

Desarrollo y evolución de la tercera dimensión de la pintura. Del siglo XV a principios del XX.

Development and evolution of the third dimension of painting. From the 15th century to the beginning of the 20th century.

Carlos Callizo Gutiérrez, Universidad de Murcia.

Fecha de recepción: 7/09/2015.

Fecha de aceptación: 01/05/2017.

RESUMEN: Este artículo trata el desarrollo de la tercera dimensión de la pintura desde un enfoque histórico, examinando la evolución de este fenómeno de crecimiento tridimensional en su primera etapa, que abarca desde el siglo XV hasta los comienzos del XX. En esta primera fase el proceso es lento, partiendo de la implantación de la técnica del óleo, se analizan las primeras aplicaciones de pincelada tímidamente cargadas de materia pictórica que, de un modo paulatino, van aumentando su volumetría a lo largo de los distintos periodos artísticos. (La intensificación del proceso en el s. XX y hasta nuestros días será tema de próximos artículos).

PALABRAS CLAVE: pintura, volumen, matérico, tercera dimensión.

ABSTRACT: This article discusses the development of the third dimension of painting from a historical perspective, examining the evolution of the phenomenon of dimensional growth in its first stage, spanning from s. XV to the early s. XX. In this first phase, the process is slow, since the implementation of the oil technique, the first applications of touch sheepishly laden pictorial material that, in a gradual way, their volumes are increasing throughout the different artistic periods. The intensification of the process in s. XX to the present day will be subject of future articles.

KEY WORDS: painting, volume, materic, third dimension.

1.- ACOTACIÓN DEL FENÓMENO DE EVOLUCIÓN TRIDIMENSIONAL.

Las primeras manifestaciones pictóricas del hombre no se desarrollaron sobre superficies lisas y perfectas, pues obviamente, no existían los medios necesarios para conseguirlas. Las paredes de las cuevas en las que habitaban nuestros antepasados son el primer soporte conocido en el desarrollo de esta expresión artística. Se trata de creaciones pictóricas tridimensionales, pero aunque en ocasiones se ha podido constatar una adaptación de los volúmenes y formas preexistentes en las paredes, no hay una intencionalidad expresiva en esta característica, solo una adecuación al único soporte disponible.

Dado que nuestro interés se centra en el análisis de las manifestaciones matéricas y tridimensionales en la pintura, en la comprensión de la motivación de su uso por parte de los pintores de cada periodo y en el estudio de sus posibilidades expresivas, nos centraremos en lo que se llama *pintura de caballete*, esto es, una vez que el acto pictórico se ha separado del muro y cualquier aportación de materia es fruto de una intención artística, de una búsqueda de transmisión expresiva.

2.- GÉNESIS Y DESARROLLO HISTÓRICO DE LA TERCERA DIMENSIÓN EN LA PINTURA.

Desde el comienzo, esta pintura de caballete se elaboraba sobre superficies construidas mediante el ensamblado de tablas de madera en un mínimo de dos capas encoladas con la veta perpendicular e imprimadas con una capa de estuco y cola animal que se pulía hasta conseguir una superficie esmaltada y blanca que impedía reconocer el material subyacente, generalmente se finalizaba con una última capa preparada con blanco de plomo, que posee un extraordinario poder reflectante, nuevamente pulido.

Es lógico pensar que en épocas en las que “lo liso” era realmente raro de ver, el artista no se interesara en aplicar texturas que pudieran romper esa lisura tan arduamente obtenida. En muchos periodos de la historia de la pintura, cualquier atisbo de textura se ha considerado poco menos que un defecto o una mala praxis. El artista se esforzaba en evitar incluso la huella del pincel con el objeto de potenciar el efecto ilusorio de ventana abierta a otra realidad.

En la pintura europea del periodo previo al Renacimiento (Paleocristiana, Bizantina, Románica y Gótica), se mantiene esta línea de la búsqueda del acabado pulido; en todo caso, podríamos citar la aplicación de dorados (pan de oro) como innovación técnica, en cuanto al empleo de materiales extra pictóricos, pero el efecto que produce la reflexión de la luz sobre ellos, es más bien de desmaterialización del soporte.

El siglo XV es determinante en la historia de la pintura. Los cambios económicos y sociales propiciaron grandes cambios en el arte. Dos son los movimientos artísticos que surgen este siglo en Europa. En los Países Bajos y Alemania comenzó la llamada Pintura Flamenca mientras en Italia se desarrolló el Renacimiento.

