

**LEXICO
TECNICO
DE LAS
ARTES
PLASTICAS**



EDICIONES COLIHUE

IRENE CRESPI ● JORGE FERRARIO

LEARNING TECHNIQUES CELLS ARTS PLASTICS

Diseño: R. Ducasse

MA 0930

ISBN 950-23-0011-4

MANUALES DE EUDEBA ● ARTES PLÁSTICAS

44
CRE
✓ 1365

LEXICO TECNICO DE LAS ARTES PLASTICAS

IRENE
CRESPI
JORGE
FERRARIO

EDITORIAL
UNIVERSITARIA
DE
BUENOS
AIRES



EDICIONES
COLIHUE

Coedición EUDEBA - EDICIONES COLIHUE

Quinta edición: mayo de 1989



EUDEBA S.E.M.
Fundada por la Universidad de Buenos Aires

© 1989

EDITORIAL UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES
Sociedad de Economía Mixta

Rivadavia 1571/73

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

I S B N 950-23 - 0011 - 4

IMPRESO EN LA ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA

PROLOGO A LA TERCERA EDICION

En general, la evolución de los estudios estéticos en el Siglo XX tuvo un magnífico renacer luego del inicial encuentro teórico de antecedentes formalistas kantianos —reactivados a partir de la obra de Konrad Kiedler (1841/95)— con el psicologismo perceptista y su manifestación más singular en lo sistemático: la gestalt theorie (Psicología de la forma).

Investigaciones constantes dadas a conocer desde las primeras décadas de 1900 en informes de congresos científicos, artículos y en tratados de la especialidad impulsaron este tema de las formas de la visión y su estructura en procura del conocimiento de los métodos más eficaces para su estudio y de los problemas de la memoria de la imagen; de la simultaneidad; los efectos repetitivos; la sucesión; los tiempos perceptivos; las potencias de evocación; los factores espaciales; la medida; la distancia; las variaciones de las respuestas oculares y occipitales; la atención espontánea y selectiva; las ilusiones y alucinaciones; el movimiento; los conflictos entre los sentidos; la información relativa; la visualidad y el tacto; entre otros de análogo carácter. (Estas investigaciones continúan aún intensamente. De todo ello quedó una abundancia de palabras nuevas cuya semántica está en ejecución ordenadamente.)

Simultáneamente, en campos más cercanos a la Estética, algunas escuelas de la ya mencionada Teoría de la Forma y sus correlacionadas, Visual Perception y Sichtbarkeit, en Graz primero y en Berlín después, a través de sus más célebres autores, así como en las aplicaciones psicosociales de Lewin, Asch y otros en EE.UU., habían impuesto en Psicología los ahora tan extendidos y enriquecidos conceptos estructuralistas, de antigua data.

De este modo la ya clásica psicología de la asociación del Siglo XIX quedó en buena parte abandonada por el restablecimiento del principio sintetista, unitivo que tuviera bases doctrinarias en Lessing y Kant y, en Goethe, su nombre propio: la hoy célebre "Gestalt", de solamente aproximadas traducciones.

Ante tal situación cultural, por sus peculiares derroteros, la tradicional educación artística, a su vez, hubo de dejar el desprestigiado academismo cuando la creación de los artistas, de modo muy intenso en los pueblos latinos, enriqueció los ejemplos y explicaciones de las búsquedas y logros científicos con varios de los abundantes "ismos" de la plástica del siglo.

De aquellas disciplinas, teóricas unas, artísticas y aplicadas al diseño las otras, derivan los principios de la renovación educacional y didáctica de las artes plásticas actuales.

Paradojalmente, por otra parte, la babel de la comunicación masiva (la cual tanto bebió también en aquellas fuentes), al aplicar como lenguaje operativo, casi discursivo, estos productos contemporáneos, atomizó, transformó a través del uso trivial las leyes que el análisis científico lograra evidenciar y que el arte contemporáneo transformara en expresiones de una nueva simbología creadora, a veces de inopinada genialidad. Una vez más en la historia, el arte, la teoría y el interesado mecenazgo reinstituyeron el imperio de la retórica en que se debaten las artes plásticas de este momento.

Cambio y reacciones han seguido a estas circunstancias críticas en las últimas décadas.

El meritorio "Léxico técnico de las artes plásticas" de los profesores Irene Crespi y Jorge Ferrario que, enriquecido y actualizado, reedita EUDEBA facilita la comprensión de esta circunstancia estética. Es un ejemplo del valor adquirido hoy, ante el cuadro cultural descripto, por toda obra autorizada, paciente y criteriosa que aclara los conceptos, métodos y términos nuevos de la educación artística.

Ciertamente su uso es válido también para otros campos como los del diseño, la comunicación, la crítica y la administración política cultural de la hora respecto al arte.

Por sobre estos méritos, en última instancia, esta obra, impar en nuestro medio y en América latina, representa el fruto de un largo empeño docente y vocacional, destinado a clarificar, simplificando el lenguaje y los conceptos profundos, a aquellas desinteligencias que pudieren darse entre el habla peculiar de los artistas y el idioma técnico de los teóricos e investigadores.

Como función armonizadora en este sentido el "Léxico" de Crespi-Ferrario está destinado a un servicio cultural amplio y beneficioso para profesores y estudiantes. Y ante la mirada confundida de los grandes públicos, amantes de las artes y deseosos de ver lucientes y aclarados los senderos del goce que esperan de su afición estética, se da como un verdadero código de autoridad en su tema.

Fernando A. Moliné

A

Abierta (V.) *Forma abierta.*

Absorción. Reacción de ciertos cuerpos y sustancias ante la acción de la luz, que consiste en la propiedad de almacenar o retener toda o parte de la energía luminosa que tienen algunas sustancias. Este fenómeno es de fundamental importancia en la coloración de las cosas de nuestro medio. Los objetos que no absorben radiaciones—que reflejan todos los rayos luminosos— carecen de color propio y pueden llegar a ser invisibles.

La visibilidad de los cuerpos se relaciona directamente con su capacidad de absorción, además de su poder de reflexión (V.) y refracción (V.).(V.) *Mezcla sustractiva.*

Abstracción. En general se entiende por abstracción toda actitud mental que se aparta o prescinde del mundo objetivo y de sus múltiples aspectos. Por ejemplo, la formulación del concepto *Arbol* frente a la diversidad de especies supone una abstracción.

Se refiere por extensión a toda forma de expresión que se desentiende de la imagen fenoménica, apoyándose en elementos expresivos, conceptuales, metafísicos, abstrusos y absolutos... "Ello en cuanto al producto artístico y al proceso de creación, sus motivaciones y orígenes (V.) **Abstracto.** Para W. Worringer, "el afán de abstracción se halla en el origen de todo arte y responde a una actitud anímica frente al cosmos, consecuencia de una intensa inquietud interior ante esos fenómenos, y corresponde en lo religioso a un sesgo acusadamente trascendental de todas las representaciones. Se opone al afán de proyección sentimental (V.) condicionado por una venturosa y confiada comunicación panteísta entre el hombre y los fenóme-

nos del mundo circundante". (V.) *Orgánico, Inorgánico, Endopatía.*

Abstracto. Arte que se vale exclusivamente de los elementos puros, formas, líneas, colores, despojados de toda imagen figurativa; no objetivo, no representativo e independiente del mundo exterior. Por arte abstracto también se entiende el que partiendo de una imagen figurativa abstrae sus pormenores, "deformando y modificando sus elementos esenciales."

Así, el sentido de lo abstracto —abstraer de un conjunto general mayor— se halla implícito en el arte de ciertos pueblos y culturas primitivas y en las grandes civilizaciones de la Antigüedad (Egipto, Asiria, Persia, India, Bizancio, América) donde se ha reducido al mínimo la representación realista, con preponderancia de los elementos plásticos y pictóricos en sí mismos. Arte que tiende a la forma pura y esencial. Algunos autores designan a este arte como concreto. El término abstracto aplicado a este arte no figurativo que no reproduce objetos, puede parecer erróneo, por cuanto apartarse del mundo sensible del cual se hace abstracción implica una relación con el mismo de carácter simbólico, recordatorio o alusivo, mientras que este arte es por entero creación del artista. Históricamente se atribuye a Wassily Kandinsky, en 1910, la creación de la primera obra de ese nombre.

Academia. Representación del modelo desnudo del natural por lo general de cuerpo entero. También movimiento cultural y artístico originado en Europa en los siglos XVII y XVIII. En Francia principalmente el movimiento adquiere especial significación, dominando todo el panorama de la plás-

tica de entonces que orientó sus miras hacia el redescubrimiento del arte llamado clásico, siendo exponentes máximos en la pintura de ese país Nicolás Poussin, Charles Le Brun e Ingres.

Sus principios se asientan principalmente en la composición de tema mitológico o histórico, de construcción geométrica, de neto corte simbólico o alegórico, de inspiración literaria y de construcción racional.

En Florencia también nacen nuevas sociedades académicas que exaltan los valores formales y de asociación como motivo de inspiración, ligándose la práctica del arte con la teoría de la belleza formal, buscando siempre en la antigüedad, principalmente en Platón, el fundamento teórico de su arte.

Apoyados en esta inspiración clásica se escriben extensos tratados teóricos donde se incluyen preceptos sobre la práctica del arte, como el que en 1696 publicó el académico francés Henry de Testelin, que se ocupaba de todos los aspectos de las artes espaciales y donde la intelectualización de la Naturaleza, la proporción, la expresión, la composición, el claroscuro, estaban sujetos a preceptos fijos orientados a obtener un efecto didáctico sobre sus lectores.

Allí se establecían precisiones sobre temas técnicos como las proporciones de la figura humana, por ejemplo, indicándose la cantidad de veces que el largo de un rostro entraba en el ancho de una espalda o cuántos largos de rostro tiene una figura de pie. Así se establecían módulos sobre las proporciones del hombre y la mujer, etc., en pos de un ideal de belleza rescatado de la antigüedad clásica.

Todo ello no fue obstáculo para que se produjeran magníficas obras plásticas como las de Ingres, Poussin o Reynolds, o en poesía las no menos importantes de Bacon o Lessing.

Es interesante observar que a pesar de estas estrictas reglas para encuadrar la creación, un crítico francés de la época —Roger de Piles— en su tratado *Abrége* llega a observar que "sólo los genios están por encima de las leyes porque saben usar adecuadamente de esta licencia. . ."

Academismo. Se llama así a la manera "realista" del arte oficial europeo de mitad del siglo XIX que tiene particularmente como modelo el arte antiguo

del período llamado clásico, en reiterada imitación del modelo natural, cuyo celo en la reproducción lo lleva a extremar la fidelidad hasta revestir sus obras de cierta actitud hierática y antinatural.

Tuvo como exigencia ciertas metas de ejecución, el "oficio" como prueba de valor de la obra, los temas anecdóticos o alegóricos y un neoclasicismo a ultranza.

La representación de la anatomía humana tuvo valor absoluto con rigor casi científico, accionando en un medio cuya reconstrucción histórica adquiere, en ciertos casos, contornos cercanos a lo escenográfico y grandilocuente, con muy bajo interés plástico.

En realidad puede decirse que es un oficio sin ideas, sin imaginación creadora, de factura cuidadosa en el detalle, un arte menor, vacío, destinado a no dejar huella valedera en la historia.

Acomodación. (Fisiología — óptica). Se refiere a la capacidad de variación de la curvatura de las lentes del ojo que deben adaptarse a la distancia hasta el objeto visualizado, para que se produzca sobre la retina una imagen clara y definida. (V.) *Estereoscopía*.

Acorde. Arreglo de colores o valores para obtener un resultado armónico. Los hay binarios, terciarios, etcétera y se refieren a arreglos diferentes del reloj cromático obtenidos a diferentes intervalos (V.), equidistantes entre sí y armónicos. Tomando por ejemplo el círculo cromático de Ostwald y centrandlo distintas figuras geométricas puras, triángulo, cuadrado, pentágono, sobre el mismo, se podrán obtener arreglos armónicos con los colores señalados por los vértices de tales figuras (figs. 2 y 3).

