

Cómo se analiza una Pintura

Miles de personas sienten pánico al enfrentarse a una pintura, porque temen no entenderla. Muchas veces uno sabe lo que le produce emocionalmente la obra, pero encuentra difícil explicar la razón. Algunas pinturas expresan tranquilidad y reposo, otras caos y estrépito. No importa cuánto difieran unas de otras, o de qué corriente o época sean; los pasos para analizarlas son comunes a todas, y en la siguiente guía encontrarán los más importantes.

La composición

Una pintura es una representación del espacio, por lo tanto dentro de ella rigen conceptos básicos de la naturaleza. Sabemos que ésta tiende al equilibrio y a la simplicidad. Que existe un arriba y un abajo y una dirección izquierda-derecha. El soporte de las obras de arte (al cual denominaremos “plano básico” siguiendo las investigaciones del pintor ruso Kandinsky) es, por lo general, rectangular. Lo que llamamos “composición pictórica” no es más que la manera que el artista ha elegido para distribuir los elementos de su representación en el plano básico.

Los pesos visuales

Kandinsky propuso dividir al plano básico en cuatro partes iguales, es decir, atravesarlo por un eje vertical y otro horizontal, cuya intersección marque exactamente el centro de la obra. La primera relación que podemos establecer es la que divide al arriba del abajo. La zona superior es la que menos peso visual tolera, y la inferior, la que mayor peso visual tolera.

Con “peso visual” nos referimos sencillamente al efecto óptico que produce una figura grande y maciza, o un color intenso. Se trata de zonas que intuitivamente percibimos como “cargadas”.

No es difícil relacionar la división arriba-abajo con la realidad: la fuerza de gravedad nos mantiene a las personas y a las cosas con los pies en la tierra, mientras arriba nos encontramos con el aire y el cielo abierto.

La segunda relación que establecemos es la relación izquierda-derecha, que, como la anterior, también nos conduce de una zona menos densa, a otra más densa. La conclusión es, entonces, que la zona más “pesada” de la obra se corresponde con el sector inferior derecho, y la zona más “liviana”, con el sector superior izquierdo. Esquemmatizando:

Estos conceptos sirven para identificar los pesos visuales dentro del cuadro, y la relación que tienen las figuras en su interior. Por supuesto, no significa que el mayor peso visual vaya a estar siempre en el sector inferior derecho. Muchas veces puede encontrárselo en el centro, o incluso en el sector superior. En tales casos el efecto de peso es más evidente, pues la figura ocupa un sector “liviano”, llamando mucho la atención y obligando a la vista a fijarse una y otra vez en ella.

Los centros

Con “centros” nos referimos a aquellas partes de la obra que consideramos las más importantes. Siempre existe un centro principal, y pueden haber centros secundarios. Los identificamos porque nos llaman la atención de inmediato. Por dar un ejemplo muy conocido, el centro de “La Gioconda” de Leonardo da Vinci es, sin duda, el rostro de la mujer.

Los ejes

Son líneas imaginarias, horizontales, verticales u oblicuas, alrededor de las cuales se han distribuido los elementos de la pintura. Se trazan en relación a la posición que ocupan los centros dentro de la obra. Así, el eje más evidente de “La Gioconda”, es el vertical que atraviesa a la mujer, y que la divide en dos mitades perfectas. También encontramos un eje horizontal a la altura de sus hombros.

Equilibrio

Se trata de la sensación de estabilidad que transmite una pintura, por más de que su contenido sea caótico. Toda buena obra de arte está perfectamente equilibrada. Se trata de la posibilidad de distribuir los cuerpos dentro del espacio de manera que conformen una armonía de conjunto. Percibir el equilibrio dentro de una pintura es un acto puramente intuitivo, y sólo se comprende concientemente al analizarla. Fijense en qué lugares han sido colocados los pesos visuales, fijense los motivos por los cuáles ha sido tolerado el peso. Si el mayor peso se halla en los sectores más livianos del plano básico, es seguro que habrán pesos menores en las zonas inferiores que compensen al primero, logrando así que la obra no se desequilibre.

Líneas

Nos referimos a las líneas que contornean las figuras o que las delimitan, y también a aquellas que marcan direcciones. Pueden ser quebradizas o redondeadas, gruesas o finas. Por sí solas pueden ser muy elocuentes: piensen que una sutil línea horizontal puede marcar un horizonte, o que una sencilla línea oblicua que se dispara al fondo puede otorgarle a la obra una gran sensación de profundidad (perspectiva).

Tensiones dinámicas

Con este nombre designamos a las fuerzas que crean movimiento en la obra. “La Gioconda” representa a una mujer quieta, pero no inerte, es decir que la percibimos viva. Las tensiones se expresan mediante numerosos medios visuales. En primer lugar, el movimiento depende de la proporción. En el círculo, las fuerzas dinámicas se disparan desde el centro en todas direcciones. En el óvalo y el rectángulo existe tensión dirigida a lo largo del eje mayor (vertical en el primer caso y horizontal en el segundo). El contenido de la obra definirá a dónde se dirige ese eje, si hacia arriba o hacia abajo, si a la izquierda o a la derecha. La direccionalidad se percibe fácilmente.

