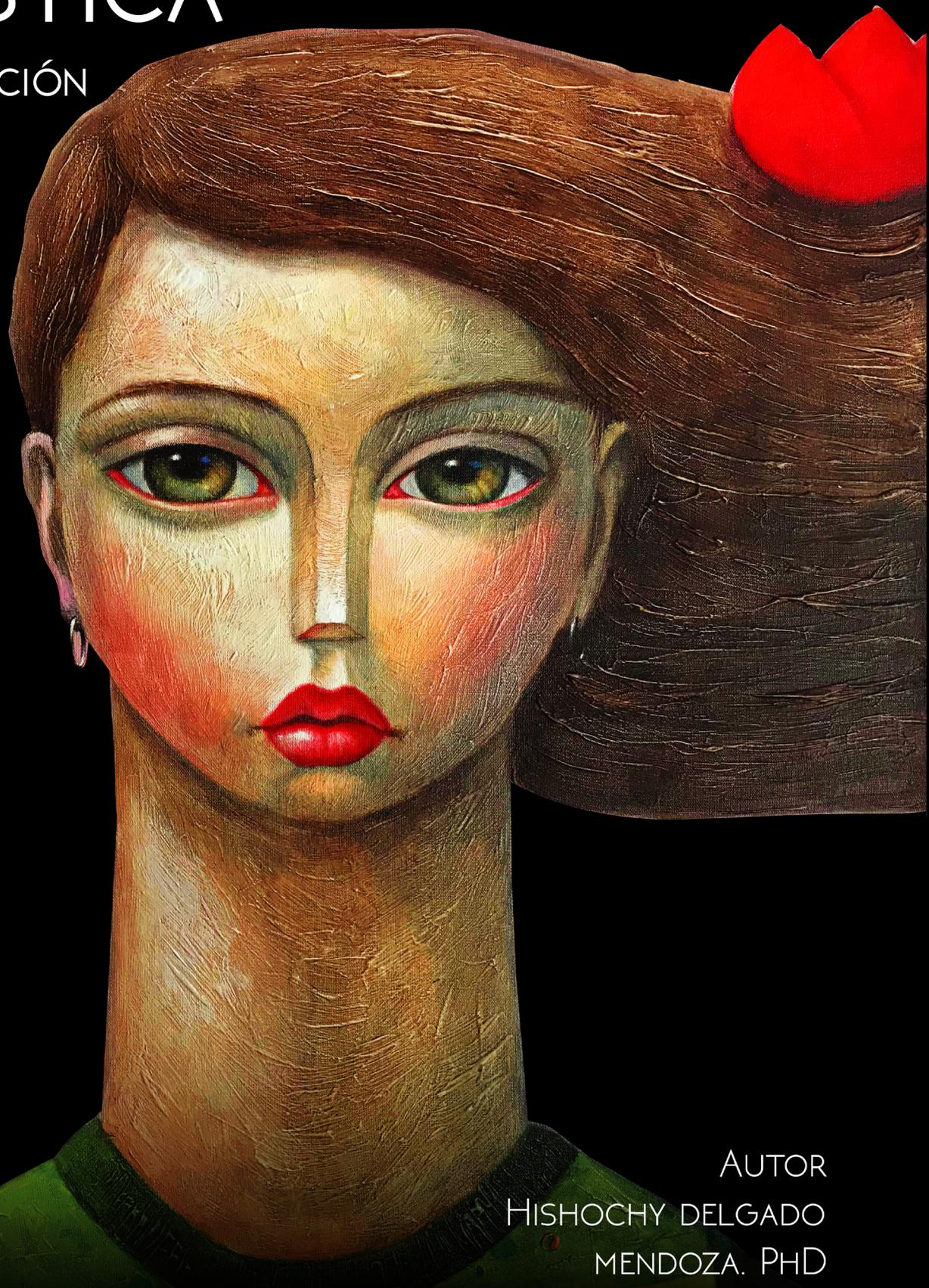


# EXPRESIÓN PLÁSTICA

INTRODUCCIÓN

SEGUNDA EDICIÓN

INSTITUTO SUPERIOR TECNOLÓGICO  
**JAPÓN**  
Amor al conocimiento



AUTOR  
HISHOCHY DELGADO  
MENDOZA. PHD

Copyright © Instituto Superior Tecnológico Japón.

Primera edición 2020

Datos de catalogación en publicación de la ISTJ

Hishoschy Delgado Mendoza. PhD

EXPRESIÓN PLÁSTICA.

INTRODUCCIÓN

(Segunda edición)

Número de Registro autor

ISBN 978-9942-838-07-0

Instituto Superior Tecnológico Japón.

Prohibida la reproducción o transmisión parcial o total del contenido de esta obra, por cualquier medio, sin consentimiento previo y por escrito del autor-editor. Para obtener los derechos de reproducción o de traducción, deben formularse las correspondientes solicitudes al Instituto Tecnológico Superior Japón, Barrio Marieta de Veintimilla- Pomasqui, 022356368/ 0987712882. Las solicitudes serán bien acogidas.