Acromático. Carente de color. Se refiere a los valores de grises de las series lineales o escalas. (V.) Que tiene sólo posibilidad de aclarar u oscurecer el color, como ocurre con el blanco, negro y grises; pero que no cambia su naturaleza.

Actitud. Ubicación de una figura con respecto a los ejes principales del campo (V.) de lo que resulta que las formas idénticas colocadas en distintas posiciones se perciban con distinta estructura por cambios en su actitud. Este factor interviene también en las leyes de agrupamiento (V.), ya que per-

ADELGAZANTES VOLATILES O ACEITES ETEREOS - ADYACENTES

mite relacionar en un campo dado formas de similar actitud. Respecto a los problemas de una misma forma con cambios de actitud y su relación con el formato de encierro, son muy ilustrativas las experiencias de H. Kopffermann que demuestran las modificaciones que sufre una misma forma influida por medios o campos distintos: "El campo o marco revaloriza las relaciones espaciales de la forma que en él se inscribe" (fig. 1).

Adelgazantes volátiles o aceites etéreos. Son líquidos que se utilizan para diluir los colores como la trementina o los alcoholes minerales, es decir reducen la viscosidad o espesor de la pintura, del barniz o la laca, para adecuar la consistencia del vehículo a su aplicación sobre una superficie. No poseen cualidades de aglutinación ni secado; si la pintura seca más rápido cuando se la adelgaza es porque la película o aglutinante se hace menos espesa y en consecuencia seca más rápido cuando se la expone al aire. Contrariamente a los aceites grasos, los etéreos no dejan manchas y se vaporizan con facilidad, parcial o totalmente. El más común es la esencia de trementina o aguarrás vegetal. Sus propiedades, en cuanto se refiere al color son las siguientes:

Acetona. Solvente poderoso para la pintura y el barniz; se la utiliza también como removedor.

Alcohol (desnaturalizado). Es solvente para lacas y barnices alcohólicos. A veces se lo emplea mezclado con colores al agua a fin de hacerlos más volátiles para la pulverización. El recipiente que lo contenga debe ser bien cerrado pues pierde su capacidad debido a la absorción de humedad del aire.

Alcohol amílico. Vinculado al amil-acetato pero disolvente más débil. Es adelgazante y solvente de pinturas de rápido secado.

Alcohol mineral. Suele ser sustituto de la trementina, pero se evapora menos rápidamente que ella.

Amil-acetato. Conocido como aceite de banana, similar al etil-acetato pero menos volátil e inflamable. Es adelgazante de pinturas de rápido secado, como las lacas. Si se lo combina con un aglutinante como la piroxilina o la laca, forma una solución de banana, muy usada para el dorado.

Bencina. Aunque la trementina es más conveniente para adelgazar la pintura al aceite, muchos pintores la reemplazan con bencina pues seca más rápidamente.

Benzol. Poderoso solvente para las resinas y ciertos productos como la goma.

Etil-acetato. Poderoso como solvente de lacas y para la remoción de las pinturas viejas y películas de barniz. Altamente volátil e inflamable.

Toluol. No es tan volátil como el benzol; ambos y el xilol son hidrocarburos derivados del alquitrán de carbón. Sus nombres químicos son: benceno, tolueno y xileno. Se emplean con éxito en la decoración con polvos de bronce. Estos polvos primero deben humedecerse con los hidrocarburos, luego se añade —mezclando íntimamente— el barniz para obtener más brillo.

Trementina (alcohol puro de goma). Ampliamente usado, se hace destilado la espesa savia resinosa del pino y de otras coníferas semejantes; adelgaza pinturas al aceite, esmaltes y barnices. Orden relativo de evaporación de los adelgazantes indicados: 1o.) Acetona; 2o.) Benzol; 3o.) Etil-acetato; 4o.) Alcohol desnaturalizado; 5o.) Toluol; 6o.) Bencina; 7o.) Amil-acetato; 8o.) Trementina; 9o.) Alcohol amílico; 10o.) Alcohol mineral.

Adición.(V.) *Mezcla aditiva.*

Adición. Suma de elementos que guardan alguna relación entre sí. Se aplica en especial para definir el acoplamiento y yuxtaposición de células geométricas y su crecimiento espacial mediante el desarrollo de una razón intrínseca dada.

Se puede presentar de múltiples maneras: a través de las diagonales, los lados, los ejes, etc., mediante figuras geométricas simples (círculo, cuadrado, triángulo equilátero) o derivadas de ellas, yuxtaponiendo células o partes de estas figuras dando lugar a un desplazamiento en el plano o en el espacio, lo cual genera nuevas figuras a partir de las originales. (V.) *Sustracción y tramas.*

Adorno (V.) *Ornamento*

Adyacentes.(V.) *Color adyacente*

Aglutinantes. Sustancias líquidas empleadas en especial en la pintura al óleo, como vehículo, conjuntamente a la trementina (adelgazante volátil), con el objeto de desleír los colores que se solidifican con el tiempo. A su composición suele agregarse resinas disueltas en aceites esenciales volátiles con el objeto de fijar el color. El aglutinante más común es el aceite de linaza que proporciona a los colores un carácter menos denso y un acabado más liso. Hay otros tipos de aglutinantes como ser: el aceite permanente o aceite fijo (aceite cocido), aceite de nueces, de adormideras, etcétera.

Agrupamiento. Factor psicológico estructural estudiado por la Escuela Gestáltica o de la Forma —(V.) Psicología de la forma— que se refiere al comportamiento de las partes con relación al todo según los principios de semejanza (V.) y proximidad (V.). Según estos factores, las unidades próximas entre sí se agrupan espontáneamente en conjuntos mayores que las contienen, siendo éste el modo más elemental de agrupamiento. Este factor cede ante el de similitud o semejanza y entre ambos factores simultáneos, predomina el de semejanza. Los dos factores responden al principio o ley de simplicidad (V.) que se manifiesta en ambos, reduciendo las partes a su comportamiento más simple posible, agrupando las unidades por similitud de ubicación (proximidad) y de forma, tamaño, color, etcétera (semejanza) (figs. 33, 64c y 66).

Agua fuerte. (V.) *Grabado al agua fuerte.*

Agudización. Tendencia a la simplicidad (V.) que juntamente con la nivelación se da en la percepción espontánea de todo patrón estimulante que presente cierta ambigüedad estructural. Consiste en la exaltación de los caracteres predominantes de cada patrón (V.) y se presenta subdividiendo o intensificando las diferencias entre las partes y reforzando la oblicuidad; demuestra la tendencia de toda configuración a obtener la forma más simple posible según las condiciones dadas. (V.) *Nivelación.*

Albergue. Concavidad, espacio arquitectónico funcional destinado al hábitat.

Espacio interno, vacío, limitado, que la escultura puede ofrecer en ciertas obras donde las formas

trascienden por su monumentalidad y su carácter escultórico y pasan a adquirir condiciones de arquitectura. (V.) *Arquitectura, arquitectónico y espacio arquitectónico.*

Alternancia. Cambios, iteraciones y progresiones de unidades e intervalos que se emplean en arte para enriquecer la atracción rítmica de los conjuntos o series en un mayor nivel de complejidad.

Alternos. (V.) *Color alterno.*

Alto relieve. Ordenamiento plástico esculpido o modelado en que las figuras sobresalen por sobre el nivel del plano de sustentación, algo más de la mitad de su espesor y que a diferencia de la obra escultórica tiene una sola faz, por lo que carece de las múltiples relaciones propias de un esquema tridimensional. Es de radical importancia la consideración de la incidencia de luces y sombras para obtener una buena definición. Junto al bajo relieve (V.) puede ser considerado el pasaje entre lo bi y lo tridimensional. Hegel dice que es "el modo de representación mediante el cual la escultura da un paso significativo hacia la pintura . . .", donde "las figuras colocadas sobre un solo y mismo plano y la reunión de las tres dimensiones, que es el principio de la escultura, comienza a borrarse insensiblemente".

Ambigüedad. Calidad de ambiguo. Dícese de aquellas formas o figuras cuya estructura presenta alternativamente distintos aspectos formales, que pueden ser leídos sin que predomine definitivamente ninguno de ellos. (V.) *Espacio ambiguo.*

Esta propiedad suele generar tensión (V.) ante la ambivalencia de la situación perceptual. La calidad de ambiguo encierra un carácter dinámico en el "salto" de un percepto a otro, por la inestabilidad de sus formas o figuras.

La psicología de la forma (gestalt psychologie) ha estudiado este fenómeno mediante ejemplos donde la fluctuación de los términos contrapuestos alternativamente ilustra sobre la dinámica que puede presentar la representación. (V.) *Figura reversible y Reversibilidad.*

Ambiguo. (V.) *Espacio ambiguo.*

Amplitud de onda. Se refiere a las ondulaciones que teóricamente explican la propagación y naturaleza de la luz (según Huyghens y Maxwell), teoría universalmente aceptada, de cuyas características la amplitud de onda es la máxima separación entre las posiciones opuestas de una ondulación completa, es decir entre la 'cima' y el fondo o convexidad y concavidad de este movimiento ondulatorio.

Se relaciona con el 'valor' (V.), es decir con la capacidad de reflexión de las superficies coloreadas. La mayor amplitud de onda está en proporción directa con la claridad de las escalas o marchas del valor. (V.) *Longitud de onda.*

Análogos. (V.) *Color análogo.*

Anisotropía. Condición del espacio que consiste en las diferentes propiedades que poseen sus diversas direcciones, es decir que no es igual o isotrópico en todos los sentidos. Esto es válido tanto para el espacio como 'armazón' (V.) o campo tridimensional (V.) como para las estructuras o formas en él incluidas, cuyas direcciones son, desde luego, referidas a las del campo o marco, o ante su ausencia, a las del propio cuerpo humano. Es conocida la sobreestimación de la vertical entre las otras direcciones, apreciada en casi todas las figuras con excepción del círculo y otras pocas figuras simétricas. Este factor es comparable también en el movimiento percibido, donde es notorio que el que se ejerce en el sentido vertical parece 'más veloz' que el producido sobre la horizontal. También se comprueba en el 'peso compositivo' que ejercen los objetos o formas dentro del cuadro: los objetos ubicados en la mitad inferior del marco tienen menos 'peso visual' que los que aparecen sobre la mitad superior (en el lado izquierdo menos que en el derecho). (V.) *Peso compositivo* (fig. 34).

Arbol del color. (V.) *Sólido del color.*

Areas. (V.) *Ritmo de áreas.*

Armazón. 1) Término empleado por algunos psicólogos de la forma para referirse a las coordenadas principales del campo de la percepción en el que se proyectan las experiencias sensoriales. Cam-

po de referencias. Las direcciones principales (horizontal-vertical) y sus paralelas en la profundidad, determinan la armazón para la localización espacial; 2) también soporte de metal o madera o ambos, usados para facilitar la ejecución de formas en arcilla, yeso o cemento en el arte escultórico. La madera al humedecerse aumenta de tamaño por absorción del agua, facilitando la adherencia del material. Cuando se trata de metal es aconsejable cubrir el soporte con una mano de goma laca para evitar su corrosión.

Armonía. Principio estético íntimamente relacionado con la unidad de la obra en las artes espaciales, en especial en lo relativo a sus valores formales. Incluye a su vez los principios de simetría (V.), equilibrio (V.), y proporción (V.). La justa relación de estos principios, presente en el arreglo de los valores formales, procura un 'especial deleite'. "Este agrado —según Stites—, no obstante, tiene que significar algo más que una pura sensación de placer; debe basarse sobre una lógica distribución de las partes." Un concepto más actual aunque no excluyente del anterior, pretende que estos principios resultan estáticos y pone especial énfasis en la articulación de fuerzas orientadas en actitud dinámica, jugando aquellos principios como parte de un organismo 'vivo' en función de un contenido y no como una simple asociación de relaciones formales.

