

Fragmento de William Gilpin [1794] (2004). «Ensayo III. Sobre el arte de abocetar paisajes». En Tres ensayos sobre la belleza pintoresca. Madrid: Abada, pp. 101-105.

Del artículo «Tour historiográfico sobre la categoría de lo pintoresco», de Rubén Ángel Hitz

Cuando tomáis *vistas de la naturaleza* podéis hacerlo tanto con la intención de *fijarlas en vuestra propia memoria* como de *transmitir, hasta cierto punto, vuestras ideas a los demás*.

Respecto a lo anterior, cuando veis una escena de la que deseáis hacer un boceto, vuestra primera consideración será la de adoptar el mejor punto de vista. Unos pocos pasos hacia la derecha o hacia la izquierda suponen una gran diferencia. El fondo, que se abarca difícilmente aquí parece que puede hacerse más fácilmente desde allí, y ese largo telón negro del castillo, que resulta tan desagradable desde una posición, desde otra se ve agradablemente interrumpido por un contrafuerte.

Una vez fijado el punto de vista, la siguiente consideración consiste en cómo reducir adecuadamente la escena para comprenderla dentro de los límites de vuestro papel, pues al ser la escala de la *naturaleza* tan diferente de la *vuestra*, si no se tiene algo de experiencia, resulta difícil hacer que ambas coincidan. Si el paisaje que tenéis delante es muy extenso, es preferible no incluirlo todo en un solo boceto, sería deseable, para mayor comodidad, dividirlo en dos. Una vez decidida la parte del paisaje que vais a incluir, fijaos en dos o tres puntos principales, que deberéis marcar en vuestro papel. Esto os permitirá precisar más fácilmente la posición relativa de los diversos objetos [...]. En un cuadro terminado el primer plano es un asunto de gran minuciosidad, pero en un boceto se necesita poco más que lo imprescindible para producir el efecto que deseáis.

Una vez fijado el primer plano, considerareis del mismo modo, aunque con más cuidado, las otras partes de vuestra *composición*. En una rápida *transcripción* de la naturaleza, basta con tomar las líneas del campo tal como las encontráis. Pero en vuestro *boceto adornado*, debéis corregirlas un poco allí donde aparecen de modo inadecuado. Tenéis que conseguir ocultar las partes ofensivas con un bosque, cubrir aquellas demasiado desnudas con arbustos, y quitar esos pequeños elementos que crecen espontáneamente en la naturaleza excesivamente a la vista y que solo sirven para introducir demasiadas partes en vuestra *composición*. El gran mérito de vuestro boceto consiste en estos acertados ajustes. Ninguna belleza de luz, de colorido o de ejecución puede reparar la falta de *composición*. Ésta es el fundamento de toda belleza pintoresca. Ni las mejores galas en la indumentaria pueden realzar a una persona cuya figura sea desgarbada y vulgar.

Fragmento de André Malraux (1954). «El museo imaginario». En Las voces del silencio. Buenos Aires: Emecé, pp. 19-20.

Del artículo «A prudente distancia. Aproximaciones al concepto warbuguiano de grisalla», de Federico Luis Ruvituso

La reproducción va a contribuir a modificar el diálogo, a sugerir otra jerarquía, a imponerla después [...]. El encuadre de una escultura, el ángulo desde el cual es vista, una iluminación estudiada sobre todo, dan un acento imperioso a lo que no había sido hasta entonces más que sugerido. Además, la fotografía en negro «acerca» los objetos que representa, por poco emparentados que estén. Una tapicería, una miniatura, un cuadro, una escultura y una vidriera medievales, objetos todos muy diferentes, producidos en una misma página, se vuelven parientes. Han perdido el color, la materia (la escultura parte de su volumen), las dimensiones. El desarrollo de la reproducción actúa también de manera más sutil. En un álbum, en un libro, los objetos son reproducidos, en su mayor parte en el mismo formato; en rigor, un buda rupestre de veinte metros aparece cuatro veces más grande que una Tanagra... Las obras pierden la escala. Entonces la miniatura se emparenta con la tapicería, con la pintura, con la vidriera. El arte de las estepas era asunto de los especialistas; pero estas placas de bronce o de oro presentadas sobre un bajorrelieve románico, en el mismo formato, llegan a ser ellas mismas; y la reproducción libera su estilo de las servidumbres que lo volvían menor.

Fragmento de Jorge Romero Brest (1947). Texto de solapa. En Pierard, Louis. Manet el incomprendido. Buenos Aires: Argos.

Del artículo «La serie El arte y los artistas, de la editorial Argos. Bibliografía sobre arte e inscripciones de los textos», de Juan Cruz Pedroni

[...] Dos eminentes pintores franceses del siglo pasado comparten el amor de quienes gustan del arte, por igual de los que voluntariamente se rezagan en la tradición y de los que impulsan las exasperadas formas de vanguardia. Corot es uno, Manet el otro. El destino los ha unido, pero el tempo de la vida de ambos fué [sic] diverso, ya que Manet debió luchar infructuosamente —desdichada y siempre renovada injuria de cada tiempo presente con algunos del espíritu que luego han de expresarlo más cabalmente— para obtener ese favor popular que Corot obtuvo casi sin quererlo, por lo menos sin buscarlo con afán. Este bello libro sobre MANET EL INCOMPRENDIDO que publicamos, debido a la pluma elegante de Louis Pierard, diputado socialista y escritor de arte belga, biógrafo de Constant Meunier y de Vincent Van Gogh, espíritu francés a través de su patria chica valona sin que por ello pierda adhesión a su tierra, tiene la virtud de presentar al genial pintor parisién en sus tribulaciones humanas, siempre con la palabra sagaz del crítico y la emoción a flor de piel del aficionado sensible, feliz conjunción que legitima la coherencia de su doble vocación: la política social y el arte.