La Pintura Flamenca se caracteriza por la búsqueda de la representación fiel y precisa de la realidad. El historiador Martín González lo describe así: “Se cree en lo que se palpa. No es casualidad que en la pintura flamenca el objeto llegue a alcanzar tan extraordinaria precisión. Lo positivo se ha impuesto”¹. Comenzaron a

¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Historia del Arte*. Madrid, Editorial Gredos, 1982, p. 640.

reproducirse escenas de la vida cotidiana de la burguesía que parecían desarrollarse dentro de una cámara de cristal, eran ilusiones de luz y profundidad con formatos generalmente pequeños.

Con este ánimo de mimesis se buscan nuevas técnicas y, desde el punto de vista del desarrollo de la tercera dimensión en la pintura, tendrá especial importancia el desarrollo del manejo del óleo (pues más adelante se convertirá en el vehículo de las primeras manifestaciones matéricas). En principio se aplicaba este procedimiento al aceite para retocar y acabar obras realizadas al temple, aunque se corría el riesgo de disolver la capa anterior. La evolución del proceso acabó implantando el sistema de sucesivas capas de óleo conocido como sistema de veladuras. La transparencia de la materia permitía un efecto de profundidad desconocido hasta entonces e imposible de conseguir con el temple o el fresco. Las posibilidades de las transparencias permitieron un estudio exhaustivo de la luz. Espejos, metales, joyas, etc. se convirtieron en modelos cotidianos para los pintores, mientras las carnaciones alcanzaban gran calidad.

En Italia, el modo de pensamiento aristotélico, predominante en la primera parte del Renacimiento que fomenta el amor por “lo real” va dando paso al gusto por “lo ideal” propio del pensamiento platónico. Esta búsqueda del ideal lleva a los artistas del Renacimiento a apoyarse en la ciencia, se impone la perspectiva y se retoman tratados de composición, como el de la “sección áurea”, formulado por Vitrubio y que ahora revisa Luca Pacioli en su libro *De divina proportione*.

La evolución de la pintura renacentista se encamina hacia una simplificación y claridad en el contenido en detrimento del detalle; así como en una mayor preocupación por expresar los volúmenes y las formas a través de la luz. La línea, tan empleada en los periodos Románico y Gótico, va cediendo importancia en favor de la representación de la forma o volumen tridimensional dentro de un espacio. Los pintores siguen los pasos de los escultores. Este interés por dotar de relieve y corporeidad a las figuras se apoyará, en buena medida, en lo que Berenson denomina “valores táctiles”² de la obra, esto es, la correcta explicación de las superficies representadas. Esta característica es especialmente apreciable en la obra de Masaccio y de Andrea del Castagno.

Estamos ante las primeras texturas visuales. El interés por la presencialidad de la materia representada, constituye un paso previo, pero de suma importancia en el desarrollo de la tridimensionalidad en la pintura.

La pintura al fresco sobre el muro era hasta este momento la técnica más extendida en Italia. A partir de mediados del siglo XV comienza a extenderse el óleo y, aunque no conseguirá imponerse del mismo modo que en el norte, sí influirá en la pintura italiana introduciendo los primeros atisbos de textura como elemento expresivo. Comienza a entenderse esta textura, como tratamiento diferenciado y

² BERENSON, B. *Los pintores italianos del Renacimiento*. Barcelona, Editorial Argos, 1954, p.137.

personal de cada superficie que aparece en el cuadro. Analizando la obra de Miguel Ángel, Rafael y Correggio, Jiménez Pérez escribe:

“En el caso de Miguel Ángel, sus figuras, aun siendo pintadas al fresco, dejan entrever en su construcción más superficial como un texturizado semejante a algunas de sus propias esculturas, observándose en ellas algo semejante a las huellas de los surcos que dejara el cincel en la piedra. O en algunos de los cuadros de Rafael, donde se nos muestra en toda la superficie de estas tablas pintadas al óleo un texturizado de surcos lisos y homogéneos que singularizan los mismos. En Correggio también podemos observar esta insinuación de textura en algunos de los ropajes de sus figuras”³.

Con la incorporación del lienzo como soporte habitual, la textura de los cuadros comienza a tomar un aspecto distinto a la de las superficies lisas de las tablas al temple o los muros al fresco. Resulta de especial interés la obra del pintor veneciano Tiziano (1490-1576). En muchos cuadros de este pintor comienza a apreciarse la textura del grano de la tela, el soporte parece respirar por primera vez bajo las figuras representadas. Desarrolla Tiziano una técnica de empastes y veladuras que aumentan la sensación matérica de la obra.