Diseño gráfico: Sebastián Gallardo Ramírez

Diseño de portada: Javier Cruz Artiles, ¿Qué piensas hacer?, 2018

Acrílico sobre lienzo.

60x80 cm.

Impreso en Quito: Imprenta JKIMPRIMA

A mis hijas; ellas, motivos del alma, fuerzas que  
inspiran y espiran el más auténtico amor...

## **AGRADECIMIENTOS:**

Siempre estaré agradecido de la amabilidad y generosidad de las autoridades del Instituto Superior Tecnológico Japón (ISTJ): Milton Altamirano, Lucía Begnini, Guillermo Ordóñez, Daniel Shauri, Susana Cobeña, Ana Lecaro; quienes me han premiado con buen ánimo para continuar produciendo desde la virtud intelectual y moral.

Mis profundos agradecimientos a Yosbany Vidal García y Javier Cruz Artiles por ser artistas de la imagen literal e icónica (respectivamente) en el presente libro; los admiro, respeto y aprecio por sus valores poshumanistas y esas maneras divertidas, desobedientes y auténticas que tienen para seducir a través de sus obras.

A todos los colegas del ISTJ, sin ellos mis pensamientos fueran llanos; constituyen las voces que convidan a aceptar y superar, desde la complejidad, las incertidumbres y las alegrías de la vida.

¡Y qué sería de este libro sin los propósitos que perseguimos para los estudiantes! A ellos casi todo (...)

## **SOBRE LA PRESENTE EDICIÓN**

Este libro es fruto de las clases impartidas –a las que tuve el privilegio de asistir in situ- por el profesor Oscar Morriña; apuntes, recuerdos, teorías y prácticas discursivas sobre las artes plásticas y el sistema-forma. Hubo una primera edición por la Casa de la Cultura “Benjamín Carrión” de Ecuador que no abarcaba la totalidad de la actual propuesta; el presente texto incorpora: una readecuación de los títulos y subtítulos en función de las necesidades educativas de nivel superior, un nuevo prólogo que advierte y divierte desde las capacidades interpretativas y creativas de su autor, imágenes que permiten una mejor visualización de los elementos estructurales y las leyes organizativas, así como evaluaciones para los estudiantes que aprenden los contenidos elementales sobre apreciación e historia de las expresiones plásticas.

# CONTENIDO

PRÓLOGO 8

INTRODUCCIÓN 10

CAPITULO 1 12

## INTRODUCCIÓN AL SISTEMA -FORMA DE LAS ARTES PLÁSTICAS

1.1 Conceptos y clasificaciones 13

1.2 Funciones demandada por la  
sociedad de las artes plásticas 14

1.3 Aspectos anatomofisiológicos  
y psicológicos de la sensación  
Y la percepción 16

1.4 Sistema-forma 18

1.5 Evaluación: introducción a la  
expresión plástica 19

CAPITULO 2 20

## EXPRESIVIDAD DE LOS ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LAS ARTES PLÁSTICAS

2.1- Líneas 21

2.2- Las áreas 26

2.3- Los volúmenes 27

2.4- Los valores y tonos 28

2.5- Los colores 31

2.6- La textura: 36

2.7. Evaluación: Diseño curricular:  
planificación de una clase para  
niños de educación inicial sobre los  
elementos estructurales (líneas,  
áreas y colores) 37

<b>CAPITULO 3:</b>	<b>38</b>
<b>EXPRESIVIDAD DE LAS LEYES ORGANIZATIVAS</b>	
3.1- Leyes perceptivas	39
3.2- Leyes estéticas	41
3.3. Evaluación: taller teórico-práctico sobre la expresividad de las leyes perceptivas y estéticas	44
<b>CAPITULO 4:</b>	<b>45</b>
<b>BREVE HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS MÁS UNIVERSALES</b>	
4.1- Arte Prehistórico	46
4.2- Culturas clásicas de la Antigüedad	48
4.3- La Edad Media Cristiana	52
4.5- El arte del siglo XIX	56
4.6- La espiral de la metáfora (de Picasso a la realidad virtual)	58
4.7- El arte (postmoderno)	63
4.8- Evaluación: cartografía visual	64
<b>CAPITULO 5:</b>	<b>65</b>
<b>UNA PROPUESTA CON MaticES DIDÁCTICOS PARA ACERCARNOS A LAS ARTES PLÁSTICAS</b>	
5.1- La unidad dialéctica	66
5.2- Etapas de la valoración artística	66
5.3- Evaluación: reporte de lectura	69
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>89</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>90</b>

# PRÓLOGO

Pensamiento y emoción son dos conceptos que el hombre ha empleado desde la antigüedad para expresarse y trascender las fronteras del tiempo; cuya materialización en lo que hoy llamamos Arte no fue más que la intención —atrevida y hasta necesaria— de representar por medio del lenguaje visual una realidad determinada: su propia existencia. Para el creador, la imagen devino oportunidad para recrear o reinterpretar todo cuanto quería comunicar a otros desde el tamiz de su percepción; para el público, esta singular forma de ofrecer ideas y sentimientos les permitiría, entonces, redescubrirse y perdurar.