Y como el espectáculo del dolor ajeno siempre conmueve, acaso pueda esperarse que al trabar contacto con esa vida generosa, sólo amargada por los hombres, quienes ahora lo aman encuentren, además de una razón de simpatía y de comprensión, revelada a través de esa fina mala de penas y alegrías en que tejió su mensaje, una voz de alerta para no repetir la injusticia con los esforzados artistas contemporáneos. De la Historia ha de desprenderse una lección, honda y benéfica cuanto menos parezca dogmática y cuanto más se dé saturada de emoción.

Fragmento de Rubén Darío (1893, 22 de septiembre). «El hierro». En La Tribuna, p. 1.

Del artículo «Modelos divergentes: entre la historia y lo estético. Relectura de la obra histórica de Eduardo Schiaffino», de Natacha Valentina Segovia

La apoteosis del hierro puede decirse que ha sido proclamada en este siglo, en que se ha pretendido darle un alto puesto como material del arte. Huysmans atribuye al utilitarismo reinante el triunfo del hierro. «La época de lujuria utilitaria que atravesamos, no tiene nada que reclamar de la piedra, que estratifica, en cierto modo, los altos impulsos y las plegarias; pero ella puede encarnarse en monumentos que simbolicen su actividad y su tristeza, su astucia y su lucro, en obras extrañas y duras; en todo caso, nuevas. Y la materia señalada es el hierro».

En verdad, que el mármol fue en épocas luminosas y en países intelectuales la materia en que el arquitecto simbolizaba un ideal artístico, el hierro, en este áspero y ciclópeo siglo, es la masa predilecta del Númen.

Es el sajón el quien primero eleva los metálicos, pesados y fríos monumentos. Del clavo, del riel, de la portentosa tablazón de los grandes puentes, pasa á [sic] ser el hierro el elemento principal de las modernas construcciones. El artista es sustituido por el ingeniero.

¿El yankee se enorgullece con su puente de Brooklyn? Pues París consiente que la monstruosa torre de Eiffel humille con su esqueleto negro la joya gótica, la gran H de Notre Dame.

Bien dijo el escritor que afirmó ser la torre Eiffel el campanario de un templo consagrado al culto del oro, cuya misa debía ser dicha por el papa americano Jay Gould, quien alzaría en sus manos, al sonar de los timbres eléctricos, la hostia del cheque.

Mármol para ti, griego, celeste Apolo; para tus iglesias piedra, Cristo Santo y místico; para Pluto casas de hierro, sótanos de hierro, cajas de hierro.

Y esto, en todo el mundo, desde New York, que es Roma, hasta la gran República del Plata, que es tierra prometida.

De Buenos Aires no se puede quejar. Acaba de inaugurarse una espléndida capilla de su culto en la calle de Piedad; capilla grandiosa, que honra el comercio de Buenos Aires, gracias a los señores Staud y Ca.

¿Cuál de nuestros biznietos engendrará al arquitecto que señalará el mármol con que deba construirse el edificio del Ateneo, ó de un lugar, llámese como se llame, consagrado al Arte y á las Letras?

El credo universal se escucha; y todos le repetimos:

«Creo en el Oro todopoderoso, Dios de la tierra; y en el Hierro su hijo...».

Des Esseintes
(Seudónimo de Rubén Darío)

Fragmento de José León Pagano (1931, 6 de septiembre). «Arte y Naturaleza». En La Nación, p. 9.

Del artículo «José León Pagano y el valor histórico del arte. El caso del arte prehispánico y colonial en el territorio argentino», de María Cobas Cagnolati

[...] Al considerar el objeto representado en la obra como naturaleza, los deshumanizadores prescinden de la actividad artística y se contradicen no poco. La naturaleza se hace arte por el espíritu. Urge repetirlo. El contenido estético mana de él, absoluta y exclusivamente. Es ésta una condición «necesaria» de todo arte. La facultad del artista no se agota en ninguna de sus producciones, momentos de un fluir siempre renovado. Nada extrínseco puede contenerlo. Admite estímulos, llámese imagen exterior si se quiere; pero obsérvese qué imagen es la que está presente en la fantasía del hombre intuitivo durante el proceso de objetivación. Es una imagen interior, un organismo vivido y vitalizado por el artista en su interioridad. Evidentemente, el hombre pinta en los otros su propio corazón —valga el recuerdo romántico de Chateaubriand—. Porque, a la postre, el arte siempre irá referido a la fibra sensible.

[...] ¿Qué es, entonces, el mundo objetivo, la naturaleza, puestos frente al hombre plástico —pintor o escultor—?. Si el arte es intuición, y si ésta solo puede darse en lo particular; si —dicho en el lenguaje kantiano— la intuición es lo representado imaginativamente, advertimos de inmediato que el arte es una categoría del espíritu. La actividad del hombre estético se apoya en la naturaleza, pero no se detiene en ella. La elabora, la transforma por el espíritu, o más exactamente, se hizo imagen en éste, de suerte que al expresarla nos da algo distinto y opuesto a ella.