Beatriz Fernández, comentando el cuadro de Tiziano *La penitencia de San Jerónimo* (Fig. 1) nos explica la expansión en la utilización del lienzo y algunas de sus consecuencias:

“En la ciudad de Venecia se extendió el uso del lienzo como soporte de la pintura al óleo, unido al comercio internacional de los cuadros. Las telas eran más baratas que los paneles de madera utilizados antes, eran también más ligeras y podían ser enrolladas. Cosiendo distintos trozos se podían conseguir grandes formatos para los cuadros de altar, que se habían hecho hasta entonces como retablos. El tejido de los lienzos aceleró la evolución de la técnica del óleo. Cuanto más grueso era el tejido (tejido a «espiguillas» para los grandes lienzos) más obligaba al pintor a cargar la materia de su pintura para cubrir el soporte. La distribución de la capa de pintura podía ahora ser variada en las distintas zonas del cuadro, lo que permitía jugar con efectos diferentes según la cantidad de empaste. (...) El color le permite sugerir las texturas al tacto de las superficies pintadas: la suavidad de la tela que viste al santo o la del pelo del león a sus pies. Son sensaciones que atraen a la vez a la vista y al tacto del espectador”⁴.

³ JIMÉNEZ PÉREZ, J. C. *La textura como elemento esencial de la pintura. Antecedentes y consecuentes. Del Impresionismo a la Abstracción*. Madrid, Ed. Univ. Complutense de Madrid, 1992, p. 311.

⁴ FERNÁNDEZ RUIZ, B. et al. *Las técnicas artísticas*. Volumen IV. Madrid, Fundación Thyssen-Bornemisza / Akal, 2005, p. 52.



Fig 1. Tiziano. *La penitencia de San Jerónimo* (1575) Óleo sobre lienzo. 137 x 97 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. (Imagen extraída de la web del museo: http://www.museothyssen.org//img/obras_grande/1933.4.jpg).

Con un estilo muy personal, la pintura de Tiziano va ablandándose progresivamente hasta acabar constituyendo un conjunto de restregones. De gran modernidad para su época, podemos hablar de una transición hacia la pintura barroca.

Lo pintoresco en oposición a lo lineal, es decir la fusión entre la figura y el fondo, será una de las principales características del Barroco. Las formas se difuminan y confunden, marcando la principal diferencia con la pintura renacentista

del XVI, más caracterizada por la nitidez de los perfiles. Se pinta lo que se ve, tal y como se ve; sea bonito o feo. En esta búsqueda de la realidad inmediata el objetivo es engañar al ojo con representaciones de total realismo, y en este esfuerzo, la textura saldrá beneficiada, pues los pintores, cuyo objetivo es mimetizar la realidad, se van dando cuenta de que, en el aspecto que nos muestran los objetos, en su apariencia, la textura también es un elemento importante de mimesis.

La técnica del óleo va afianzándose. Una característica de este periodo es la grandiosidad, pero ya no se manifiesta únicamente en gigantescos frescos, comienzan a aparecer monumentales cuadros al óleo. La materia pictórica comienza a ser aplicada de un modo más abrupto, siguiendo ese mencionado objetivo de mimetizar la materia real representada.

De la escuela holandesa nos interesa especialmente la figura de Rembrandt (1606-1669) pues es, de entre todos los pintores de su época, el más atrevido en cuanto a la aplicación de la materia sobre el cuadro, desarrollando una técnica muy personal en la que los empastes especialmente matéricos son empleados para potenciar la luz atmosférica de sus cuadros, principal característica de estos. Como explica Diego Angulo:

“Para Rembrandt, la sombra no es una zona opaca, donde las formas desaparecen, sino un ambiente donde si los colores vibran con menor fuerza, al aislar la escena del mundo, la perfuman con la poesía del misterio y de la soledad, efecto poético que en vano buscaríamos en Caravaggio. En cambio, las partes ricamente iluminadas le permiten llevar al máximo sus maravillosos y deslumbrantes derroches de colores ricos e intensos. Rembrandt es, indudablemente, uno de los coloristas más excepcionales que han existido. En su edad madura su pincelada pastosa, valiente y amplia alcanza un valor expresivo único”⁵.

Comprende en esta etapa final que el propio volumen de la pincelada aporta matices expresivos a la obra. La peculiar factura de sus obras no obtuvo buena acogida entre los pintores y críticos de su época, pero acabó siendo aceptada en su originalidad. Se puede considerar que fue el primer pintor que realmente empleó la materia como elemento expresivo, no en vano, el propio Chilvers lo menciona como ejemplo en la definición de “empaste” en su Diccionario de Arte:

“Empaste: aplicación abundante de pintura opaca que conserva las marcas del pincel u otro elemento aplicador. El empaste es característico de la pintura al óleo y ciertos tipos de acrílicos, pero no se puede conseguir con la acuarela ni el temple. Entre los artistas relacionados con el uso del empaste abundante cabe destacar a Rembrandt, Van Gogh y Auerbach”⁶.