Las artes plásticas, según los principios de la retórica aristotélica, se componen de manifestaciones artísticas de las que nacen productos de conocimiento en vínculo estrecho con las percepciones sensoriales; a la vez que se desdoblán en bienes culturales que resignifican la identidad de un pueblo. Como la Literatura, toda obra visual se construye sobre la base del propósito comunicativo del autor (artista); cuyo contexto de producción evoca una función cognoscitiva y estética, e influye en su receptor para despertar en él una autorreflexión y aprendizaje.

Observar la proyección simbólica de una fotografía, dibujo, pintura o grabado —con la independencia de poseer o no un ojo aguzado en este ámbito— es tener la capacidad para escapar a un mundo imaginario entre líneas, colores, volúmenes y formas; deleitarse con la sutileza de la expresión y la técnica, y volver en sí con profunda renovación del espíritu. Pero hay quien, ensimismado en su «cotidianidad», recorre la mirada de arriba a abajo, de lado a lado, y solo balbucea dos frases carentes de lógica: «me gusta» o «no me gusta», y con estas mengua el valor artístico de las obras.

El célebre filósofo y escritor inglés Francis Bacon expresó en cierta ocasión: «La lectura hace al hombre completo; la conversación, ágil, y el escribir, preciso»; es decir, apuntaba a

la capacidad del ser humano para convertirse en creador de un conocimiento diverso a través de la palabra. Pero en su frase olvidó mencionar algo tan importante si en verdad se quiere contribuir con el fortalecimiento del nivel cultural de la sociedad: la apreciación del arte.

Expresión plástica. Introducción es un libro útil y necesario para todos, en el que su autor, especialista en Historia del Arte, transmite la esencia del texto desde su propia experiencia poética en las artes plásticas y la didáctica. A su vez, entabla un diálogo ameno con sus lectores, en la medida en que se sumerge en conceptos y teorías para abordar la relación dialéctica entre la forma y el contenido. Incluso, al caracterizar los diversos procesos de producción del arte en la historia de la humanidad, a través de una prosa clara y sin pretensiones literarias que desvirtúen la originalidad del texto.

Asimismo, el lector se apropiará de la precisión de las ideas y la concepción metodológica del autor al abordarlas, una vez que transita por las páginas de este libro como estudiante, investigador o promotor del arte. Porque existe aquí un nexo común significativo, e incluso oportuno para el desarrollo sociocultural del hombre en pleno siglo XXI: la instrucción en el pensamiento crítico sobre el arte.

En este sentido, bienaventurado seamos con el conocimiento que se nos brinda; porque, como expresó el escritor y político cubano José Martí en sus Obras completas: «Un libro nuevo es siempre motivo de alegría, una verdad que nos sale al paso, un amigo que nos espera, la eternidad que se nos adelanta, una ráfaga divina que viene a posarse en nuestra frente».

**Mgtr. Yosbany Vidal García**  
**Quito, junio de 2020**

---

Docente, Ensayista, Investigador y Editor de libros. Máster en Ciencias de la Educación Superior, Licenciado en Letras y Diplomante en Comunicación Social y Psicopedagogía. Examinador y Facilitador de Lengua y Literatura para el Programa del Diploma del Bachillerato Internacional. Miembro de la Red Ecuatoriana de Pedagogía y del grupo de investigación Ethopus: ética, artes y educación (PUCESD). Coautor del libro Martí, editor (2008), además de artículos en revistas científicas y académicas, y antologías poéticas de varios países, tanto en idioma castellano, inglés como en lengua rusa. Profesor del curso Estilo para la redacción y corrección científica (norma APA) por la plataforma iberoamericana Miriadax, y premio de ensayo Pedro G. Subirats (Cuba, 2009) y por la excelencia educativa La Manzana Dorada 4.a edición (UDLA, 2020). Ha participado, entre otros certámenes, en el Encuentro Internacional de Editores y Traductores (Instituto Cubano del Libro, 2010), XX Encuentro de Crítica e Investigación de la Literatura Infantil y Juvenil (UNEAC, Cuba, 2011) y I Congreso Internacional de Investigación en Lingüística (PUCE, 2019).