Armónico. (V.) *Color armónico.*

Arquitectura. Arte de ordenar las superficies en un espacio para habitación humana, lugares de reuniones públicas o monumentos conmemorativos. (V.) *Espacio arquitectónico.*

Arquitectónico. En general se refiere a toda expresión plástica de carácter sintético, despojada de ornamentos o aditamentos decorativos, cuyo propósito está dirigido a una realidad esencial. El término es tomado a la arquitectura, por extensión, para definir a todo arte desprovisto de 'contenido representativo' y en especial para desvirtuar todo el palabrerío romántico evocativo a que acostumbraba echar mano cierta crítica 'literaria' del arte plástico, y para destacar los valores 'puros' de cierto arte moderno relativo a esta condición in-

trínseca de abstracción, inherente a la arquitectura.

Artefacto. Mecanismo, aparato, ingenio al que ciertas corrientes estéticas contemporáneas presentan dotado de contenido artístico. En general toda obra propia de la creación humana.

Articulación. (Gestalt). Se refiere a la propiedad de ciertos patrones formales o conjuntos en los cuales las partes presentan cierto grado de independencia o diferenciación. Esta diferenciación tiene un límite más allá del cual la independencia de las partes como formas amenaza con quebrar la unidad del conjunto.

Una gestalt articulada o que posee "buena articulación" es entonces aquella cuyas partes, no obstante su relativa diferenciación, preservan como tales su subordinación al todo.

Con los demás fenómenos estructurantes (V.) la articulación se inscribe en la percepción de la forma visual, contribuyendo a enriquecer el objeto de la experiencia estética.

Asimetría. Ausencia de simetría (V.). En un sentido corriente equivale a asistemático e inarmónico. Dada la importancia que el hombre asignó siempre a la simetría y a su relación con la belleza, la armonía y el arte, asimetría, para el hombre común, está ligado también a lo carente de belleza, orden, regularidad, sistema, equilibrio, etc., pero generalmente referido a la simetría bilateral o central.

No obstante la asimetría de distribución de un conjunto pictórico o escultórico, éste puede estar perfectamente equilibrado y su centro de gravedad o equilibrio no ser aparente. (V.) *Equilibrio oculto.*

Una buena disposición no debe ser necesariamente simétrica en el sentido corriente del término, es decir, el de la simetría con centro o eje bilateral evidentes. La única exigencia válida en este aspecto debería ser que el conjunto esté perfectamente equilibrado.

Las asimetrías respecto de ejes o centros en la obra de arte tienden a compensarse mediante subsistemas de equilibrio, por peso compositivo, color, forma, distancia al eje, etc., oposiciones todas que buscan restaurar la asimetría formal o tonal existentes.

Si bien el atractivo de la simetría es innegable como factor gestáltico o bien como elemento orga-

nizador de la composición, el artista de todas las épocas trasgredió sus estrictas leyes buscando dar nueva vida a sus obras y dotarlas de un sentido más original del equilibrio.

Tomando la acepción de que simétrico es sinónimo de armonioso, bien ordenado y que guarda acuerdo entre las partes y el todo, será simétrico aquel conjunto bien equilibrado aunque presente apariencia asimétrica formal o tonal, siendo asimétrico el que, por el contrario, luce desequilibrado, no logrando compensar las fuerzas opuestas.

Asociación: Se refiere a los valores reconocidos generalmente en el objeto artístico, propios de las evocaciones de naturaleza variada que éste pueda sugerir, aparte de su significación estética y perceptual.

Esta asociación puede acudir al uso de símbolos convencionales y en este caso la obra se 'cargará' de su significado asociativo.

La asociación puede proceder también de un *proceso inconsciente de la inteligencia que lleva a derivar efectos objetivos de causas apenas recordadas* (Stites) y puede estimular, por medio de la ilustración y la palabra, los sentimientos humanos relativos a los fines que se propone alcanzar.

En este último caso puede servir como ejemplo el arte al servicio de la Iglesia o del Estado o bien la ilustración de ciertos temas, propia del arte publicitario.

Atención. Selección de un objeto en el acto atento; captación del mismo por la conciencia que lo aísla del 'fondo' en el campo mental. Puede ser espontánea, pasiva, instintiva, automática o reflejada, o bien voluntaria o activa (B. Szekely). En la percepción (V.) el campo de la atención tiene una extensión limitada por los valores del cambio. Una configuración que no alcanza a mantener los valores de la atención, no puede llegar a constituir una forma plástica.

Así un sonido isócrono o un ritmo (V.) visual monótono, agota en corto lapso las energías de la atención, llegando a carecer de interés; variedad en la unidad es la base cinética de la organización plástica que mantiene las energías de la atención.

Atmósfera. (V.) *Perspectiva atmosférica.*

ATRACCION - AXIAL

Atracción. (V.) *Tensión.*

Atracción. Fuerza psicológica real que se manifiesta en aquellas zonas del campo visual en las cuales los factores de la tensión (V.) aparecen configurando centros, unidades o vectores que ejercen para el ojo cierta calidad de atracción.

Se relaciona con las cualidades de los objetos o elementos del arte para captar el interés del observador.

La atracción que puede presentar una obra de arte está íntimamente relacionada con su organización interna donde tamaño, configuración, contraste,

textura, dirección, movimiento, etc., y los valores de asociación y representación (V.) en interacción recíproca se equilibran en la atracción, creando fuerzas en tensión (V.) dinámica.

Atributos del color. (V.) *Dimensiones del tono.*

Atributos polares. (V.) *Series polares.*

Avance. (V.) *Color, avance del.*

Axial. (V.) *Simetría.*

B

Bajo relieve. Ordenamiento plástico que a diferencia del alto relieve (V.) es trabajado modelando o tallando las figuras sin superar el nivel del plano de sustentación, es decir que la composición resulta como cavada sobre dicho plano.

Balance. (V.) *Equilibrio.*

Barroco. Arte expresionista que se dio entre los siglos XVI y XVIII, característicamente dinámico, dramático y sensual; de fuerte poder intuitivo y rica fantasía creadora. Puede definirse como el polo opuesto del ideal clásico, por la tendencia de éste a lo estático. Es un arte regido y orientado por el movimiento. Corresponde particularmente en Europa a las razas del Norte o de Alemania. La composición barroca corresponde a las formas 'abiertas', donde el plano y los límites de la tela son ignorados; el espacio aparece fluido e interpenetrado; las formas trabadas unas con otras en una visión de conjunto. Según H. Wolfflin lo barroco se identifica con lo pictórico, descartando lo lineal (V.) *Modos*, lo cerrado de la forma táctil de contornos y superficies. Interpreta lo visible en totalidad; pasa de la superficie a la profundidad, desechando el plano en favor del escorzo, la superposición y el efecto espacial atmosférico. Va de las formas múltiples aisladas a la unidad del conjunto, de lo háptico a lo visual, es decir de la representación de objetos tomados separadamente, asequibles al tacto, a una visión global de los mismos.

El ordenamiento, el color la luz, no están al servicio de las formas de manera absoluta: adquieren autonomía y valen por sí mismas. W. Worringer dice por su parte que "sentimos como barroca toda forma estilística que nos mues-

tra una vida orgánica bajo una presión demasiado fuerte. Su patetismo trascendental lo diferencia claramente de la paz armoniosa y el equilibrio del estilo clásico".

Base. (V.) *Imprimación.*

Bidimensional. (V.) *Espacio bidimensional.*

Binario. (V.) *Acorde.*

Birrefracción. (V.) *Refracción doble.*

Brillo. Color mezclado con blanco. Es por lo tanto una pérdida de saturación (V.) diferente de la que se obtiene al mezclar el color con negro. G. Kepes hace al brillo sinónimo de valor (V.). Sensación de mayor o menor claridad que reflejan las superficies coloreadas. Se origina en la sensibilidad retiniana ante los estímulos luminosos fuertes o débiles, según sus diversas longitudes de onda (V.).

Buena continuación. (V.) *Continuidad.*

Buena curva. (V.) *Destino común.*

Buena forma. Organización psicológica formal en la que los fenómenos estructurantes participan de los atributos 'pregnantes', según las condiciones dadas. Así, *bueno* para Koffka, abarca "regularidad, simetría, cerramiento, unidad, sencillez, máxima simplicidad . . .".

Condición de una forma dada por la cual adquiere preponderancia en el campo de la percepción, por la participación de los factores enunciados. (V.) *Pregnancia.*

C

Calcografía. Estampación del grabado en taller para reproducción. Los grabadores que no poseen prensa o tórculo suelen enviar sus grabados a estos talleres calcográficos donde profesionales especializados proceden al estampado. Es usual en Europa. En nuestro medio los mismos artistas generalmente efectúan sus propias tiradas. Se emplea para ello la prensa manual, que consiste en un aparato con dos cilindros de acero que presionan la plancha, asentada sobre una platina de acero; los cilindros se hacen girar por medio de un aspa o manija en forma de tal, imprimiendo el dibujo sobre el papel previamente humedecido. La presión puede ser regulada a voluntad según sea necesario. Su formato se mantiene invariable desde el siglo XVII.

Cálido. (V.) *Color cálido.*

Campo. Ambito de toda composición. Medio en que se desenvuelven las fuerzas ópticas externas en relación entre sí y con los límites del ámbito que pueden ser cerrados, abiertos, escultóricos, arquitectónicos, etcétera, y cuyas leyes se infieren de esta relación.

Campo del cuadro. Espacio de dos dimensiones en el que se desarrolla la obra pictórica. Según el concepto desarrollado por la moderna teoría del arte (para los fundamentos visuales), la obra queda sujeta a las leyes y tensiones intrínsecas del campo en una relación de fuerza y medio. Todos los procesos de esta naturaleza adquieren significación según el medio en que se hallan inscriptos. (V.) *Tensión y Mapa estructural.*

Campo Físico. Extensión o espacio real o imaginario en el cual cabe o por donde corre o se di-

lata alguna cosa material o inmaterial. Conjunto de puntos en una superficie, plano o en el espacio donde reina un estado físico especial, por ejemplo el campo de fuerzas que produce una masa por su atracción. La fuerza producida sobre la unidad de masa se llama intensidad de campo. La superficie formada por el conjunto de puntos para los cuales la intensidad del campo es la misma, se llama superficie equipotencial. Igual se definen los campos eléctricos o magnéticos.

De acuerdo con el concepto de campo propio de la física, los investigadores de los fundamentos visuales sostienen que las formas también llamadas fuerzas espaciales generan sus propios campos de influencia, provocando interacciones que cargan el campo total de tensión, lo que puede equipararse a la actividad energética. Esta dinámica es propia de la mayoría de las corrientes actuales aunque se halla implícita en innumerables obras de arte de todas las épocas.

Campo homogéneo. Se refiere al ámbito que carece de diferencias que permitan establecer pautas. Campo absolutamente carente de tensiones en el que todas las direcciones son dinámicamente iguales (ejemplos: la niebla, el cielo sin nubes, etcétera). (V.) *Contraste.*

Campo tridimensional. Se dice del campo ilimitado de la experiencia diaria en el cual las coordenadas espaciales están referidas a los ejes del propio cuerpo humano. (V.) *Espacio tridimensional.*

Campo visual. Ambito donde se desarrolla la percepción visual.

Carácter emblemático. Trata de representaciones cuyos componentes sígnicos alcanzan por su alta

CARACTERÍSTICAS ESTRUCTURALES - CINÉTICA

caracterización valor simbólico, el cual alude, connota o expresa carácter religioso, misterioso, social, epoyético, militar, de poder de paz, etc. y que por ello trascienden su simple trazado.

La representación gráfica puede estar acompañada de un lema, verso o concepto escrito que complementa su carácter simbólico.

Se habla de pintura emblemática con referencia a ciertas corrientes sgnicas cuya constante les da carácter emblemático.(V.) *Signo, símbolo.*

Características estructurales. Propiedades de la estructura formal que pueden ser expresadas en base a distancias, ángulos, direcciones, simetría y número de lados.