⁵ ANGULO, D. *Historia del arte*. Madrid, Ed. Raycar, 1982, p. 390.

⁶ CHILVERS, I. et al. *Diccionario de Arte*. Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 234.

En España destaca la figura de Diego Velázquez (1599-1660), la acusada evolución de su estilo le lleva a desarrollar una factura personal de gran soltura y la aplicación de la materia pictórica (el óleo) se ve marcada por ello, con el empleo de pinceladas largas y precisas. Martín González lo describe así: “En los años que van de 1651 a 1660, la paleta de Velázquez se hace completamente líquida, esfumándose la forma y logrando calidades insuperables. La pasta se acumula a veces en pinceladas rápidas y gruesas, de mucho efecto”⁷. Para este historiador, el impresionismo aparece aquí ya prefigurado; del realismo del tema se pasa al impresionismo de la factura.

Mediado el siglo XVIII, el arte barroco comienza a dar signos de agotamiento, surgen nuevos planteamientos que fijan su mirada en el mundo clásico: el Neoclasicismo. En pintura, esta vuelta al clasicismo presentaba el inconveniente de que apenas eran conocidas las pinturas de la antigüedad, por lo que el ideal del pintor será el dibujo basado en la escultura clásica, de la que sí existían modelos. El dibujo alcanza la supremacía como elemento fundamental de la pintura en detrimento del color y, por supuesto, de la textura. Los temas serán principalmente de corte clásico: históricos o mitológicos. La observación de las ruinas romanas como modelo, genera también una tendencia sentimental, el Prerromanticismo, que se mantendrá en un segundo plano y en paralelo al Neoclasicismo, para conseguir triunfar posteriormente sobre este, dando lugar al Romanticismo.

En España, para la evolución de la textura en la pintura, hemos de destacar a Francisco de Goya (1746-1828). En la obra de Goya, la materia pictórica como elemento de experimentación está siempre presente. A la pincelada fogosa y con abundante carga de pintura, se une la utilización en ocasiones de pigmentos de grano grueso. Para Martín González:

“La pintura de Goya no ofrece, desde el punto de vista técnico, la clara evolución que se manifiesta en la de Velázquez. En ella predomina lo discontinuo. En un mismo momento, aprieta o suelta la pincelada. No obstante, predomina el impacto certero y ancho, de mancha, que tanto desconcertó a sus contemporáneos. Era la consumación del proceso de desintegración de la forma que se iniciara ya en los tiempos de Velázquez. Por la misma razón llegó a utilizar gruesos empastes, modelando la pintura a veces con los dedos o la espátula”⁸.

En el Romanticismo, el sentimiento y la pasión se expresan con vehemencia. Algunos estudiosos creen ver una vuelta al pensamiento barroco. Ciertamente, la constante romántica se mantiene de forma intermitente a lo largo de toda la historia, y en este momento, como en el Barroco, vuelve a aflorar. Existe un hastío por lo racional, se exalta la pasión. Se busca desafortadamente la libertad en todas sus formas, y en esa dinámica el pintor se siente más motivado que nunca para

⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Historia del Arte*. Op. cit, p. 344.

⁸ *Ibidem*, p. 419.

desarrollar su propio camino expresivo. La libertad en la aplicación de las técnicas favorecerá la progresiva aparición de estilos más matéricos. Como afirma López Churruca:

“En líneas generales, diremos que en el contexto de esa historia (de la pintura), existen épocas en las cuales la materia consigue una afirmada preponderancia. Son los periodos que otorgan a la sensualidad un puesto destacado en el transcurrir de la vida y en los cuales la materia resulta precisamente el elemento elegido para expresar al hombre y al mundo, para hablar de la existencia de las cosas y de los sentimientos”⁹.

A mediados del siglo XVII proliferaron en Inglaterra los "jardines anglicanos", informales, paisajísticos, asimétricos, en clara contraposición a la simetría y rigidez de los de Versalles. Este gusto por los jardines abruptos da lugar a una moda donde la pintura se centra exclusivamente en el paisaje. John Constable (1776-1837), como buen romántico, intenta en sus paisajes, no solo mostrar la naturaleza, sino transmitir las sensaciones que le provoca. Renueva la técnica empleando una materia pictórica espesa y grasienta, aplicada a veces a espátula, especialmente para resaltar efectos de luz o primeros planos. Sus obras dan, en ocasiones, la sensación de estar apenas abocetadas dejando (en una concepción muy moderna) que sea la imaginación del espectador la que culmine la escena y dando cabida, con ello, a la subjetividad.