# INTRODUCCIÓN

*Todo lo que hay en la mente ha llegado antes por el camino de los sentidos (...) el punto de partida de todo conocimiento es la percepción sensible.*  
Aristóteles

**A**merita reconocer que el postmodernismo crítico ha desplazado de forma transgresora los postulados del formalismo académico que exigía en sus tratados el dominio de los elementos estructurales y de las leyes o principios organizativos de la forma. Hoy se maneja la teoría de la cultura artística, con discursos simbólicos no tan objetivos sino de la mano con los vuelos poéticos, la subjetividad filosófica y el libre uso de expresiones cargadas de ontológicas especulaciones artísticas.

Sin embargo, la memoria de la tradición siempre hace uso de sus potencialidades lógicas pues todo conocimiento parte de una percepción sensorial, como expresó Aristóteles. Las ingeniosas ideas de los discursos metafísicos de estos tiempos se desprenden de un proceso cuyos componentes esenciales no dejan de identificarse con los conocimientos adquiridos en la disciplina Fundamentos de la Forma, cuyo maestro a destacar es Oscar Morriña<sup>1</sup>.

Entre los capítulos epistemológicos de dicha materia, encontramos saberes vinculados a conceptos básicos de las Artes Plásticas, clasificaciones que nos ayudan a entender las distintas expresiones y desplazamientos de la objetivación estética, las leyes que organizan todo el sistema forma en una composición; constituye un universo necesario para identificar las partes de un todo orgánico-simbólico.

Cada forma integra un sistema cuya disposición dirige nuestro centro motor hacia el camino de la interpretación artístico-plástica. Es importante saber apreciar -en conjunto- cada movimiento del reflejo creador para comprender la expresividad del sistema-forma.

Sería como negar el avance, lo grandioso de la evolución del pensamiento, si rechazáramos la moda de los discursos teóricos que la cultura artística contemporánea ha manifestado con tanta excelencia. No es este el propósito del presente libro; por el contrario, inicia con epistemologías básicas del binomio dialéctico contenido-forma, se desplaza por la historia del arte hasta culminar con una propuesta didáctica que favorezca la apreciación de las artes plásticas. La retórica que en este proponemos, permite la comunicación entre lo tradicional y lo transgresor; en un diálogo de teorías en paralajes.

Cuánto hace que Aristóteles disertó sobre el conocimiento y sus “cinco potencias exteriores”: los

---

<sup>1</sup>Excelso profesor de Fundamentos de la forma, que con generosidad y simpatía educó a muchas generaciones de historiadores del arte en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, Cuba; destacado en el estudio de la interpretación del lenguaje formal y conceptual de las artes plásticas. Morriña quedará siempre en la memoria del intelecto histórico-artístico y tuvo el privilegio de haber sido su alumno ayudante en el año 2005.

sentidos; además de las “potencias” que existen internamente como la memoria, la imaginación y el sentido común. En su metafísica vinculada a los sentidos exteriores e interiores, se eleva el espíritu con un conocimiento superior, el propiamente humano. Dicho espíritu elabora conceptos, ideas universales y abstractas, siendo resultado del entendimiento tanto agente como potencial. Esta teoría -de siglos- late con intensidad en el proceso por el cual la mente descubre las ideas o esencias de las cosas que es conocido como abstracción.

El siglo XXI está dotado de asimilaciones, de intertextualidad, de negación de la originalidad, de ambigüedades, de conflictos, de polisemias; son rasgos que caracterizan a la sociedad de consumo postmoderna. El horizonte teórico inunda sus folletos en teorías especulativas que no pierden el contacto con la idea de belleza artística. El arte aparenta morir, pero son crisis del entendimiento cuando se piensa de esta manera. No existe tal desgracia sino un engrandecimiento dado por la heterogeneidad discursiva que implica riquezas.

Mientras unos impiden el cursar lo tradicional, otros mantenemos su trascendencia e incluimos intertextos, la visión intercultural de los procesos educativos y los divertidos andamiajes pedagógicos. El espacio cultural del bamboleo poético contemporáneo admite y asume parte de una realidad objetiva y la transforma en expresiones cuyo alcance crítico-estético devora la diversidad de los componentes discursivos.



# INTRODUCCIÓN AL SISTEMA-FORMA DE LAS ARTES PLÁSTICAS

Resulta meritorio el estudio de los componentes que integran el sistema- forma como parte de la organicidad artístico-plástica. En el proceso de valoración estética es preciso discernir los elementos, las leyes que configuran y permiten la percepción de la artisticidad en cuestión.

En las Artes Plásticas debemos valorar el binomio dialéctico forma-contenido para comprender el discurso polisémico subjetivo que nos brindan los autores. Cada elemento visual nos posibilita un mensaje que se relaciona con otros, orgánicamente, para integrar el universo de significados.

## 1.1- Conceptos y clasificaciones:

### ¿A qué denominamos Artes Plásticas?

Las **Artes Plásticas** son aquellas manifestaciones artísticas que existen como objetivaciones en el espacio y que, por lo tanto, son sensorialmente perceptibles a través de los sentidos de la visión y el tacto. La disposición en que esta materia está organizada, el modo en que es definida por la iluminación que nos permite verla, es lo que da a esta materia **su forma**.