Cada una de las distintas relaciones que se establecen entre los componentes formales. R. Arnheim denomina así a las propiedades de la estructura formal que hacen a la simplicidad del conjunto, su fácil determinación y percepción (V.) como forma, y advierte que no deben ser confundidas con los elementos (V.) cuyo número puede variar sin que se alteren sus características estructurales. El número de características estructurales de una forma hace a su mayor o menor simplicidad (V.) y pregnancia (V.). Por ejemplo, un cuadrado comparado con un triángulo tiene menor número de características estructurales que éste. En el primero sus lados son paralelos entre sí, sus ángulos son iguales, los ejes se corresponden con las direcciones principales del espacio, guarda simetría estructural. En cambio, en un triángulo la simplicidad o el número de 'tipos independientes' es mayor, ya que sus lados no son paralelos ni simétricos, sus ángulos no se corresponden con un factor de pregnancia y simplicidad como es el ángulo recto, etcétera.

Cartón. Boceto previo realizado en general sobre papel o cartón en el que se fija el plan de trabajo y la estructura definitiva del cuadro. Se usa ordinariamente en la técnica del fresco o en tapicería, aunque los antiguos maestros lo utilizaban para la ejecución de sus cuadros.

Catametría. (V.) *Simetría.*

Célula. Elemento formal que repetido rítmicamente integra una trama (V.).

Representa al individuo de una serie isométrica —(V.) *Simetría*— cuyas posibilidades rítmicas simples o combinadas en innúmeros cambios han sido utilizadas por varias tendencias pictóricas contemporáneas (constructivistas, sistemas seriales, estructuras de repetición, op art, etcétera).

Cenestesia. Se refiere en general a las sensaciones orgánicas relativas al tono de sensación del individuo, independientemente de sentido alguno en particular.

Estado de agrado o desagrado de la vida vegetativa.

Centrífugo. (V.) *Movimiento centrífugo.*

Centrípeto. (V.) *Movimiento centrípeto.*

Cercanía. (V.) *Proximidad.*

Cerramiento. (V.) *Conclusión.*

Cincografía. Grabado sobre plancha de cinc. Suele ser sustituto de la piedra litográfica. Tiene la ventaja de su poco peso y menor espacio con relación a la piedra. Se prepara la plancha con una solución de alumbre. Luego se dibuja del mismo modo que en litografía. (V.) La preparación previa a la impresión lleva generalmente una solución de goma arábica y ácido fosfórico. Luego se deja actuar la preparación, se remueve la misma con una esponja húmeda, se deja secar, se engoma, se disuelve el lápiz con trementina, se le pasa asfalto líquido para que adhiera la tinta, se lava con agua la chapa y finalmente se pasa el rodillo entintado mientras se encuentra húmeda y se imprime como en litografía.

Cinesia, Cinesis, Cinético. Relacionado con el movimiento.(V.) *Quinestesia.*

Cinética. Arte del movimiento que puede ser real (físico) o psicológico (ilusorio). Sus propuestas abarcan desde la simple aplicación de las fuerzas de la Naturaleza hasta el uso de motores eléctricos y complejos cibernéticos, como impulsores de sus construcciones y artefactos (V.).

Aunque las experiencias de este carácter datan de la primera veintena de este siglo es recién a partir de 1950 que se generan corrientes estéticas dejan-

do de ser experiencias aisladas. (V.) *Movimiento*.

Círculo de color. Ordenación convencional y sistemática del color basada generalmente en los tres llamados fundamentales, rojo, amarillo y azul, sus opuestos, adyacentes y derivados, sus marchas de la claridad a la oscuridad y sus escalas de saturación, con el objeto del análisis y estudio de las mezclas pigmentarias y sus aplicaciones.

Existen muchos intentos para clasificar y dar a los atributos —(V.) *Dimensiones del tono*— del color un sistema de validez universal que guarde condiciones de objetividad. La mayoría proviene de investigadores físicos que enfocaron el problema encuadrando al principio las dimensiones del tono en figuras geométricas bidimensionales y posteriormente en sólidos o cuerpos geométricos del color por ser más adecuados, para dar cabida a las tres posibilidades del color: tinte, valor y saturación. Estos círculos cromáticos constituyen juntamente con los rombos, cuadriláteros, pentágonos, etcétera, 'las figuras del color', que en su mayor parte son secciones de los sólidos o cuerpos del color' (V.); las zonas centrales contienen los valores acromáticos; los valores del color medianamente saturados se hallan en las zonas intermedias, mientras que los colores a plena saturación ocupan la periferia de la figura.

Newton, Young, Goethe, Maxwell, Helmholtz, Rosenstiehl, Chevreul, entre otros, son los principales investigadores científicos aunque existen observaciones asistemáticas provenientes de los filósofos de la antigüedad griega: Platón, Aristóteles y otros; pero es G. Ostwald (1853-1932) quien propone un círculo cromático adoptado por la mayoría de las academias, institutos y teóricos del arte, por su fácil manejo y exhaustivo estudio de los fundamentos del color (figs. 4 y 5).

Claroscuro. Distribución de los valores tonales en la organización de una obra de arte. Debe diferenciarse de luz y sombra (V.). Toda obra presenta una relación de valores tonales claros y oscuros; la organización de los mismos hará que la representación sea bi o tridimensional.

La historia del arte muestra dos grandes tendencias en la organización de estos valores. La primera se sustenta en la distribución arbitraria de claros y oscuros, según las propias leyes del cuadro, en

un puro juego de relaciones tonales planas. Son ejemplos de este modo de ordenamiento la inmensa mayoría de los primitivos, la pintura oriental y en general toda la pintura moderna a partir de los cubistas. La otra tendencia se inclina por la búsqueda de la tercera dimensión, por medio de gradaciones arbitrarias de los valores sin tener en cuenta una distribución acorde a la luz real, o bien partiendo de un foco luminoso en los objetos para obtener un gradiente de claros y oscuros que module los valores con una finalidad de sugerencia realista más marcada. En Rembrandt, por ejemplo, la técnica de los contrastes de claro y oscuro se expresa frecuentemente por medio de la centralización de la luz pictórica de un objeto que absorbe el máximo de claridad en un campo oscuro, e impregna de media luz a los demás objetos del cuadro. Wolfflin define a este estilo como 'pictórico' para diferenciarlo del estilo que llama 'lineal' en el cual los objetos aparecen definidos esencialmente por sus contornos. A. Pope encuadra a los pintores claroscuroistas dentro de una clasificación general a la que llama modo veneciano o pictórico de fines del Renacimiento. (V.) *Modos*.

Clásico. Perteneciente al arte y a la literatura de la antigua Grecia y Roma. Trabajo de arte y literatura de alto orden y reconocida excelencia. Para Hegel "la independencia ideal y la grandeza caracterizan a lo clásico. En el ideal clásico, la individualidad queda en acuerdo inmediato con la idea que constituye su fondo y la base de su existencia espiritual, y al mismo tiempo con la forma sensible y corporal que lo manifiesta . . ."

Se identifica con lo estático, el equilibrio simétrico, los valores táctiles, la forma cerrada, determinada por lo lineal, 'permanente y efectivo'. Los claros y oscuros se subordinan a las formas; es un arte en el que predomina el ordenamiento vertical—horizontal, como tributo a la necesidad de claridad y precisión. Las figuras aparecen aisladas con la misma finalidad de concisión formal. El color responde al mismo concepto de inalterabilidad ante los accidentes del medio; lo tectónico y simétrico gobiernan la representación; frontalidad y perfil para las figuras humanas, en cierto modo ceñidas a arquetipos, son características de su representación.

Hegel considera a la escultura como "ideal del arte

clásico' . . . "cuyas formas deben salir de la imaginación del artista puras de toda alianza, separadas de toda accidentalidad moral o física. No debe revelarse ninguna predilección particular por las particularidades de la pasión, del placer, de los deseos por los caprichos y la fantasía . . ." y añade: "lo ordenado al artista, al menos en sus más altas representaciones, es el representar únicamente al espíritu bajo una forma corporal, con los rasgos simplemente generales de la estructura y del organismo del cuerpo humano" . . . "su invención se limita en parte a saber establecer un acuerdo entre lo exterior y lo interior, en parte a dar al personaje el justo grado de individualidad en el cual se inclina aún a lo universal" . . . "la escultura debe hacer lo que los dioses hacen en su propio dominio: crear conforme a ideas eternas dejando a la criatura el cuidado de acabar su libertad y su personalidad en el mundo real" . . . "el ideal plástico ocupa el justo medio de la felicidad divina y de la libre necesidad, donde ni la abstracción de la generalidad ni la arbitrariedad de la particularidad tienen ya valor y significación. Este sentido del verdadero carácter plástico, de la unión de lo humano y lo divino, fue principal característica de Grecia".

Según R. Huyghe "el espíritu de la composición clásica se caracteriza por las afirmaciones estéticas que acentúan en la obra el sentido de la perennidad y que pasarán por alto todo cuanto, por el contrario, podría dar la sensación de una movilidad, de una evolución posible, es decir una transformación: se apoyan ante todo en la forma y proscriben cuanto amenaza turbarla, devolverla a la indeterminación de la que ha sido extraída por el esfuerzo de la inteligencia . . ."

Claves. 1) Plan de valores extraídos de las escalas convencionales de grises cuyo arreglo, según el efecto que se desea obtener, toca los sectores altos, medios o bajos de la escala, de donde recibe su denominación. Pueden ser más o menos contrastadas, amplias o reducidas, de acuerdo a cómo se seleccionen los valores y ofrecen ricas posibilidades en cuanto a interés por atracción y clima de apoyo al tema de la obra. Se ordenan a intervalos rítmicos con un valor (V.) predominante y dos subordinados. Las claves mayores toman como índices los valores de máximo contraste en la escala,

es decir los opuestos en lo claro y lo oscuro: 7-9-1, 5-9-1, y 2-9-1.

Los valores en primer término son los que denominan la clave y le otorgan su significación. Por ejemplo, para la 'clave mayor alta', el valor 7, para la 'intermedia', el 5 y para la 'baja', el 2. Esto indica también predominio en cantidad, es decir, extensión, debiendo entenderse esta relación en las claves alta y media unida al valor de menor contraste, 7 y 9, 5 y 9, y en la baja 2 y 1. En las claves menores los valores 8-5 y 2 encabezan las claves dándoles su significación en extensión. En cuanto a las relaciones se establecen en los términos de menor diferencia entre los valores de la escala. Por ejemplo 'menor alta': 8-9-5, donde 8 y 9 dan la pauta, es decir son los valores próximos de mayor expansión luminosa en la escala, compensados por el 5 en menor extensión. Esta clave toma sólo la mitad superior de la escala. La clave 'menor intermedia', posee valores cuyas distancias en la escala se dan con intervalos regulares, 5 en mayor extensión compensado por áreas de valores 7 y 3. Toma, como es notorio, como índice el valor 5 que la denomina, eligiendo un valor de la mitad superior y otro de la inferior.

La clave 'menor baja', nominada por el valor 2 de la escala, se asocia con el valor 1 en áreas de limitada expansión luminosa y obtiene su acento contrastante con manchas de valor 5. Se reduce a actuar sobre la mitad inferior de la escala.

En cuanto a la clave menor intermedia tiene dos variantes que se sustentan en los valores altos y bajos de la escala aunque con predominio de los valores medios. Ellas son la menor intermedia alta (5-8/9) y menor intermedia baja (5-1/2), es decir áreas de valores medios con acentos de valores extremos de la escala.

2) En general, cualquier arreglo sistemático de las tres dimensiones o atributos del color a saber: valor, matiz y saturación.

Scott expone 'claves de intensidad' partiendo de una escala concéntrica de 4 pasos, basada en el círculo de color de Ostwald cuyo anillo máximo "representa la intensidad total y el punto o círculo central el gris neutro". También denomina 'claves de matiz' (reconociendo un orden intrínseco en la posición de los matices en el círculo cromático) a los distintos esquemas de utilización del color o 'paletas' (V.) designando así a los arreglos de

análogos, complementarios (V.) *Color análogo* (V.), tráfadas (V.), etcétera.

Clavilux. Instrumento para proyectar móviles de patrones de color sobre una pantalla.

Climax. Culminación o centro de interés; punto máximo de una gradación. (V.) *Gradiente*.

