. Óleo, 140 x 438 cm.



3 | CLAVES PARA MIRAR UN CUADRO.

Por eso, al contemplar un cuadro debemos ver que los colores guarden una cierta relación entre sí, que se vinculen en una misma gama, que rehuyan de las estridencias innecesarias que el color, en suma, no sea ahogado por el colorinche.

Pero si bien los elementos de un cuadro toman vida con el color, no menos importante para el efecto final es el valor. Es decir, el manejo del **claroscuro**, las luces y las sombras, los medios tonos. Así pueden darse distintos colores que estén en un mismo valor o contrastes fuertes aún dentro de un mismo color. Pero el empleo de los contrastes cromáticos excluye utilizar simultáneamente el de los contraste de valor.

Se sostiene que la Escuela Española, en especial en varios de sus más caracterizados exponentes (Velázquez, Zurbarán, el Goya de su última época) han usado una paleta magra de colores, volcándose más bien al valor. Entre nosotros, Daneri podría ser situado en la misma tendencia. Es decir, en sus obras trabaja más con el **claroscuro**, con el valor, utilizando tierras y ocre, que con una variada cantidad de colores.



EUGENIO DANERI
"La pérdida del hijo"
1945. Óleo, 100 x 86 cm



3 | CLAVES PARA MIRAR UN CUADRO.



[[FORTUNATO LACÁMERA
"Riachuelo"
Óleo, 25 x 30 cm.

Lo mismo podría decirse de **Fortunato Lacámara**[®], uno de nuestros "pintores de la Boca", que en gran parte de sus cuadros utiliza más el valor que el color.

Por el contrario, si hubiera que brindar ejemplos de cuadros de puro color, desde luego no podría dejarse de mencionar al movimiento Impresionista francés con sus cuadros luminosos y sumamente coloridos.



[[CLAUDE MONET
"Amapolas"
1873. Óleo, 50 x 65 cm.

3 | CLAVES PARA MIRAR UN CUADRO.

Desde luego que en nuestro país hay sobrados ejemplos de “pintores del color” como podrían ser **Fader**, **Bernaldo de Quirós**, **Quinquela Martín** y tantos otros.



BERNALDO DE QUIRÓS
“Granja roja”
Óleo, 50 x 59 cm



QUINQUELA MARTÍN
“Riachuelo”
Óleo, 70 x 70 cm

3 | CLAVES PARA MIRAR UN CUADRO.



FADER
"Entre duraznos floridos"
1915. Óleo, 136 x 146 cm

Cada uno con su propio estilo y su técnica pero en todos se advierte la abundancia del color que, por cierto, siempre llama la atención.

En definitiva, al contemplar un cuadro y superada la primera impresión, tenemos que advertir qué es lo que prima en él ¿el color?, ¿el valor? ¿una combinación de ambos? Y en todo caso, valorarlo dentro de cada una de esas opciones. Si es un cuadro que se ha realizado desde el valor, no podríamos decir que es malo porque le falte color y viceversa, si lo que ha querido hacerse es un cuadro colorido, no se podría desechar porque no haya tenido demasiado en cuenta el valor.

6. LA TÉCNICA.

En general, la técnica importa más a los especialistas que al simple espectador. Y como sucede con las obras de arte, no hay



3 | CLAVES PARA MIRAR UN CUADRO.

reglas que indiquen que pueda ser mejor un cuadro pintado al óleo que a la témpera o una acuarela que el ac rico o éste superior a una obra al **pastel** .

La mayoría de las pinturas est n realizadas en óleo (para muchos “*el rey de las pinturas*”) que es una mezcla de pigmentos minerales con aceite de lino que se conoce al menos desde la Edad Media (siglos V al XV). Durante ese período histórico, también se usaba el temple que empleaba como ligamento del pigmento a la clara de huevo. Habría que mencionar también a la acuarela y más recientemente al ac rico que en lugar del aceite se diluyen en agua.

De cualquier manera, para el espectador no deber serle indiferente saber cuál ha sido la técnica empleada por el artista en la factura de su cuadro. De esa manera, podrá comparar con su propio gusto las distintas alternativas de la pintura y concluir si se siente más atraído por una que por otra. Así aparecen los que son seguidores de las acuarelas o aquellos que prefieren las obras al **pastel** . Pero, más allá de esas preferencias importa destacar que la calidad de un cuadro no depende necesariamente de la clase de pintura con la que fue realizado. Hay maravillosos óleos pero también existen magníficas acuarelas. Se trata en todo caso, de que el pintor haya utilizado, con oficio y con inspiración, las mejores posibilidades que ofrece cada técnica.