También de gran importancia para el crecimiento volumétrico de la pintura es la figura de William Turner (1775-1851). En sus paisajes, la naturaleza va perdiendo forma en beneficio de la luz y la expresividad. Acaba buscando la representación de las fuerzas abstractas de la naturaleza, las fuerzas sin forma, y en este empeño se apoya en la sabia utilización de la materia, convirtiendo a las texturas en una de las características esenciales de su obra. Utiliza tanto el pincel como la espátula para generar texturas que en ocasiones vela posteriormente para acentuar su efecto volumétrico. Sobre Turner, Juan C. Jiménez comenta:

“Por primera vez la materia se utiliza de manera tan singular en la pintura, y los impresionistas franceses aprovecharán esta innovación para comenzar a experimentar en sus cuadros, lo que posibilitará a su vez un sucesivo avance en el desarrollo pictórico de dicha materia, y posiblemente por este proceso la propia textura comenzase a influir en la pintura de un modo tan directo e importante que hasta haya podido ser un factor que paulatinamente ha participado en la propia evolución de la misma”¹⁰.

Pero el romanticismo francés también cultiva el paisaje, de hecho, un grupo de pintores -entre los que destaca Théodore Rousseau (1812-1867)- abandona París para establecerse en Barbizon, junto al bosque de Fontainebleau con la intención de

⁹ LÓPEZ CHURRUCA, O. *Estética de los Elementos Plásticos*. Barcelona, Ed. Labor, 1971, p. 30.

¹⁰ JIMÉNEZ PÉREZ, J. C. *La textura como elemento...*, op. cit., p. 347.

empaparse de naturaleza y pintarla “in situ”. Raymond Cogniat lo explica del siguiente modo:

“Mientras en las épocas clásicas el pintor se sirve de la naturaleza para transformarla y recomponerla a su gusto, los paisajistas de Fontainebleau la aceptan tal como es y se someten a ella para recrearla en su íntima esencia. Pero su misión, su minucia en el taller no tiene el mismo carácter que en los primitivos de finales de la Edad Media y no puede compararse con el trabajo de los miniaturistas. El toque queda visible y forma sobre la tela una materia rugosa y muy personal que imprime a la luz una vibración precursora del Impresionismo, que solo tendrá que adoptar el procedimiento y llevarlo hasta sus últimas consecuencias”¹¹.

En la segunda mitad del siglo XIX, tras la reacción romántica al Neoclasicismo, comienza a desarrollarse el Realismo. Es a partir de 1848, momento en que tienen lugar en distintos países europeos revoluciones nacionales que anhelan imponer libertades humanas. Es la época de la gran industria, de la segunda revolución industrial, el progreso científico experimenta avances sorprendentes, lo que contribuye a una visión positivista de la vida. La realidad será ahora la gran protagonista, dejando a un lado toda fuerza espiritual. Baste nombrar, para hacernos idea de la magnitud de los cambios, algunos de los inventos de la época: La luz incandescente, el telégrafo, el teléfono, el gramófono y los motores eléctrico y de explosión. El materialismo y realismo que impregnan este periodo están, lógicamente, presentes en la pintura.

Gustave Courbet (1819-1877) es el máximo exponente del realismo, aunque son más conocidos sus cuadros con carga política o social, como *los picapedreros*, es en sus paisajes donde nos sorprende con una técnica espatulada de gran volumen, generando así una textura que nos identifica con realidades materiales. Estamos a las puertas del Impresionismo, un periodo de suma importancia para el desarrollo volumétrico de la pintura, pues aquí la materia pictórica comenzará a aplicarse de un modo extremadamente generoso. No importa tan solo el color de dicha materia (generalmente óleo) y sus mezclas, sino que el propio volumen hace aquí su aparición de un modo perceptible a simple vista.

Se suele considerar como origen del Impresionismo el año 1874, fecha de una exposición parisina en la que Claude Monet (1840-1926) cuelga su *Impresión. Sol naciente*. Este movimiento reacciona frente a la crudeza y frialdad del Realismo. Desprecia la forma, que supone una idea a priori, se plasma la sensación, sin intervención alguna de la razón. La pintura clásica occidental siempre ha sido una creación del cerebro, ahora trabaja únicamente el ojo.

¹¹ COGNAT, R. *Historia de la Pintura*. Barcelona, Ed. Vergara, 1958, p. 44.