Las **manifestaciones** pueden ser estudiadas en cuanto su existencia en el espacio como obras planas, volumétricas, espaciales y cinéticas.

**Planimétricas:** Su estructura física está limitada a dos dimensiones, ancho y alto. Es sobre esta superficie que la pintura, el dibujo, la gráfica, la fotografía, el tapiz, el mosaico, entre otras expresiones, conforman dicha clasificación.

**Volumétricas:** Son las manifestaciones plásticas constituidas por uno o varios volúmenes en el espacio, es decir, aquellas que tienen frente, fondo y costado; se les llama volumétricas, son obras tridimensionales: la escultura, la orfebrería, la cerámica, etc.

**Espaciales:** Las manifestaciones espaciales son aquellas que además de ser volumétricas externamente, es el espacio interior uno de los elementos más importantes. En ellas se pueden transitar. Dentro de esta clasificación encontramos a la Arquitectura, el urbanismo, la jardinería, etc.

**Cinéticas:** Todas aquellas manifestaciones que se desarrollan fundamentalmente por la sucesión de imágenes visuales en el tiempo, en movimiento, como el teatro, el cine, el ballet, etc.

#### **Forma:**

- Es la cultura universal objetivada.
- Es cualquier sistema organizado por elementos estructurales.
- Es lenguaje.
- Todo elemento visual es forma.
- Es una materia.

## 1.2- Funciones demandada por la sociedad de las Artes Plásticas:

- **Función mágica-religiosa:**

El arte del **Paleolítico Superior** se considera una de las expresiones mágico-religiosa por excelencia, se desarrolló aproximadamente entre los años 32.000 y 11.000 a.C. El estudio de sus manifestaciones comprende el arte mueble que son los objetos decorativos y utilitarios, y las figuras talladas en hueso, en piedra, en cuernos de animales o modeladas en arcilla; y el arte parietal o rupestre, dentro del cual se encuentran las pinturas, los dibujos y los grabados realizados en las paredes de las cuevas.

La actividad creadora estaba vinculada a los deseos de caza, de supervivencia y reproducción natural en su sentido más amplio. Las pinturas rupestres representaban animales, objeto de caza, manos como huellas y macarrones, de forma naturalista, con líneas de contornos bien definidas y una ilustración zoomorfa evidente con el propósito de obtener al animal representado. Era una figuración mágica, ya que hacía evocación a la presa.

Otra de las muestras significativas cuyo carácter mágico religioso asumía la escultura son las venus paleolíticas (pequeñas figurillas femeninas). Las formas exageradas de las partes femeninas, un desnudo universal, canónico de la ginecología, son los rasgos que nos permiten pensar en el llamado divino a la reproducción y a la fertilidad.

-Animista: en otras comunidades, el hombre, ante el temor a las fuerzas naturales que desconocía, las atribuyó una personalidad figurativa.

En la civilización egipcia, los dioses estaban fusionados morfológicamente entre la estructura anatómica humana y animal. Un ejemplo fidedigno es la representación de Horus como Halcón (hijo de Isis y Osiris) Horus, el halcón. Se lo representa con la doble corona, con cabeza de halcón o como un sol con alas de halcón. Junto a Isis y Osiris, Horus integra la tríada divina más importante de la mitología egipcia.

- **Mitológica:** los héroes y dioses de todas las mitologías han existido visualmente gracias a la creación artística. La mitología griega ha sido representada por múltiples artistas de todas las partes del mundo. Por citar alguno, el italiano Benvenuto Cellini, quien esculpió el acto del héroe Perseo, hijo de Zeus y Dánae, luego de decapitar a la Medusa para, con su cabeza, librar a Andrómeda del monstruo marino.
- **Apologética:** apología de clases o del individuo, se muestran la nueva clase en el poder, el estatus social, la clase del individuo objeto o sujeto de las representaciones, quién tiene el poder en una etapa determinada.

Napoleón tiene sus mejores retratos pictóricos, muestra de su valentía, acciones bélicas, de actitud heroica; realizados por el pintor francés neoclásico Jacques Louis David ((París, Francia, 30 de agosto de 1748 - Bruselas, Bélgica, 29 de diciembre de 1825).

- **Psicología del autor o de los sujetos-objetos representados:** es evidente, aunque no siempre, la actitud del artista; es un elemento importante de conocimiento que enriquece y posibilita, en muchos casos, la interpretación de la obra como expresión.

Eduard Munch ha sido considerado por muchos, uno de los pilares más significativos del expresionismo noruego y universal. Su obra cumbre es “El grito” de 1893; la misma es axioma de estados anímicos que aluden a depresión, angustia, desesperación. El autor quiso representar una situación existencial, reflejo de la psiquis atormentada; podía ser él quien experimentaba el límite del estrés, un amigo o cualquier persona. Lo cierto es que la disposición de los brazos de la figura retratada, la boca en forma de grito, y ese ambiente poli cromático en rémora, en penumbra; hacen de la composición un tratado psicológico de la anamnesis del suicidio.