Otros recursos para crear movimiento son la oblicuidad de las líneas o formas, la deformación de las figuras y también la interacción de colores que contrastan.

La dinámica de la composición se logra cuando el movimiento de cada uno de los detalles se adecua al movimiento del conjunto. La obra de arte se organiza en torno a un tema dinámico dominante desde el cual el movimiento se propaga por toda el área de la composición.

La tendencia a la simplicidad

El hombre percibe estructuras, no elementos aislados. Esto quiere decir que cuando observamos una pintura, no la percibimos como una suma de partes, sino como un todo. Nuestro ojo se comporta como la naturaleza, que tiende a la simplicidad y a la relación. Si no fuéramos capaces de organizar nuestro entorno, éste se nos presentaría caótico. De esta manera, los filósofos de la “Gestalt” (estructura) han sistematizado una serie de nociones útiles que nos sirven para nuestro análisis.

Una de ellas es la relación figura-fondo. En las obras pictóricas, algunos objetos se perciben “delante”, y otros “detrás”, permitiéndonos dilucidar qué cantidad de planos de profundidad contienen, y qué relaciones establecen con respecto a la ubicación, tamaño, etc.

Otra de las leyes habla de las formas pregnantes. Se trata de formas geométricas fácilmente reconocibles y esquematizables. Volviendo al ejemplo de La Gioconda, podemos decir que la figura de la mujer puede ser esquematizada mediante un sencillo triángulo.

Otras leyes importantes son la de cierre (cuando percibimos que una forma está completa, aunque no se presente así en el cuadro), y la de continuidad del fondo (percibimos que el paisaje detrás de La Gioconda se continúa, a pesar que la mujer tape parte de él)

El contenido: denotación vs. connotación

Rudolph Arnheim, filósofo alemán que se especializó en el análisis de la obra de arte y en las claves de su producción, escribió que “toda obra de arte debe expresar algo. Esto significa, en primer lugar, que el contenido de la obra debe ir más allá de la presentación de los objetos individuales que la constituyen”.

Estos objetos individuales son los representativos o denotados, es decir, aquellos que se identifican sin esfuerzo. También han sido denominados signos icónicos. En La Gioconda, los signos icónicos son la figura de la mujer y el paisaje detrás. En un cuadro abstracto, un signo icónico puede ser un círculo coloreado o una mancha sin forma específica.

Pero para analizar una pintura es importante alejarse lo más posible de la impresión de lo puramente denotativo. Si nos guiamos únicamente por los signos icónicos, lo máximo que podemos llegar a decir de La Gioconda es que representa a una mujer sentada.

Cuando frente a una obra de arte nos atenemos al significado explícito -lo más claramente denotado-, estamos renunciando al desafío implícito. Este desafío consiste en descubrir qué connota la obra, qué nos quiere decir más allá de lo que muestra, y para dilucidarlo tenemos que agregar a nuestro análisis el aporte de los signos plásticos.

Textura, forma, color

Estos tres elementos, del que se valen todos los pintores, son imprescindibles para terminar de comprender la fuerza expresiva de la obra. Ninguno de ellos significa por sí solo, pero al utilizarlos dentro del contexto de una obra, la cargan de sentido.

Así, una composición llena de colores vivos y luminosos, nos connota alegría y vivacidad. Una pintura con colores ocres y apagados, que presenta pocos contrastes, puede transmitirnos tristeza y opresión.

La textura de la que se ha valido el artista puede producirnos distintas emociones. Ésta puede ser creada por efecto de colores, o directamente por el trazo del pincel. Un trazo grueso y furioso puede transmitirnos inquietud. Un trazo suave y fino nos transmitirá calma.

Cuando hablamos de forma como signo plástico, no nos referimos a la figura en sí, sino al modo en el que ésta ha sido organizada y la manera en que interactúa con las demás. Pueden estar en armonía o contrastar duramente. Pueden ser violentas o suaves, grandes o pequeñas, desdibujadas o firmes.

La pintores saben que el estilo con que desarrollen sus formas constituirá el sello de expresión de la

obra. Varios autorretratos de Van Gogh (pintor holandés 1853-1890) están recargados de una fuerte expresividad, no tanto por los colores que emplea, o por el gesto de su rostro, sino por las formas convulsionadas y ondulantes con las que ha trazado el fondo. Esas ondulaciones, por sí solas, nada significarían. Pero situadas detrás del rostro de Van Gogh, le otorgan a la obra una enorme carga de movimiento y exaltación, que de algún modo nos habla de la interioridad del pintor.

Tras identificar lo icónico, entonces, hay que averiguar cómo ha sido modificado por lo plástico, y de qué manera la fuerza expresiva de la obra se transmite a través de ambos.