Para Martín González el crecimiento volumétrico de las pinturas impresionistas no es una estrategia desarrollada de un modo premeditado:

“No habrá que olvidar, asimismo, que el Impresionismo representa una postura de defensa de la pintura contra un poderoso rival: la fotografía. El pintor ha salido al campo en busca de lo fugitivo, la luz. Pero, en definitiva, el pintor va al aire libre, con su caballete, de la misma manera que el fotógrafo sale con su máquina. La pintura se enriquece con los nuevos asuntos: los bulevares, las calles trepidantes, los jardines, las carreras de caballos, etc. La misma rapidez de una fotografía acompaña al proceder del pintor. Los pintores irán detrás de los fotógrafos y, a la vez, huyendo de ellos. Las visiones de ambos serán instantáneas. Más el pintor buscará su originalidad en algo esencial. Si el fotógrafo se apasiona por el detalle, será el no acabado, lo impreciso y vaporoso, precisamente el encanto de la pintura impresionista (...) Los impresionistas dejan de mezclar los colores en la paleta... Los colores se aplican directamente sobre la tela, ya con el pincel, ya con la espátula, el dedo o el mismo tubo, pues el impresionismo derrocha materia pictórica. Las pinceladas quedan separadas, como si se tratara de un mosaico”¹².

R. Cogniat escribe en la misma línea, aunque sí ve intención en esta factura presurosa de los pintores impresionistas:

“Los medios empleados son tan revolucionarios como la inspiración. A la pintura lisa del clasicismo, a los rugosos efectos de materia de Courbet... los impresionistas oponen la división de los colores, la yuxtaposición visible de los toques que no se preocupan de eliminar”¹³.

La textura obtenida en estos cuadros es fruto de una determinada técnica, el resultado de la pincelada rápida y nerviosa, bien se deba ésta a la prisa en la ejecución en busca de las sensaciones o bien a las experiencias de la nueva óptica de Chevreul (creador de la teoría del contraste simultáneo) y de James C. Maxwell (creador de una teoría del color y de la visión). En esa “pintura de investigación”, en esa búsqueda de un distanciamiento de la fotografía y de una nueva dicción, se ven arrastrados a esta factura matérica. La primera consecuencia de esta nueva factura es una reacción increíblemente hostil por parte de críticos y una gran mayoría del público, la segunda es que este modo de trabajar abre un camino, en los albores del siglo XX, que ya no tendrá marcha atrás en la conquista de la tercera dimensión.

Monet es uno de los máximos exponentes del Impresionismo. En sus cuadros podemos apreciar la alternancia de zonas en las que el soporte “respira” y se ve la textura de la tela, con otras zonas de bella textura matérica. También emplea la textura visual mediante la aplicación en otras partes del cuadro de pequeñas pinceladas, moteando de color la superficie. Esta alternancia, potencia la sensación

¹² MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Historia del arte*. Op. cit., p. 468.

¹³ COGNAT, R. *Historia de la Pintura*. Op. cit., p. 69.

de cuadro inacabado, y, con ello, la de cambio, la de movimiento, la de instante atrapado.

Vincent Van Gogh (1853-1890). Aunque algunos autores lo clasifican como pintor post-impresionista, lo cierto es que muere solo dieciséis años después del nacimiento “oficial” del Impresionismo. Su independencia artística propició un estilo que, desde nuestra perspectiva, se adelanta a su época; cargado de una personal e incontrolable fuerza expresiva, podríamos considerarlo pintor protoexpresionista.

Este pintor holandés aporta otra importante novedad en la evolución de la textura. Si en el caso de Monet y, más especialmente en el de Seurat, eran el propio procedimiento de elaboración y las premisas científicas previas, las que daban origen a las texturas, tanto físicas como visuales, en la obra de Van Gogh se puede considerar la textura matérica como un elemento expresivo más de la pintura, como el color o la composición, por utilizar este autor la materia pictórica con mayor libertad e intencionalidad que nadie hasta este momento (Fig. 2).



Fig. 2. Van Gogh, Vincent. *La noche estrellada*. 1889. 73,7 × 92,1 cm (y detalle). Museum of Modern Art. Nueva York. (Imagen recuperada de Internet, en: http://educacion.ufm.edu/wp-content/uploads/2013/08/VanGogh-starry_night_-1889.jpg).

Ángel Llorente, al analizar la obra de este autor escribe:

“Vincent van Gogh hizo lo que le pedía la pintura, siguiendo sus impulsos. Así, a partir de una observación detenida y a falta de un análisis de laboratorio, se deduce que los colores vivos se habrían aplicado directamente sobre la imprimación, más cálida que los colores que la cubren; primero con pinceladas poco cargadas sobre las que, todavía frescas, se aplicaría con fuerza y rapidez otras más cargadas de diferentes tamaños y direcciones, de modo que se lograron diferentes niveles de fundidos y, sobre todo, pinceladas superpuestas sin fundir, algunas tan empastadas que las rebabas levantan sus bordes. Se puede apreciar

cómo Van Gogh aplicó más empastes y más gruesos a medida que pintaba, de modo que el color se hace uno con la materia"¹⁴.