La técnica responde, en todo caso, al temperamento del pintor y aún dentro del mismo pintor, al momento de ejecución del cuadro. Por eso nos muestra más al autor que al resultado de su obra. Una pincelada vigorosa puede resultar atractiva pero no por ello nos habla siempre de una alta calidad artística. Lo mismo podrá decirse del grosor de la capa de materia (pintura). No siempre los cuadros muy empastados son indicadores de una gran calidad artística. Hay grandes maestros que han pintado con capas delgad simas de materia y casi sin superponer los colores. Por otra parte, desde el punto de vista de la conservación de la obra, el excesivo empaste puede producir con el correr de los años el resquebrajamiento de la



3 | CLAVES PARA MIRAR UN CUADRO.

pintura con el conocido efecto craquelé.

Además, si bien la mayoría de los pintores utilizan pinceles para realizar sus obras, otros logran efectos llamativos mediante el recurso de la espátula, instrumento preferido de nuestro **Quinquela Martín**.

Por otra parte, también son variados los soportes ya que si bien la mayoría de los pintores utiliza lienzos, otros realizan sus obras sobre madera o cartón.

En todos los casos, terminada la obra, es conveniente protegerla con barnices especiales lo que además le otorga brillo especialmente a aquellas pinturas que por ser realizadas en acrílico o con óleos con demasiada trementina han quedado muy opacas. Siempre se recomienda en estos casos, no exagerar: los cuadros demasiado barnizados presentan brillos no queridos y pueden llegar a afectar el colorido de la pintura.

Estas breves explicaciones que nos muestran en forma elemental la técnica de las obras tienen por objeto aproximar al espectador al entendimiento de la factura de un cuadro, a efectos de que al conocer el cómo se esté en mejores condiciones de apreciar el resultado.



7. EL ESTILO.

Cuando una persona se va familiarizando con los cuadros que empieza a conocer a través de visitas a museos, exposiciones, libros de arte o sitios virtuales advierte muchas veces que al contemplar una obra se siente capaz de “*descubrir*” a su autor. Ve un cuadro de la Boca, pintado con espátula, con barcos de colores puros, trabajadores portuarios y aguas pastosas y no le resulta demasiado difícil remitirse a [Quinquela Martín](#)⁹. Pareciera que el estilo—además de la temática, en este caso—hace inconfundible al gran maestro de la Boca.

Es que el estilo, es el carácter propio que da a su obra un artista determinado. Es el modo o la manera de pintar pero es más que eso al comprender también una serie de características espirituales, de visión, de gusto que, en tanto personales, son intransferibles.

No quiere decir esto, que el artista o que el pintor bisoño deba buscar un estilo al comienzo de su carrera como una forma de hacerse conocer o de remarcar su individualidad. El estilo no se inventa “*a priori*” ni se copia de otros autores. Es un error común en los pintores novatos tener la “*voluntad de estilo*”. El estilo se adquiere con el correr de los años como resultado de la persistencia en el pensar y en el hacer, con coherencia en los gustos y en las preferencias. Por eso, cuando el estilo es sólido y añejo, sobrevive a los cambios ocasionales que se van produciendo en la carrera de todo artista. En otras palabras, el verdadero estilo permanece en los cuadros que permanecen. No puede variar con la moda sino que responde a lo más profundo de un artista. A tal extremo que Miguel de Unamuno decía que en arte no se está “*al día*” sino a los siglos. Interpretarlo de otra forma es buscar una vana actualización que responde más a una pretensión comercial o a una eterna ilusión de “*lo moderno*” que a la buena pintura que, en tanto lo sea, es anacrónica, no depende del paso del tiempo.

3 | CLAVES PARA MIRAR UN CUADRO.

En todo caso, para el espectador, el “*descubrir*” un estilo en determinado artista no resulta fundamental. Es un complemento para su mejor comprensión de la obra de ese artista y al mismo tiempo un elemento más para explicar su gusto o emoción frente a su obra.

8. LA ORIGINALIDAD.

Si frente a un mismo modelo se pusiesen diez pintores, sus obras difícilmente serían iguales. Cada uno de ellos tiene frente a sí una tela en blanco y no una cámara fotográfica. Cómo cada pintor vuelca en la tela lo que está mirando es parte del misterio de la creación artística. Los colores, el valor, la perspectiva, la originalidad de la composición, en fin, harán de cada pintura una obra única. Lo cual no quiere decir que sean todas buenas: el resultado es tan variado como la vida misma. Pero en orden a la calidad de esas obras debe tenerse presente que la originalidad es un elemento importante a considerar.