"Close-up". Término inglés que se refiere al uso en cine de los primeros planos muy próximos, como recurso de énfasis espacial en el plano de la imagen. Dice Kepes que el *close-up* "rompe la tradicional continuidad de la unidad espacial heredada de la pintura y el teatro, extendiendo el espacio plano en una dimensión amplificada" (fig. 6).

Color. Sensación originada en la acción de las radiaciones cromáticas de los cuerpos o sustancias reflejantes sobre los receptores fisiológicos y los centros cerebrales de la visión. Puede haber otros variados estímulos tales como drogas, presión o electricidad. Existen varias teorías científicas que explican el fenómeno color, desde un enfoque físico o químico. La de Young-Helmholtz por ejemplo, es una teoría físico-fisiológica. Se basa en la supuesta correspondencia entre las células receptoras de la retina y las radiaciones cromáticas rojo, verde y violeta cuyo conjunto daría el blanco. De estas sensaciones fundamentales por mezcla o interferencia se derivarían los demás colores.

Las células retinianas, estarían provistas de 3 sustancias fotoquímicas, correspondiendo a estas células tres especies de células perceptivas en los centros cerebrales superiores.

Hering en cambio sostiene la existencia de 3 sustancias retinianas fotoquímicas, sometidas a los procesos de asimilación (anabolismo) y desasimilación (catabolismo) que se producirían según la naturaleza de las radiaciones captadas por el ojo. La desasimilación o segregación motiva blanco, rojo y amarillo; la asimilación (o consumo) negro, verde y azul.

Según la teoría ondulatoria de la luz, percibimos las distintas longitudes de onda como diferencias de colores, (V.) *Longitud de onda*.

Color adyacente. Dícese del color que se halla dispuesto en el círculo cromático en relación de in-

mediata vecindad a ambos lados de cada color. (Por ejemplo rojo con sus adyacentes naranja y violeta.) Esta ubicación del color es propia de un orden físico determinado por la longitud de onda (V.) del espectro (V.) que tiene correlación en el campo perceptual. Que exista este orden es un factor primordial de la unidad tonal; cualquier alteración de esta distribución es percibida como tal, del mismo modo que sucedería con una trasposición en las escalas de grises. (figs. 4 y 5).

Color agrio. Se refiere a las combinaciones en las que se superponen o yuxtaponen colores no armónicos, contrastados también en intensidad, produciendo un efecto de choque a veces intolerable. No obstante estas combinaciones bien controladas en extensión e intensidad son empleadas para obtener efectos de notable fuerza y vibración por contraste. (V.) *Sintaxis de color*.

Se refiere también a la posible transformación que sufren ciertos colores cuando ordenados de acuerdo a ciertas tonalidades transmiten un despertar de otras modalidades perceptivas que ya no son sólo visuales. (V.) *Tendencia a la transformación*.

Color alterno. Se refiere al color ubicado en orden de alternancia en el círculo cromático. También color adyacente (figs. 2 y 3).

Color análogo. Se dice de los colores que guardan semejanza entre sí. Los colores análogos lo son fundamentalmente en su matiz básico, es decir que se trata de colores que contienen un matiz común, con variaciones de valor o intensidad; las análogas pueden ser solamente de intensidad (saturación) o de valor (figs. 2 y 3).

Se refiere también al arreglo limitado del círculo cromático que toma sectores a intervalos breves y que abarca no más de un tercio del círculo cromático. Son análogos, por ejemplo, el naranja, rojo anaranjado y amarillo anaranjado.

Color aparente. El que resulta de observar un cuerpo coloreado a través de medios no enteramente transparentes (vidrios coloreados, masas de aire considerables, etcétera) o bajo la acción de otras luces disímiles de la luz natural directa.

Color armónico. Acorde o relación simultánea entre colores del mismo tono o gama cromática (figs. 2 y 3).

Color, avance del. Relativo al fenómeno psico-fisiológico por el cual los valores claros parecen 'avanzar' hacia el espectador, en relación con los oscuros, como asimismo los primeros parecen ocupar mayor área que los últimos. El efecto es también muy notorio con respecto a los colores: los llamados 'cálidos'. (V.) *Color cálido*, semejan avanzar mientras que los 'fríos' (V.) *Color frío* parecen más distantes.

Su fundamento científico se encuentra en las distintas longitudes de onda (V.) de la luz que son percibidas como colores, las que actúan sobre el ojo produciendo un movimiento de acomodación (V.) de la curvatura del cristalino. Así cuando el ojo enfoca una longitud de onda del espectro del orden de los 686 a 759 milimicrones (rojo), la curvatura del cristalino aumenta; mientras que disminuye aplastándose para una longitud de 396 a 486 milimicrones (violeta azulado). Este fenómeno de avance y retroceso resulta incrementado cuando se agregan condiciones de contraste simultáneo (V.) entre cálidos y fríos.

Color binario. Aquellos colores formados a partir de la mezcla de dos primarios o fundamentales. Acorde obtenido de este modo en la búsqueda de armonías cromáticas. En el círculo de 24 colores de Ostwald, son aquellos que se encuentran a distancias de 50 grados. (V.) *Círculo de color*.

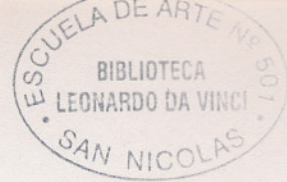
Color cálido. Se refiere a las radiaciones del espectro luminoso que presentan las máximas longitudes de onda (rojo, naranja, amarillo) que producen una reacción subjetiva percibida como temperatura. (V.) *Temperatura del color*. Recientes experimentos hablan de las cualidades de excitabilidad que producen los colores de longitud de onda larga, actividad que decrece hacia los colores que se sitúan en el sector correspondiente a la longitud de onda corta del espectro— (V.) *Longitud de onda* (V.) *Colores fríos*—, pero parece ignorarse la naturaleza específica de este fenómeno, de qué manera y por qué razón influye sobre el sistema nervioso.

Arnheim esboza una teoría sobre el efecto de cálido y frío diciendo que no son los tintes 'puros' los que producen la sensación de temperatura, sino el color que se desvía ligeramente de aquéllos. Así un azul rojizo parecerá 'cálido' y un rojo azulado 'frío'. "La mezcla de esos colores parejamente equilibrados no manifestaría claramente el efecto" . . . "El verde, mezcla de amarillo y azul se aproximaría al frío, mientras que las equilibradas combinaciones del rojo con el azul para dar el púrpura y con el amarillo para obtener naranja, tenderían a la neutralidad o a la ambigüedad". Igualmente los diferentes valores de claridad tendrían influencia sobre la apreciación de la 'temperatura' del color.

Color ciánico. Perteneciente o relativo al azul. Su denominación deriva del cianógeno (Química), radical compuesto de nitrógeno y carbono que entra en la composición del azul de Prusia.

Color complementario. 1) Se llama así a las radiaciones cromáticas que juntas restituyen la luz blanca. Estos pares complementarios son —según Helmholtz— rojo—verde azulado/amarillo verdoso—violeta/naranja—azul verdoso/, con variantes según los diversos investigadores. Arnheim por ejemplo da: amarillo—violeta azulado/rojo—verde azulado/azul—naranja. Otras variantes más disímiles se producen según los autores incluyan o no al verde como color fundamental; 2) Se dice de los pigmentos que se oponen diametralmente en el círculo cromático o de los colores que son la respuesta psico-fisiológica a otros estímulos sensoriales de color. (V.) *Complemento psicológico*. 3) Colores pigmentarios diferentes entre sí cuya mezcla los anula recíprocamente al neutralizarlos alcanzando el gris. La aplicación de dichas comprobaciones a la práctica de la pintura permite controlar las posibilidades de contraste, base de nuestra estructura visual integrada por coincidencias y diferencias. Arnheim considera al respecto algunas observaciones destacables:

- a) Que todo par de complementarios incluye los tres fundamentales, siempre que no se considere al verde como tal. (V.) *Color primario*.
- b) Que en todo par de complementarios sus componentes nunca son mutuamente excluyentes,



COLOR DE PELÍCULA - COLOR INDUCIDO

saivo los casos en que uno de ellos es un fundamental puro.

c) En ninguno de los pares los dos colores son mezclas de los mismos fundamentales.

d) Si se consideran sólo los tres primarios, los tres están contenidos en todos los pares.

e) Si se considera al verde como fundamental, algunos pares contienen los 4 fundamentales y otros 3, pero no menos de 3.

Color de película. Se llama color de película al que aparece en los objetos con luminosidad propia, por la cual dichos colores no se ven *sobre* la superficie del objeto, sino a una distancia indefinida del observador, al tiempo que los límites de aquél resultan como consecuencia imprecisos. Dice Arnheim al respecto que "la luz parece originarse también a una distancia indefinida del observador, dentro del objeto" Arnheim se refiere al color de película al comentar algunas obras de Rembrandt, en las que es apreciable una 'vibrante luminosidad difusa', la que parece deberse a diferencias contrastantes con el resto del campo. Dicho efecto, colocar un objeto claro en un campo oscuro, es más notable cuando 'la claridad no se percibe como un efecto de iluminación'.

Color de superficie. Uno de los modos principales de aparición o formas de presentación de los colores en la percepción, junto a los llamados colores planos (V.) y colores espaciales (V.). En la generalidad de los objetos de nuestro medio, los colores aparecen casi siempre como de superficie. Rubin atribuye color de superficie a los colores que cubren la figura, mientras que tendrían calidad de planos los que pertenecen al fondo. (V.) *Figura y Fondo.*

Color discordante. Repulsión, efecto de choque de dos colores entre sí; se dice de los colores distintos a los de la tonalidad que no alcanzan nunca la oposición o la adyacencia. Arnheim analiza en *Arte y percepción visual* varias sintaxis de mezclas de colores, entre las que incluye disonancias o repulsas mutuas, sosteniendo que el efecto de choque es un recurso noble (al que los artistas han acudido en muy distintas épocas), llamándolo 'contradicción estructural' por 'oposi-

ción a la similitud estructural o armonía. (V.) *Armonía y Sintaxis del color.*

Color dominante. Color que en una composición ejerce una atracción definida por contraste (V.), área mayor, intensidad (V.), temperatura (V.), etc.; también color clave.

Tinte o matiz que participa de buena parte de los tonos de una obra; también tonalidad dominante. (V.) *Tonalidad.*

Color espacial. Modo de aparición del color que se da en las tres dimensiones propias del espacio físico real, como es el caso de la niebla. (V.) *Color de superficie y color plano.*

Color exigido. Goethe llamaba así o color necesario, a los colores comúnmente conocidos como complementarios. (V.) *Color complementario.*

Color franco. Color con alto grado de pureza y saturación. Chevreul habla de 'colores francos' al referirse a su sólido del color que consta de doce colores 'francos', 72 gamas y 1440 tonos. Para Villalobos, cualquier color en que predomine un solo tinte, tanto como es posible dado su valor lumínico. Un rosado o celeste puede ser franco aun cuando no es puro ni saturado.

Color frío. A diferencia de los llamados cálidos, los colores fríos se sitúan en el sector del espectro correspondiente a las longitudes de onda mínimas, próximas al ultravioleta (violeta, índigo, azul), identificándose en la percepción visual con sensaciones de temperatura, opuestas a las de los colores cálidos (V.). (V.) *Temperatura del color.*

Color fundamental. (V.) *Color primario.*

Color inducido. Es la sensación de color que adquiere una superficie neutra al estar rodeada de un color real. El color inducido se halla siempre dentro del campo complementario al del color real que lo circunda: por ejemplo, una zona gris que adquiere ópticamente una tonalidad rojiza, lo deberá a vecindades azules y verdes. Los colores inducidos son siempre más sutiles que los colores francos. —(V.) *Color franco.*— Es el resultado de la

imagen sucesiva del color o post-imagen. (V.) *Contraste simultáneo* y *Complemento psicológico* (fig. 7).

Color invariable. (V.) *Color primario.*

Color isocromo. Dícese de los que tienen igual grado de cromacidad.

Color isomérico. Los que tienen distintas propiedades químicas o físicas, pero parecen idénticos. Se denominan también colores metaméricos.