A este respecto, también Jiménez Pérez dice:

*"La textura visual también experimenta un cambio notorio en relación a la concepción anterior de la misma, pues raramente un grafismo visual en forma de textura se había utilizado de forma tan libre como estos artistas impresionistas comenzaran a hacerlo; Van Gogh en particular es también el más personal en esta cualidad de la textura (visual): sus trabajos nos muestran la libertad y las diferentes formas de utilización, a veces rellenando fondos texturados mediante puntos o pequeños trazos lineales que se integran con el resto del texturizado de la obra"*¹⁵.

La pintura se aleja de esa visión objetiva que implica la representación de la realidad; así, con los impresionistas, la textura aparece por primera vez sin esa utilidad objetiva para quedar convertida en herramienta expresiva. No se limita a remarcar las cualidades del objeto representado. La textura, como elemento esencial de la pintura (y del mismo modo que ésta en su conjunto), se aleja de la representación para servir a la expresión.

El periodo de finales del siglo XIX y comienzos del XX es uno de los más interesantes de la historia de la pintura en general y también un punto de inflexión en la evolución de la pintura matérica y tridimensional. En estos años, la tercera dimensión pasará de ser una insinuación a ser una realidad evidente. Los pintores comienzan a sentir que la meta de la pintura no puede ser la representación, pues en esta labor se ven superados por la tecnología. Ante el desconcierto generado por esta pérdida de la función mimética, los artistas buscan nuevos objetivos. El arte toma una vertiginosa forma cambiante. Se abren nuevos caminos que cristalizarán en los llamados *ismos*. Se potencia el concepto de personalidad artística, tanto del artista, que en ocasiones se encumbra a la categoría de genio, como de los movimientos. El arte ya no se estudia por países, comienza la era del internacionalismo aunque aparece un nuevo epicentro, París.

Si el Impresionismo ya reaccionaba a su manera contra la fotografía, buscando lo impreciso, lo atmosférico frente al detalle y precisión fotográficos, ahora algunos pintores van más allá, trascienden de la representación de la realidad para plantearse el reto de construirla. Van Gogh, Gauguin y, especialmente Cézanne, son ejemplos de este espíritu constructivista.

¹⁴ LLORENTE, A. et al. *Las técnicas artísticas*, Volumen IV. Madrid, Ed. Fundación Thyssen-Bornemisza / Akal, 2005, p. 42.

¹⁵ JIMÉNEZ PÉREZ, J. C. *La textura como elemento...*, op. cit., p. 385.

Matisse (1869-1954) va alargando la pincelada en busca de la mancha y de áreas de colores planos más homogéneos. En algunas sus obras se aprecia también la utilización de la técnica de raspado de la superficie para conseguir una sugerente textura visual. El desarrollo de su peculiar estilo pictórico le llevará a utilización de nuevas propuestas de texturizado visual, algunas de las cuales serán muy empleadas por otros pintores como Klee, Ernst o el propio Picasso.

Paul Klee (1879-1940) desarrolla un trabajo interesante para el desarrollo de la tridimensionalidad en la pintura. Emplea óleo, acuarela, tinta y otros materiales, generalmente combinándolos en un solo trabajo. Jean Clay hace la siguiente reflexión sobre la obra de Klee:

“Una vez reconocida y asumida la totalidad de la superficie del cuadro como campo específico de la pintura, Klee lleva su esfuerzo en dos direcciones: se coloca en el terreno del ilusionismo para negarlo desde el interior proponiendo unos sistemas proyectivos contradictorios, aporéticos, unas locuras de perspectiva. O por el contrario, pone en evidencia los componentes materiales de la obra, su piso, su contextura. Transpone la tesitura de una cantante en la textura de su cuadro, el tono de su voz en el grano de una tela. Graba sus trazos en la misma carne de la obra, que está como rasguñada, labrada por la punta de un estilete. Por su aspecto falsamente naïf, el graffiti se pone aquí como caricatura burlona del signo icónico tradicional, que pretendía mostrar la naturaleza tal cual es y reflejarla como un espejo”¹⁶.