A veces la originalidad de una obra depende del talento creativo del artista que en forma espontánea logra una composición que se alza con ventaja sobre los enfoques rutinarios. Otras veces, el pintor encontrará un enfoque original y valioso mediante una esforzada búsqueda. Pero lo que arruina muchas veces la pintura es la pretensión de una originalidad ficticia, inventada, forzada, que antepone lo original a lo propiamente artístico. No por ser “*original*” un cuadro es necesariamente bueno. Por el contrario, hay “*originalidades*” que sólo buscan llamar la atención y a veces, lo logran en forma efímera gracias a los denodados esfuerzos realizados por los eternos cazadores de novedades. ✍



Abstracción. Se denomina “arte abstracto” al que no imita o refiere directamente a la apariencia de objetos de la realidad.

Aglutinante. Es el elemento que se mezcla con los pigmentos y que en general define la técnica del color. En el óleo, es el aceite de lino; en el temple es, en sus orígenes, la yema de huevo; en la témpera, la acuarela y el acrílico, gomas y resinas solubles al agua; en la encáustica, la cera.

Boceto. Esquema o borrón colorido que hacen los pintores antes de pintar un cuadro para ver el efecto que produce y corregir sus faltas y por extensión, el proyecto de una obra escultórica ligeramente modelado.

Carbonilla. Barra de carbón de origen vegetal que se utiliza para dibujar. Como no es un pigmento graso su adherencia al papel es relativa por lo que es conveniente fijar, con un barniz muy ligero, las obras realizadas para su conservación.

Claroscuro. Es el contraste entre áreas de oscuridad y áreas de luz en una pintura o en un dibujo, usado generalmente para lograr efectos dramáticos, p.ej. Caravaggio (1571-1610).

Collage. Es la aplicación de diferentes materiales (papel de diario, cartón, género) sobre una superficie lisa (papel o tela) integrándolos a dibujos o pinturas, p.ej. Matisse (1869-1954).

Espacio. Es el ámbito donde se hace visible la pintura, el dibujo, el grabado o la escultura.

Figuración. El arte figurativo es el que describe o representa objetos reales, tales como la naturaleza, la figura humana, etc.

Fresco. Es un método de pintura sobre paredes. El pigmento es aplicado directamente en el revoque húmedo. Cuando éste se seca, la pintura queda penetrada en la misma pared.

Happening. Es un evento artístico en el cual los visitantes pueden participar en lo que ocurre (happen).

Líneas de fuga. Son las que convergen sobre la línea del horizonte real o imaginaria en uno o más puntos de fuga. De gran importancia en el cuadro pues lo realzan y permiten su estructuración.

Naturaleza muerta. Pintura de objetos tales como frutas, flores, botellas, vasos o instrumentos musicales, generalmente ubicados sobre una mesa y que no incorpora a la figura humana.

Pastel. Barra de pigmentos de distintos colores mezclados con resinas o aceites con el que se puede colorear sobre papel u otro sostén y por extensión, la obra que se realiza mediante el uso de ese elemento.

Performance art. Parecido al “happening”. Es un evento o actuación que constituye en sí el trabajo artístico. Es más extremo que el teatro con el que guarda, sin embargo, algunas afinidades, como el hecho de que en ambos una audiencia observa una actuación con la que se pretende “dar vida” al arte.

Quattrocento. Se denomina al período comprendido entre el



año 1400 y el 1500 (S.XV) en el arte italiano. También se lo llama “primer Renacimiento” por desarrollarse durante la primera mitad de ese gran movimiento cultural. En este siglo comienza a aplicarse la perspectiva a los cuadros con el propósito de darle “profundidad”.

Renacimiento. Vasto movimiento cultural y científico que se desarrolla, a partir de Italia, en toda Europa Occidental en los siglos XV y XVI y que históricamente se sitúa entre la Edad Media y la Edad Moderna. Significó una nueva concepción del hombre y del mundo a partir del redescubrimiento de la antigüedad griega y romana.

Sanguina. Barra de pigmento rojizo no graso (óxido férrico) que presenta una gama del más claro (anaranjado) al más oscuro (pardo violeta) y que se utiliza para dibujar con técnica similar a la de la carbonilla.

Sostén. Es la superficie sobre la que se van depositando los materiales de cada obra. Puede ser papel, tela, madera, cartón, el revoque de una pared, etc.