Color isotinte. Dícese de aquellos en que predomina un mismo tinte.

Color isovalente. Dícese de aquellos que tienen igual valor lumínico.

Color local. Para la psicología de la percepción el color local es la sensación que provoca el estímulo color en un campo normal, es decir un color aislado colocado sobre fondo blanco o gris medio, con un ámbito de iluminación de intensidad 'normal' de luz blanca.

Se llama así en el arte al color propio del objeto representado, exceptuando las variantes de luminosidad o inducción. (V.) *Tono local.*

Color luz. Se refiere a las longitudes de onda, —(V.) *Longitudes de onda*— que se perciben como sensaciones de color, cuya suma o mezcla aditiva, —(V.) *Mezcla aditiva*— reconstituye la luz blanca. (V.) *Luz.*

Color metamérico. (V.) *Color isomérico.*

Color neutro. (V.) *Neutralización.*

Color opuesto (V.) *Color complementario.*

Color pardo. Se llama así genéricamente a pigmentos como las tierras, tierras sombras, tierra de Siena, pardo de Casell, tierra de Colonia, sepia asfalto, etcétera.

Color plano. Según Katz, el que, a diferencia de los colores de superficie, aparece localizado con menor precisión y muestra menor consistencia, como por ejemplo el color del cielo.

Color polar. (V.) *Color primario.*

Color primario. Cualquiera de las sensaciones de color de los matices fundamentales (rojo, amarillo, azul), perceptualmente irreductibles, de las que derivan los demás colores.

A partir de Newton se consideran a estas tres sensaciones de color como primarias o fundamentales, aunque otros investigadores incluyen el verde como color primario.

En la práctica se considera primarios a la tríada (V.) expuesta más arriba, ya que tanto por mezcla aditiva como sustractiva, es posible obtener verde a partir del amarillo y el azul. También se los llama colores polares.

Color propio. (V.) *Color local* y *Tono local.*

Color puro. Se dice de los pigmentos que no poseen en su constitución mezcla de grises, aunque en la práctica es difícil obtener colores exentos de negro o blanco. Sensación visual explicada en la experiencia de Plateau (1829) que consiste en la obtención de colores puros mediante discos giratorios en los que se ha pintado previamente zonas opuestas de colores adyacentes equidistantes de uno fundamental en el círculo cromático. Por ejemplo, en el círculo de Ostwald con relación al amarillo 00, los equidistantes verde vegetal 88 y anaranjado 13. La rotación adecuada del círculo a velocidad constante produce por la mezcla óptica de estos dos tonos, el fundamental amarillo 00; Plateau pretende demostrar con ello la 'diferencia esencial' existente entre los pigmentos y las sensaciones cromáticas, sobre todo en cuanto a los colores simples —que aquí resultan compuestos— y verificar la justeza de los pares armónicos cuya fusión, de ser así, restituye en el disco giratorio un gris neutro de pareja intensidad. Color en su máxima saturación.

Color puro simple. El que emite exclusivamente radiaciones de un tinte simple.

Color puro doble. El que emite radiaciones mezcladas de dos tintes simples, es decir un secundario. En el caso de materias opacas cuyos colores son vistos por la reflexión de la luz que reciben, la pureza es relativa.

COLOR SATURADO - COLORES A LA PIROXILINA

Color saturado. Color de alta intensidad cromática. (V.) *Intensidad y saturación.* Aquel que da una sensación de color pero sin mezcla de blanco; sólo se da en los colores espectrales; las materias colorantes no la poseen.

Color simbólico. Cualidad subjetiva por la que se atribuye a un color un significado, por el que se quiere expresar cualidades particulares, atributos o características de naturaleza religiosa, mística, política, cultural, patriótica, musical, poética, etcétera. Son en su mayor parte arbitrarias o convencionales y responden en general a factores de asociación, literarios, atávicos, tradicionales, evocativos o simplemente procedentes del inconsciente.

Color terciario. Según Lambert, es aquel formado a partir de la mezcla de los tres colores primarios o fundamentales. En la práctica es el color obtenido de la mezcla de un primario con un secundario, en la cual predomina el primario, ya que la fusión de los tres primarios produciría un neutro.

Color tímbrico. Cualidad de pureza en la saturación o cromo de un color. Color a máxima saturación.

Por analogía con la música (timbre), una onda sonora de una misma y sola longitud proporciona un tono completamente puro, cuya simplicidad equivaldría a una curva gráfica de seno regular. Prácticamente los sonidos son impuros en la generalidad de los casos, ya que están compuestos por más de una longitud de onda; sus mezclas dan curvas complejas de representación.

Análogamente, un color completamente puro (tímbrico) sería el resultado de una sola longitud de onda. A mayor similitud de las ondas componentes de un color, mayor saturación del mismo; la mezcla de ondas desemejantes, como los complementarios, da grises acromáticos.

Según G. Dorffles, es tímbrico el empleo de los colores practicado por algunas escuelas y corrientes de este siglo a partir del fauvismo, que luego se generaliza especialmente en el arte llamado abstracto. Contrapuesto a color 'formal'.

Color transitivo. Se dice de los colores que, dentro de la tonalidad dominante, actúan a manera de

transición hacia un color determinado o estableciendo una secuencia como intervalo hacia el mismo, lo que permite establecer un orden de sucesión de matices que gradúa el cambio progresivamente, por ejemplo de uno a otro extremo de dos tintes fundamentales.

Color xántico. Relativo a los pigmentos amarillos por extensión y en particular al amarillo indio o amarillo de euxantina (jantina), euxantanato de magnesio, laca de color natural orgánico. Se obtiene de la orina de las vacas que se alimentan con hojas de mango (Doerner). El color de este origen no se encuentra actualmente en el comercio.

Coloración. Color o colores predominantes en un trabajo de arte.

Esquema de colores de escaso intervalo de matices que abarca un sector limitado de análogos en el círculo cromático, o tonos de un fundamental común, que domina el total. (V.) *Tonalidad.*

Colores a la caseína. Se hacen con pigmentos mezclados con caseína, compuesto proteico que constituye el principal ingrediente sólido de la leche. Solvente: agua. Seca directamente y posee una cualidad de pureza muy decorativa que la hace adecuada para murales y trabajo de interior. Una vez que la película de pintura ha estado varios meses en contacto con superficies que contienen cal, se hace imprescindible mojarla. Es lavable. Es un procedimiento usado durante miles de años.

Colores a la piroxilina. Su principio básico es el empleo de este aglutinante (V.) moderno, la piroxilina, que tiene la propiedad de tal a la vez de la de adelgazante y fijador. Es descubrimiento de la casa industrial Dupont; tiene por base la nitrocelulosa, ácido nítrico y algodón y celulosa de la llamada 'Azul'. De consistencia oleosa, permite el empleo de colores en polvo de los usados para la pintura 'al fresco' (V.) así como del blanco de zinc y de titanio.

Se le puede dar más cuerpo al color por medio del agregado de celita (tierra procedente de infusorios o de huesos de ballena) que no modifican empero la mezcla original si bien le restan brillo al acabado. Su adelgazante es el thinner.

Puede aplicarse a pincel o a pistola de aire comprimido.

COLORES A LA TEMPERA - COLORES AL FRESCO

Para dar aún mayor cuerpo que con la celita se puede agregar celotex (bagazo comprimido). Un solvente y retardador del secado puede ser el triquexilo de fosfato, tanto como el Carbitol. Si sólo se desea retardar el secado puede utilizarse Isofarina.

Para la obtención de diversas texturas en el acabado, el grano fino de mármol da superficies ásperas, porosas y absorbentes, de calidades interesantes.

La misma piroxilina natural o con el agregado de pigmentos, puede aplicarse como base o imprimación (V.) de cualquier superficie—madera, tela, cartón— para pintar luego con óleo, piroxilina, temple, etcétera.

Colores a la témpera. Se hacen con pigmentos y una emulsión.

Solvente: agua o trementina, según el aglutinante. Es un procedimiento antiguo; lo usaban ya los egipcios unos 3.000 años a. C. Existen numerosas fórmulas para su fabricación, entre las que se incluyen emulsiones hechas con pigmento mezclado con huevo, aceite y agua. Suele usarse todo el huevo o parte de él (clara) con un aceite pesado o una combinación de huevo, aceite de linaza, barniz damar con agua destilada, etcétera.

Ofrecen la ventaja de los colores al agua ya que secan con rapidez. Es apropiado para la pintura de caballete, ilustraciones, etcétera. La densidad de aplicación es semejante a la del óleo, pero debe evitarse el grosor de la materia para evitar el resquebrajamiento.

Colores a la vinilita. (Acetato de vinilo): Sustancia neutra e inerte, es un material de muy reciente uso en la técnica pictórica, no obstante datar su descubrimiento de las últimas décadas del siglo pasado. Se presenta en forma cristalina y debe ser disuelta en acetona para su uso mezclado con pigmentos. La fórmula para obtener la mezcla líquida es de 350 g de vinilita (acetato de vinilo) por cada litro de acetona. Sirve de adelgazante el alcohol metílico o de madera y el alcohol simple, aunque conviene agregarle un solvente llamado Carbitol o alcohol butílico. La vinilita para efectuar la mezcla debe reducirse a polvo, para ser luego mezclada con los diversos colores en polvo. El secado ofrece una superficie elástica y resistente, conoci-

da como celofán, altamente inmune a la humedad; puede ser planchado por medio del calor para obtener un acabado liso y brillante. Se le puede dar mayor cuerpo con celita (tierra neutra procedente de infusorios o huesos de ballena).

El acetato de vinilo, diluido por medio de la acetona, puede ser usado también como fijador para dibujos al carbón o al lápiz, con excelentes resultados, pues no altera en absoluto los trabajos.

Colores al agua. Se hacen con pigmentos mezclados íntimamente con gomas. Solubles en agua. Acuarela. Solvente: agua. Se aplican habitualmente en lavados, sobre papel. No sólo son transparentes sino provocan sensación de frescura. Se colocan sin base con pinceladas simples, las que permanecen, pues si se insiste mucho se destruye su frescura y luminosidad. Carecen de brillo. Los primeros en usar la acuarela fueron los chinos, quienes la aplicaban sobre telas de seda.

En Occidente, los artistas ingleses Turner y Girtin popularizaron y perfeccionaron el uso de la acuarela.

Colores al encausto. En este caso se mezclan los pigmentos con cera derretida y se aplican al cuadro cuando aquélla aún se halla caliente y líquida. Es una técnica antigua; es preciso entibiar el cuadro así como la paleta y los pinceles. En la actualidad, si se utiliza esta técnica, se calientan las espátulas o herramientas con procedimientos eléctricos, para así extender los colores, los que acaban quemándose.

Para uso interior, suele emplearse aceite de almendras para hacer más maleables los colores. Al aire libre se añade a veces resina o algún bálsamo.

Colores al fresco. Pigmentos secos mezclados con cal y agua para su aplicación. Solvente: agua. El fresco verdadero o 'buono' es el arte de pintar una superficie revocada a la cal húmeda. Sólo se prepara la cantidad de revoque que el artista puede cubrir en un período determinado, pues pasado cierto tiempo la superficie se seca y no absorbe los colores. Al secar, el revoque actúa como aglutinante. Los colores elegidos deben ser resistentes a la cal. Es una técnica antigua; data de fines de la era anterior a Cristo. Algunos colores resistentes a la cal son: amarillo de antimonio,

COLORES AL OLEO - COLORES CONSONANTES

amarillo de cadmio, amarillo de óxido de hierro, amarillo ocre, rojo claro, rojo veneciano, rojo de óxido de hierro, anaranjado de óxido de hierro, azul cerúleo, azul ultramar, azul cobalto, azul monastral, verde de malaquita, verde veronés o cromo, verde monastral, verde tierra, verde cobalto, verde celadón, violeta celadón, violeta de óxido de hierro, siena natural, sombra oscuro o pardo oscuro, siena tostado o quemado, sombra tostado, castaño de óxido de hierro, negro marfil, negro azulado (producto de las heces de uva).