## TERAPÉUTICA

Las artes plásticas no son objetos meramente decorativos, también funcionan como mediadoras para gestionar las emociones y desarrollar capacidades cognitivas en los aprendientes. De manera que tienen un fin terapéutico. De ahí que surja el arteterapia como estrategia de intervención o tratamiento en determinados casos con trastornos, enfermedades, síndromes, etc. No solo se usa en la terapia para discapacitados físicos y/o mentales, sino que juegan un papel importante en la estimulación cerebral.

Semir Zeki, profesor de neuroestética en el University College of London, escribió el libro *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro* (1999), considerado uno de los textos fundamentales de la neuroestética. Esta última ciencia se encarga del estudio de la actividad cerebral a partir de los estímulos artísticos. ¿Cómo la belleza y/o la fealdad son procesadas como categorías estéticas por el cerebro?

(...) una región cerebral denominada corteza orbitofrontal medial se activaba más cuando los individuos escuchaban una pieza musical o miraban una pintura previamente clasificada como hermosa. La corteza orbitofrontal medial forma parte de los centros de placer y recompensa en el cerebro, y mantiene estrechas interacciones bioquímicas y nerviosas con el sistema límbico encargado de la memoria y las emociones, y estudios previos ya la habían asociado de la apreciación de la belleza. Lo interesante es que se activa tanto con la percepción de la belleza visual como de la auditiva en un mismo individuo. De estos estudios, Zeki concluye que “La experiencia artística, tanto en su creación como en su apreciación, obedece las leyes del cerebro”. (Dierssen, 2019, p. 42)

De ahí que el arteterapia haya tenido un impacto positivo en la atención de determinadas patologías psicológicas, trastornos o buenos resultados en la estimulación temprana, cognitiva; en el desarrollo psicomotor y en la gestión de las emociones. Crear una obra de arte supone múltiples conexiones, activa las redes de la corteza cerebral y por lo tanto constituye una gimnasia cerebral.

### 1.3- Aspectos anatomofisiológicos y psicológicos de la sensación y la percepción

Para hablar de sensación y percepción resulta necesario establecer vínculos constantes relacionados con la organización del sistema motor: un tópico básico en la Neuroanatomía y Psicofisiología que comprende las funciones de la neocorteza en la iniciación del movimiento, el tronco encefálico en el control motor y la médula espinal en la comunicación. Sin estas estructuras del sistema nervioso, sería imposible llegar a los fenómenos en cuestión. Cabe mencionar -y en este sentido concuerdo con Núñez de Villavicencio (2001)- que tanto la sensación como la percepción son procesos psicológicos (cognitivos) en relación dialéctica entre el hombre (psicosomático) y su medio.

La sensación constituye el punto de partida de todos los fenómenos psíquicos y tiene una doble significación. La primera es que da lugar al reflejo sensorial, conocimiento inmediato de la realidad, y la segunda que es el momento inicial que nos lleva al pensamiento. La sensación es el proceso psíquico mediante el cual se reflejan las cualidades aisladas de los objetos y fenómenos de la realidad, pero también los estados internos del propio organismo, cuando los estímulos materiales actúan directamente sobre los correspondientes receptores. (Núñez de Villavicencio, 2001, p. 12)

De manera que la sensación es el proceso encargado de la captación de reflejos o cualidades como el color, el peso, la forma, el sabor, etc; se caracteriza por ser más simple y primitivo. Las sensaciones tienen como base fisiológica los analizadores; según Núñez de Villavicencio (2001), se tratan de “estructuras anatomofisiológicas encargadas de discriminar los diferentes estímulos que actúan sobre el hombre” (p. 12). Se componen de: receptor, nervios aferentes, sección cortical. Las sensaciones se clasifican en exteroceptivas (receptores en la superficie del cuerpo), a distancia (olfato, vista y oído), por contacto (tacto y gusto); propioceptivas (receptores situados en músculos y articulaciones), interoceptivas (receptores situados en órganos y tejidos internos), por posición y movimiento.

En las artes visuales se habla de sensaciones cromáticas cuando un color resulta estímulo humano, sensación de profundidad cuando en una obra bidimensional como la pintura nos da la idea de profundidad, espacialidad o volumen. Por ejemplo, recordemos la obra renacentista La Gioconda (1503) de Leonardo da Vinci, sensaciones volumétricas en el tratamiento de las manos de la figura retratada, la espacialidad en el paisaje a través del efecto sfumato y la disposición de los elementos de la composición.