En algunas obras de Klee es el propio volumen de la materia pictórica, trabajado mediante surcos, el que define las formas. La tridimensionalidad del material sustituye a las variaciones de color como código dibujístico. Esta falta de complejos a la hora de combinar técnicas y materiales en una misma obra, así como lo variado de sus registros creativos constituyen la principal característica de Paul Klee y la que más influirá en otros pintores.

3.- EXPLOSIÓN VOLUMÉTRICA DE LA PINTURA.

A partir de este punto, la conquista de la tercera dimensión seguirá su camino a través de la acumulación de materia pictórica, pero a comienzos del siglo XX se produce un hecho artístico que será importante en el devenir de este fenómeno evolutivo: la inclusión en el cuadro de elementos ajenos a la pintura. Se dará en primer lugar mediante el encolado de papeles, en ocasiones impresos (collage), para dar paso posteriormente al encolado de todo tipo de elementos e incluso de objetos (assemblage).

¹⁶ CLAY, J. et al. *Pintura Moderna*, Volumen V: Expresionismo, pintura metafísica y surrealismo. Barcelona, Ed. Plaza y Janés, 1977, p. 76.

Esta vía de evolución tridimensional tiene su origen en el Cubismo. Concretamente, el primer cuadro en el que se inserta algún elemento de naturaleza no pictórica es una obra de Pablo Picasso, *La naturaleza muerta con silla de rejilla*, de 1912 (Fig. 3).



Fig. 3. Picasso, Pablo. *La naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912). 27 x 35 cm. Museo Picasso. París. (Imagen accesible en la web de divulgación científica: https://historiadelarte3.files.wordpress.com/2014/11/basi_arte3_p192_f8a.jpg).

Marchán Fiz nos habla de esta obra:

“Estando todavía en París, durante la primera mitad de mayo, Picasso descubre el collage, una técnica de consecuencias imprevisibles para el arte de nuestro siglo. En efecto, La naturaleza muerta con silla de rejilla (mayo de 1912) es el primer experimento donde los fragmentos de realidades extra-artísticas son integrados en el contexto de un cuadro. De forma oval y enmarcado por un cordel real, la figuración indicial y casi abstracta en su parte superior contrasta pero, al mismo tiempo, se mezcla parcialmente a través de los reflejos del color y las aristas con el hule estampado... Los fragmentos de realidades extrapictóricas fundan así un ámbito inexplorado de artisticidad que bascula entre su

*afirmación como integrante de la estructura artística y el distanciamiento respecto a ella, entre sus cualidades estéticas y las de sustancia, (...)*¹⁷.

Greenberg se hace eco también de estas primeras incorporaciones de elementos que hacen patente la superficie del cuadro y que abren un nuevo campo de intervención artística.

“Estas intrusiones, a causa de su planitud evidente, extraña y abrupta, fijaban el ojo en la superficie literal y física de la tela del mismo modo que lo hacía la firma del artista. Aquí no se trataba de interponer una ilusión de profundidad más viva entre la superficie del lienzo y el espacio cubista, sino de especificar la planitud real del plano del cuadro. De este modo, cualquier cosa que se mostrara en este plano se vería empujada, por la fuerza del contraste, hacia el espacio ilusionista. Ahora la superficie del lienzo se indicaba de modo explícito -y ya no implícito- como un plano tangible y al mismo tiempo transparente.

*Fue con el mismo fin que Picasso y Braque empezaron, en 1912, a mezclar arena y otras sustancias ajenas a la pintura en sus cuadros. De este modo, la superficie granular llamaba la atención de un modo directo sobre la realidad táctil de la pintura”*¹⁸.

Da aquí comienzo la segunda fase en la evolución de la tercera dimensión de la pintura, un periodo más resuelto que se apoya en la diversificación de las técnicas empleadas, tanto por el añadido de materias a la pintura (cargas) para aumentar su volumen, como en la incorporación de componentes ajenos a lo pictórico, que van desde los papeles o telas a elementos más abiertamente tridimensionales.

A lo largo del siglo XX y hasta nuestros días, las manifestaciones pictóricas matéricas y tridimensionales han aumentado en número y en volumen, convirtiéndose en una línea de trabajo habitual en el arte actual. De hecho, algunas estrategias contemporáneas buscan una ruptura más explícita con el plano, acercándose a la frontera de la pintura, no ya con la escultura, sino con la instalación, o incluso, con la arquitectura.

¹⁷ MARCHAN FIZ, S. “Nacimiento y evolución del cubismo”, en VV. AA. *Las vanguardias del siglo XX. Summa Artis*. Madrid, Ed. Espasa, 2004, p. 83.

¹⁸ GREENBERG, C. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid, Félix Fanés (prol. y trad.), Ed. Siruela, 2006, p.104.