Colores al óleo. Se hacen con pigmentos (V.) mezclados íntimamente con algún óleo, como aceite de linaza. Solvente: trementina o alcoholes minerales. El proceso del óleo se atribuye a Hubert Jan Van Eyck, de Bélgica, entre 1300 y 1400, aunque es posible que anteriormente algunos pintores lo hayan aplicado con procedimiento semejante. El óleo se aplica generalmente sobre bastidores de tela, previamente encolada para impedir la absorción de la materia. También puede aplicarse sobre madera, superficies de yeso o cartón preparados. En la aplicación de este material, la superficie puede resultar más o menos lustrosa, dependiendo de la cantidad de aceite utilizado en la mezcla, o de que ésta contenga barniz. En el óleo es perceptible la pincelada. Se aplica con pincel o espátula; algunas tendencias actuales lo han aplicado sin herramientas, apretando el pomo y dejando caer el material sobre la tela; también disparando sobre bolsitas de color con un rifle de aire comprimido, etcétera. Cabe aclarar que el óleo aplicado en capas muy espesas se resquebraja con facilidad y puede desprenderse.

Colores al pastel. Se hacen con pigmentos que se mezclan hasta formar una pasta y se modelan formando barritas como de tiza.

Se usan secos, aplicándolos a superficies con mordiente áspero, ya que al emplearse en su fabricación muy poco o ningún material aglutinante, el mordiente hace adherir la materia, Rosalba Carriere perfeccionó los pasteles en 1720 y desde entonces se difundió su uso, sus componentes permiten el empleo de técnicos mixtos en la elaboración del cuadro.

Los trabajos al pastel se preservan aplicando fijador con un atomizador. La palabra 'pastel' se

aplica a una amplia gama de tonos claros o suaves.

Colores al silicato de etilo. Especial para pintura mural, con apreciables ventajas sobre el verdadero fresco por su resistencia a los agentes atmosféricos y climáticos al aire libre, conservando no obstante todas las cualidades de ese tipo de pintura. Su fórmula química es el ortosilicato de tetraetilo éster de silicio. Es soluble en hidrocarburos, aceite de linaza, e insoluble en nitrocelulosa, acetato de celulosa y goma laca. Tiene aspecto líquido incoloro y olor suave. Las pinturas en las que forma parte el silicato de etilo son muy resistentes al calor y a los vapores de compuestos químicos y no oscurecen con la acción del tiempo. Las pinturas a la vinilita mezcladas con silicato de etilo adhieren mucho mejor sobre superficies de vidrio y cerámica.

El muralista mexicano José C. Orozco ha realizado con óptimos resultados pinturas de esta base para su fresco del teatro al aire libre de la Escuela Normal de México. Según este pintor todos los pigmentos pueden usarse con este componente, no obstante la adherencia es mucho mejor en las mezclas grises hechas con blanco de zinc y de titanio, negro y un color.

Los resultados son buenos sobre superficies de concreto, tratadas previamente con una imprimación de agua y ácido nítrico en proporción 1 a 20, aunque puede pintarse sin tratamiento de base alguna. Sobre paredes de piedra es aconsejable realizar varios revoques previos en capas como en el fresco, mejorados con el agregado de cemento blanco, granito, etc., o piedras volcánicas ferruginosas llamadas en México Tezontle.

La mezcla óptima para pintar es: Once partes de silicato de etilo, tres de alcohol de etilo, una de agua de alumbre, y ácido nítrico en unas gotas con el fin de precipitar la cristalización, a razón de una gota por cada 50 cm³ de preparación. El agua con alumbre debe ser filtrada. El alumbre deberá proporcionarse a razón de 200 g por litro de agua. El vehículo así formado se mezcla con los pigmentos en polvo comunes para el fresco. Los resultados son similares a este procedimiento.

Colores consonantes. En las mezclas sustractivas de la construcción teórica de Ostwald, se dice de

los colores que tienen longitudes de onda (V.) comunes entre sí, lo que produce semicromos (V.) intensificados; por ejemplo los pigmentos rojo, amarillo y azul tienen más semicromos consonantes que los naranjas, violetas y verdes.

Collage. (Encolado). Técnica por la cual se agregan al cuadro zonas 'encoladas' con texturas impresas, papel de diario, letras de imprenta, arena, grafito, etcétera (cubismo).

En algunos artistas el 'collage' llega a constituir la técnica dominante incluyendo escasas zonas pintadas o marginando su uso ("merz bilder" de Schwitters o collages de Max Ernst).

Compás áureo. Instrumento auxiliar que sirve para la división armónica del cuadro. Se trata de un compás de reducción al que se le efectuara una marcación definitiva correspondiente a la proporción 1,618... (V.) *Número de oro*. El instrumento se abre simultáneamente en sus dos extremos, teniendo el punto de unión de sus brazos fuera de centro de tal manera que las distintas aberturas de sus dobles brazos corresponden a las medidas mayor y menor proporcionales entre sí. Esta relación se da con cualquier abertura. Existen otros tipos de compases áureos con ligeras variantes, basados en el mismo principio de razón mayor y menor.

Compatibilidad. (V.) *Pigmentos*.

Compensación. (V.) *Equilibrio*.

Complementarios. (V.) *Color complementario*

Complemento aproximado. Se dice de las claves de matices (V.) que toman como complementarios a los tonos adyacentes de los verdaderos complementarios; por ejemplo naranja amarillento—azul violeta; rojo violáceo—amarillo verdoso (fig. 32).

Complemento dividido. Se denomina así al intervalo de complementarios en el círculo cromático que abarca los sectores adyacentes a ambos lados del verdadero complemento del color elegido, por ejemplo: rojo—amarillo verdoso—azul verdoso (fig. 32).

Complemento doble. Se trata del intervalo complementario que elige un par de tonos opuestos dos a dos en el círculo cromático (fig. 32).

Complemento psicológico. Imagen complementaria resultante de nuestra constitución psico—fisiológica como respuesta ante estímulos sensoriales de determinada radiación cromática. Los complementos psicológicos son: para el rojo el azul verdoso; para el verde el violeta rojizo; para el amarillo el azul (V.) *Post—imagen* (fig. 7).

Composición. Organización estructural voluntaria de unidades visuales en un campo dado, de acuerdo a leyes perceptuales, con vistas a un resultado integrado y armónico.

Los elementos o sus equivalentes perceptuales—las unidades ópticas—reciben en la composición una distribución que tiene en cuenta su valor individual como parte, pero subordinada al total. Así en el cuadró, las direcciones principales (V.) del espacio aparecen representadas por sus bordes exteriores y las líneas de fuerza o tensión (V.) del campo circunscripto. (V.) *Mapa estructural*. Estos dictan las leyes del campo compositivo, a las que se ciñen formas, líneas, colores y espacios, en una relación dinámica que los transforma en fuerzas perceptuales.

En las artes visuales el concepto composición se aplica al campo del diseño, la escultura, la arquitectura, el cine y el teatro; es revalorizado por las exigencias intrínsecas a cada arte.

Composición heráldica. (V.) *Heráldica*.

Concauidad. Espacio hueco, vacío. De gran importancia por la aplicación deliberada que de él han hecho los escultores contemporáneos (Archipenko, Moore, Lipchitz) integrando los espacios vacíos con los salientes, protuberancias o convexidades. De este uso se deriva una nueva concepción del espacio escultórico en el que el espacio vacío o fondo indiferenciado pasa a formar parte de la obra, constituyendo una expresión que integra su valor en un juego altamente dinámico de figura—fondo en el espacio real y virtual. (V.) *Figura—fondo*. Se pasa así de la escultura tradicional—unidades autocontenidas y desvinculadas del espacio exterior— a expresiones en las que éste

CONCEPTOS FUNDAMENTALES - CONNOTACION

aparece involucrado y activo, como una fuerza corporizada que equilibra las convexidades (V.). En pintura se habla también de espacios cóncavos al referirse a la pintura barroca y a los 'interiores' holandeses del siglo XVIII.

En la arquitectura el espacio cóncavo aparece integrado desde mucho antes —medievo, barroco— en razón del uso funcional que este arte hace de dicho factor.

Conceptos fundamentales. H. Wofflin ensaya con estos famosos conceptos fundamentales una lúcida interpretación de los puntos esenciales que definen la transición de lo clásico a lo barroco, generalizando las dos grandes corrientes básicas de toda la historia del arte occidental.

Se encuentran divididos en partes que marcan las características principales de ambos estilos y consisten en: 1) "La evolución de lo lineal a lo pictórico", es decir de la aprehensión de los cuerpos según el carácter táctil a una interpretación de la mera apariencia óptica. 2) La evolución de lo superficial a lo profundo. El arte clásico ordena su espacio en planos o capas yuxtapuestas. El barroco acentúa la relación entre figuras y fondos. La superposición (V.) y el escorzo (V.), además de otros efectos espaciales, son sus características principales. 3) El paso de la forma cerrada (V.) a la abierta (V.) *Forma abierta*, como consecuencia del abandono de lo lineal en beneficio de lo pictórico. 4) La evolución de lo múltiple a lo unitario, de las formas tectónicas del conjunto clásico que siguen siendo autónomas no obstante participar del total, a las partes concentradas en un motivo, a la subordinación de los elementos bajo la hegemonía de uno. 5) Como consecuencia, el pasaje de la claridad absoluta de las formas clásicas a la claridad relativa de lo barroco. En el primero, las cosas pueden ser tomadas separadamente y son asequibles al tacto; en el segundo, las cosas se representan según aparecen a los sentidos, 'vistas en globo', según sus cualidades pictóricas.

Concepto perceptual. Rudolf Arnheim llama así al hecho hipotético de que en la formación de perceptos o en la captación de las características estructurantes de la forma, intervienen los mismos mecanismos mentales que en la formación de los conceptos llamados "intelectuales".

En este sentido sostiene "que la configuración del estímulo parece intervenir en el proceso perceptual sólo en la medida en que evoque en el cerebro una estructura específica de categorías sensoriales generales, que 'reemplazan' al estímulo de un modo parecido al que, en una descripción científica, una trama de conceptos generales se da como el equivalente de un fenómeno de la realidad".

Y agrega: "La percepción logra a nivel de los sentidos lo que en el reino de la razón se llama entendimiento". "Ver es comprender".

Conclusión. También cierre o cerramiento. Ley establecida por la escuela de Psicología de la Forma (V.). Tendencia de una configuración (V.) incompleta a aparecer perceptualmente completa. Es la base de formas y espacios virtuales. La ley de simplicidad (V.) que gobierna las relaciones perceptuales se manifiesta en este factor conduciendo unidades incompletas hacia la estabilidad, ya que una superficie cerrada aparece como más formada y estable que una abierta y sin limitaciones.

Configuración. Se denomina, así a todo conjunto organizado que no puede ser alterado en sus elementos sin perder significación, siendo por ello "algo más que la suma de sus partes".

La escuela Psicológica de la Gestalt —(V.) *Psicología de la forma*— sostiene además que las configuraciones no pueden ser descompuestas en partes o elementos pues no "sólo "son algo más que su suma sino que son anteriores a ellas y las determinan"; las configuraciones están regidas por las leyes llamadas 'de la forma' (V.).

La configuración presupone un cierto nivel de organización en el percepto. Es decir que un objeto del que no resulta un cierto grado de organización se considera como 'no configurado'.

Este término para la psicología de la Gestalt es sinónimo de Forma (V.) cuya acepción castellana está más generalizada, tal vez porque Configuración puede llegar a implicar una idea de composición de elementos lo que resulta contrario al concepto psicológico de forma sostenido por la escuela alemana.

Connotación. Se dice de las cualidades, caracteres o atributos que son designados por un término dado, es decir que constituyen un aspecto de

su significado. Por oposición a denotación (V.) que se refiere a los objetos o clase de fenómenos designados por el término que indica o denuncia. Que alude a un significado u objeto por medio de un detalle o componente del mismo. En algunos cuadros de F. Leger se hallan ejemplos de lo que podríamos ser connotaciones visuales: el pintor por un detalle o un objeto designa o significa al conjunto.