En cambio, la percepción se nos muestra como un proceso más complejo, psíquico cognoscitivo, no aislado sino de conjunto en el cual se reflejan integralmente los objetos. Así, aquellas sensaciones de la obra renacentista que con anterioridad mencionamos, en la percepción se aprecia como la obra completa, integral, de conjunto. Para que sea posible la percepción tienen que estar presentes estructuras anatomofisiológicas especializadas capaces de captar los estímulos en un campo contextual determinado. Sin la experiencia no se llega al reconocimiento de los estímulos.

La percepción se caracteriza por la objetividad, integridad, constancia, racionalidad, selectividad y a percepción. Este proceso se clasifica según el analizador predominante en visuales, auditivas, táctiles, olfativas, gustativas; según la forma de existencia de la materia que se refleja en del

espacio (forma, tamaño, relieve, distancia), del tiempo (duración, velocidad y continuidad) y del movimiento (variación de la posición de los objetos) (Núñez de Villavicencio, 2001)

*A modo de resumen (para facilitar el aprendizaje)*

Para hacer posible la entrada de estímulos visuales, táctiles, olfativos, gustativos, auditivos, es preciso que se experimente el fenómeno de la percepción. Este es el reflejo del conjunto de cualidades que actúan directamente sobre los sentidos. Es decir, que en la percepción se capta la unidad total, el conjunto de cualidades que caracterizan a un objeto.

El proceso perceptivo se inicia con la captación de los estímulos existentes en el entorno material; la visión de este entorno es lo que llamamos campo visual, el cual depende de la luz para su percepción. Dentro de este campo, cada estímulo compite con los demás en diferentes grados de atracción; aquel que sea más atractivo, se convertirá en el estímulo-objeto de la atención del proceso perceptivo visual.

Las diferencias contrastadas crean un esquema que pasa, a través de la retina, hasta la corteza por medio de impulsos nerviosos; allí, estas diferencias provocan una respuesta nerviosa que las organiza, selecciona y sintetiza en un patrón configurado llamado figura-fondo. Este patrón tiene una determinada configuración que de acuerdo con la experiencia del espectador podrá o no ser reconocida.

Es la forma de una obra de arte lo que nos permite percibirla; la estructura que esta forma adopta se percibe como una unidad visual, integrada por una figura, inseparablemente ligada a un campo óptico sobre el cual contrasta al que denominamos fondo. Es decir, que todo objeto se ve como una forma-figura que, por sus diferencias de tono y color, contrastan sobre un fondo. Es en esta estructura visual figura-fondo como se nos presenta toda obra de artes plásticas.

La sensación: es el reflejo de cualidades aisladas de los objetos y fenómenos del mundo material que actúan directamente sobre los órganos de los sentidos. Esta se origina por la acción de un determinado estímulo físico sobre los órganos receptores en forma elemental.

Se percibe como un todo único, es decir, como un sistema. La forma por sí sola no posee valor propio, es su sentido lo importante. El conocimiento de la realidad objetiva se efectúa en el ser humano solamente a través de las sensaciones y percepciones. La percepción, a diferencia de la sensación, refleja al objeto en su conjunto.

Los niveles perceptivos, en función de la apreciación artística, son: detección, distinción, identificación y reconocimiento. Dentro de las características de la percepción encontramos que todo objeto que percibimos se nos ofrece en su integridad, con todas sus cualidades; el reconocimiento puede ser generalizado o no específico y diferenciado o específico; la otra característica que se presenta en el proceso perceptivo es la selectividad, dada por el nivel de impacto de los estímulos.

Primero debemos conocer qué es forma y por qué sistema. Para ello, ofrecemos múltiples conceptos que solo pretenden mostrar la variedad de criterios sobre estos aspectos de los fundamentos formales.

## **1.4- Sistema-forma:**

Se denomina sistema a un grupo cualquiera de elementos, objetos o fenómenos organizados, concatenados e internamente ordenados de manera unitaria. Toda manifestación artístico-plástica puede estudiarse como una unidad matérica que se denomina sistema-forma. Este sistema-forma es un conjunto de elementos sensoriales, también llamados medios representativos expresivos externos del arte que, organizados de acuerdo a ciertas leyes, permiten percibirlo como una unidad óptica con un significado que trasciende esta simple percepción visual en contenidos emocionales y sociales.

El sistema-forma en las artes plásticas es el resultado de la estrecha relación existente entre los diferentes elementos que lo componen, estructurados según determinadas leyes de organización en un todo coherente y relativamente autónomo. Esta unidad es la cualidad básica que hace perceptible al sistema como tal.

El esquema sistema-forma está integrado por los elementos **estructurales o compositivos** los cuales se clasifican en configuraciones y diferencias. Estos elementos son los encargados de propiciar formas en las composiciones; pero requieren de un mecanismo que los organice denominado, por su función, leyes o **principios organizativos de la Forma**.

### **Elementos estructurales o compositivos:**

Son las partes perceptibles, las cualidades de los distintos materiales que constituyen el sistema-forma.