Cono del color. (V.) *Sólido del color.*

Consonancia. Por analogía con la música, relación de afinidad o semejanza formal o tonal que entra en juego simultáneo en una composición. (V.) *Colores consonantes.*

Constancia. Se llama así a la persistencia en los objetos de sus características estructurales (V.) básicas, no obstante las distorsiones retinianas; principio psicológico formulado por Condillac y adoptado por la Psicología de la Forma (V.), merced al cual la percepción mantiene 'constantes' ciertos datos estructurales de los objetos (tamaño, color, forma, etcétera).

Según Guillaume "los objetos que se individualizan en el campo de la percepción presentan una constancia notable de sus propiedades" . . . "pese a estar las excitaciones físicas sometidas a fluctuaciones continuas" . . . "Ocurre en la percepción una disociación que hace aparecer en ella aspectos variables y aspectos constantes" . . . Es decir que "aunque varíe la forma (retiniana) de un objeto según su orientación respecto de la dirección de la mirada, el objeto —no obstante— es visto con una forma constante . . ."

Parece ser que en los casos descritos no obstante las variantes, el ojo 'toma en cuenta' las diferencias, percibiendo que se mantiene constante lo estructural del objeto en sí y aceptando las fluctuaciones de orientación, iluminación, tamaño, etcétera, sólo como cambios circunstanciales que no modifican las condiciones locales del objeto.

En virtud de este fenómeno por ejemplo, es que podemos percibir cada imagen de los gradientes (V.) de tamaño, como los sucesivos pasos de alejamiento de un mismo objeto que permanece constantemente el mismo a medida que se desplaza respecto del observador, hacia la profundidad perceptual.

Contenido. Cualidad significativa implícita en la estructura de una obra de arte, por la cual sus formas trascienden la mera representación, alcanzando valores expresivos de distinta naturaleza. La misma puede ser simbólica, mística, ética, poética, de asociación, emocional, etcétera. Es decir que junto a los valores formales puros se dan los psicológicos que son significativos de nuestros intereses y connotaciones humanas, conscientes y subconscientes y también los filosóficos que dependen del talento y profundidad del artista y su capacidad de proyectarse más allá de los valores comunes hasta obtener valores universales.

Una pintura por ejemplo, expone imágenes visuales por medio de la organización de formas y colores, pero es capaz de sugerir otras imágenes y conceptos que trascienden el signo (V.) y se dirigen a la mente a través de la experiencia y la educación. Sobre este punto es posible decir que una obra tiene ciertos significados definidos establecidos por las convenciones, en lo que interviene desde luego el 'equipo mental' de quien la observa, es decir sus conocimientos, experiencia del mundo y cultura (V.) *Significación y expresión*

Continuidad. Factor gestáltico que se observa en las unidades visuales, en especial en las constituidas linealmente o en los bordes de las formas o figuras, por el cual éstos tienden a prolongarse dinámicamente en la dirección de su movimiento percibido. Así una recta tanto como una curva o una línea ondulada, se "continúan cinéticamente en la repetición de su tendencia original, es decir como una recta, una curva o una línea ondulada".

Esta tendencia espontánea es una manifestación de la ley de simplicidad (V.) que contribuye a dotar a la imagen perceptual de la mayor coherencia posible. Este factor es también observable en las gradaciones (V.) de matices o valores (V.) en las que la percepción visual es atraída por la progresión hacia los puntos extremos de la escala (V.). Max Wertheimer llamó a este factor, buena continuación.

Contorno. Límite a partir del cual una forma adquiere separación del fondo o campo que la rodea. El área rodeada por el contorno da la impresión de tener más densidad y solidez y concentrar en sí un color más brillante, no obstante se trate solamente de un sector circunscripto de un fondo co-

X luminosidad
saturación
temp.

CONTRACCION - CONTRASTE SIMULTANEO O SUCESIVO

mún; éste parece 'pasar por detrás' del área limitada o figura.

E. Rubin ha dedicado especial atención a la función del contorno de las formas en sus importantes contribuciones a la Psicología de la Forma (V.), al investigar entre otros, el fenómeno figura-fondo (V.).

Contracción. Se refiere a cierta reacción psicológica ante los colores de longitud de onda corta (azules, violáceos, verdes oscuros) por la cual parece seguirse ante éstos un movimiento concéntrico 'hacia el color', a la inversa de lo que sucede con los colores de longitud de onda larga —(V.) *Longitud de onda*— que provocan expansión (V.).(V.) *Tensión.*

Contraluz. Efecto que se obtiene de colocar las figuras de un cuadro o dibujo en tonalidades oscuras recortadas sobre una fuente de luz pictórica. El efecto puede ser obtenido obviamente también mediante contrastes de colores.

Es considerado como un recurso "efectista" dado el mal uso o abuso que de él han hecho pintores o dibujantes de escasa o ninguna significación.

A pesar de ello, maestros como Durero, Rembrandt, Goya, entre muchos otros, han utilizado con sabiduría y mesura este recurso poniéndolo al servicio de fines artísticos y no como mero "trompe l'œil" (V.) ya sea para destacar el interés en un centro pictórico o bien para enriquecer el significado mismo del tema con alto valor simbólico.(V.)

Luz simbólica.

Al respecto, cuando se aprecia una obra de ese carácter deben también considerarse para una acertada valoración los aspectos culturales de la época en que está inscripta aquélla; independientemente de esto último, el contraluz logra en general cierto efecto siniestro o cuando menos misterioso en el espectador, posiblemente por la falta de detalles en las superficies de las figuras iluminadas desde atrás, la clave de valor empleada, su carácter negativo y la ausencia casi total de modelado en aquéllas.

Para un empleo acertado del recurso, además de lo expresado debe considerarse su inserción correcta en el plan general de la obra, integrándolo como un elemento que no se constituya en un único foco de atracción sino usándolo noblemente para reafirmar o vigorizar el contenido (V.).

Contraposto. Relación de equilibrio compositivo donde se alcanza el justo término por la acción opuesta de ambos extremos, en el que uno de ellos es predominante y el otro subordinado (vertical—horizontal), (claro—oscuro), (luz y sombra), (colores complementarios), (cálido—frío), (curvo—recto) son algunos de los componentes opuestos que, equilibrados, se integran en la composición artística. También intercambio (V.).

El término proviene de la pintura italiana de los siglos XIV y XV, en especial de los florentinos (pág. 16):

Contraste. Combinación de cualidades opuestas, relacionadas; oposición, variedad. Diferencia esencial de luminosidad (V.) en el campo de la percepción que hace posible la visión, lo que sería imposible en un campo totalmente homogéneo (V.). El contraste puede ser de factores tonales —(V.) *Dimensiones del color*— o de factores formales (V.).

Las diferencias en la percepción visual se originan pues, en dos factores: las cualidades de las fuentes de luz y el reflejo de la luz sobre las superficies de los objetos en el campo visual (V.) (fig. 8).

Contraste de tintas. (V.) *Color complementario.*

Contraste simultáneo o sucesivo. Consecuencia de la relatividad de los tonos. Es un efecto óptico por el cual los colores reciben la influencia de sus vecinos y cada uno imparte al otro algo de su complementario. Cuando dos colores diferentes se yuxtaponen, el contraste intensifica la diferencia entre ambos; pueden ser diferencias de valor, color, temperatura o intensidad.

El contraste se hace más evidente en el objeto que asume la condición de figura (V.); no obstante, en una composición el efecto del contraste es recíproco y alcanza a todos los componentes; cada color es revalorizado por sus adyacencias.

En lo que hace al valor, el fenómeno del contraste simultáneo actúa como en el caso de los complementarios —(V.) *Color complementario*— : Cada uno tiende a intensificar su propia diferencia. Así el valor claro lo parecerá aún más y, en el mismo sentido, se acrecentará el oscuro.

Es también apreciable en el caso de un mismo valor colocado simultáneamente sobre un fondo cla-

R
moder

CONVERGENCIA - CUBO ESCENICO

ro y sobre otro más oscuro: las diferencias contrastantes serán inversamente exaltadas según la oposición que le preste el fondo.

En lo concerniente al matiz, el contraste radica en las diferencias de temperatura del color (V.) *Colores cálidos y colores fríos*.

Enfrentados dos colores opuestos en temperatura, ambos se intensificarán recíprocamente en esa dimensión, en el sentido de la temperatura que les es propia (fig. 9).

La inducción complementaria es también un fenómeno de contraste. Así un mismo gris será inducido complementariamente según el color que lo rodee en cada caso (V.) *Color inducido*.

En lo que hace a la intensidad (V.), el contraste simultáneo entre matices análogos —(V.) *Color análogo*— de intensidad varía, resultará exaltando los más intensos y disminuyendo aparentemente los menos intensos.

Volviendo al contraste de complementarios y complementos aproximados, puesto que los respectivos colores inducen al complementario que les es propio, el resultado será un aumento recíproco de la intensidad de ambos contrastantes, produciéndose en los casos de máxima vibración, una zona blanca entre ambos, mediante el acrecentamiento de la saturación (V.) de cada uno de ellos.

Convergencia. Concurrencia de líneas, formas y espacios en un punto común que en el sistema perséptico lineal representa el infinito. (V.) *Punto de fuga, Perspectiva*, y otros.

Por medio de este artificio, el sistema perséptico produce en el plano una fuerte sensación de espacio tridimensional, creando además la unificación del mismo (V.) *Perspectiva*.

También movimiento sinérgico de ambos ojos que permite localizar un objeto en el espacio por medio de una imagen simple en el lugar de encuentro de ambos ejes visuales principales. (V.) *Estereoscopia*.

Convexidad. Opuesto a concavidad —(V.) *Lleno, saliente*.— La forma y el espacio convexo corresponden en la escultura tradicional a la figura, mientras que lo cóncavo pasa a ser fondo o espacio indiferenciado.

Corresponde a los valores de 'avance' (V.) en oposición a los cóncavos que se asocian con el retroceso' (V.).

En realidad en la composición, tanto escultórica como pictórica, la falta de equilibrio entre ambos factores conduce al aislamiento de la figura en la primera de ellas o a la 'fractura' del cuadro en la segunda.

Correalidad. Según Max Bense se designa como Correalidad al ser estético de la obra de arte. "La correalidad —dice— es el correlato ontológico —(V.) *Ontología*— de la condición estética que se caracteriza por el concepto de belleza. "El término estético 'belleza' está determinado en el plano teórico del ser por el concepto ontológico de correalidad :. . ."

Cristalino. (V.) *Inorgánico*.

Cromático. Lo que tiene color.

Croma, Cromo: Grado de intensidad, concentración, saturación o pureza de un color. Sinónimo de color o luz coloreada. También se dice 'cromo' al arte de litografiar con varios colores (cromolitografía) y a la estampa producto de este arte. (V.) *Litografía*.

Crucetas. Pequeñas cruces de madera, de igual tamaño en sus brazos, sostenidas por alambres y atadas a los ejes de la armazón (V.), que se colocan para sostener diversas zonas de una forma. Es propio de la escultura.

Cuarta dimensión. (V.) *Espacio—tiempo*.

Cubo escénico. Espacio pictórico convencional basado en un sistema de referencias que conducen la percepción visual hacia una profundidad sugerida. Se define a partir de los siguientes datos:

a) El marco o borde (especialmente entre el Renacimiento y el Impresionismo) limita la composición pero no el espacio representado que a partir de aquél se extiende en profundidad y lateralmente. El marco obra a manera de ventana; b) El borde inferior del marco constituye el primer paso para penetrar en la profundidad espacial (V.) *Anisotropía*; c) Todas las figuras inscriptas en este espacio se alejan hacia arriba y hacia la línea del horizonte

CUBO ESCENICO

—presente o tácita— lo que a su vez constituye el límite natural del plano de sustentación; d) La superposición; e) La disminución de tamaño y de detalle en los objetos distantes; f) El empleo de las diagonales (V.) *Movimiento diagonal*; g) El con-

traste; h) La perspectiva atmosférica o el agriamiento de los colores en profundidad; i) El punto de fuga (la distorsión y la convergencia) en los temas persépticos; j) Los colores entrantes salientes, etcétera.