#### ***Configuraciones:***

Son las formas identificables que definen las diferencias perceptibles.

- Puntos, líneas, áreas, volúmenes

#### ***Diferencias:***

Son los elementos que distinguen las superficies de un marco visual.

- Tonos, valores, colores, textura

### **Leyes organizativas de la forma:**

Son aquellos elementos que organizan y regulan la disposición y visualidad de las formas. Se dividen en dos:

#### ***Perceptivas:***

- Figura-fondo

- Simplicidad (cerramiento y continuidad)
- De agrupamiento espacial (tensión, contacto, semejanza, superposición)
- 

***Estéticas:***

- Proporcionalidad
- Equilibrio
- Ritmo-énfasis



## 1.5. Evaluación: Introducción a la Expresión Plástica

### ¿A qué le denominamos artes plásticas?

Menciona, explica y ejemplifica las clasificaciones de las artes plásticas que estudió en esta primera unidad.

Crea un mapa conceptual donde se muestre el esquema sistema-forma.

Estudia los aspectos de la sensación y la percepción. Elabora una síntesis con las ideas más significativas de la percepción visual y táctil. Para ello, puede apoyarse en los siguientes audiovisuales:

Sentido de la vista. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=-LkPwuFvPJo>

Sentido del tacto: Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=vwrVgjE6g9o>

EXPRESIVIDAD DE  
LOS ELEMENTOS  
ESTRUCTURALES  
DE LAS ARTES  
PLÁSTICAS



Una vez visto el esquema sistema-forma que interviene en la realización de una obra plástica, es preciso ampliar los conceptos y contenidos que responden a cada componente de dicho sistema. Comenzaremos por los elementos estructurales y seguiremos con las leyes organizativas de la forma.

## 2.1- Líneas:

Es una marca formal; un límite de espacio, área, volumen u objeto; un elemento constante dentro de las Artes Plásticas.

### Aspectos a considerar en las líneas:

- Estructurales (como estructura)

La línea es un elemento estructural, el esqueleto de las figuras, la delimitación y el contorno de las formas.

- Expresivos (como expresión)

Este elemento le atribuye a la línea cierto carácter, expresión y lenguaje. Una de sus cualidades reside en el poder ofrecer discursos, en dependencia de la voluntad del autor.

### Funciones de las líneas:

- Las líneas definen formas y áreas.
- Nos crean signos, letras, números, señales de sentidos.
- Nos crean valores, tonalidades.

### Tipos de líneas y sus expresiones:

#### HORIZONTAL:

La línea horizontal es utilizada para brindar sensaciones tales como reposo, estatismo, calma, tranquilidad, paz, serenidad. En las composiciones plásticas se trazan con el fin de lograr un espacio físico representado de apoyatura, sobre la cual se alzan las demás partes del corpus formal.

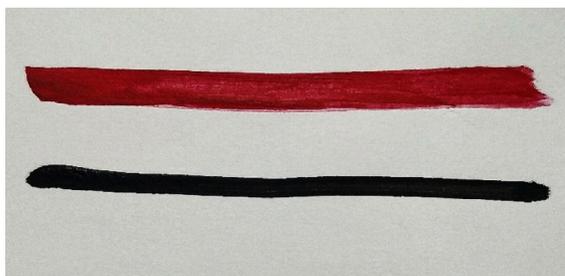


Imagen 1. Recta horizontal



Imagen 1.1. Javier Cruz Artiles, Inquietos pero en casa. (detalle), 52x60cm, acrílico/ lienzo, 2020.

Javier Cruz Artiles (Santa Clara, Cuba, 1987). Estudió en la Academia Profesional de Artes Plásticas: "Leopoldo Romañach", Santa Clara, Villa Clara, Cuba (2002-2006). Obtuvo premio en el 1er Salón de Arte "Postales de un Táchira Admirable", San Cristóbal, Táchira, Venezuela, 2013; mención en el Salón Provincial de Artes Plásticas, Galería Provincial, Santa Clara, Villa Clara, Cuba, 2017. Sus obras se encuentran en

## VERTICAL:

firmeza, inmovilidad, rigidez, seguridad, vitalidad, permanencia, confianza e, incluso con cierto carácter fálico, viril.



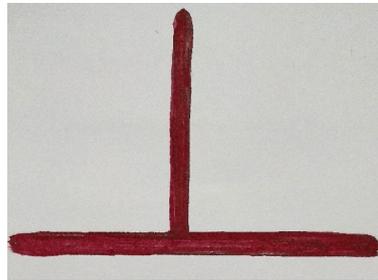
2. Verticales y paralelas



2.1. Javier Cruz Artilles, Girales y clavel, 120x80cm, acrílico/ lienzo, 2016

## PERPENDICULARES:

son disposiciones de líneas rectas que forman ángulos de 90°; en composiciones artísticas pueden dar sensación de estabilidad, rigidez, hieratismo, seguridad y seriedad.



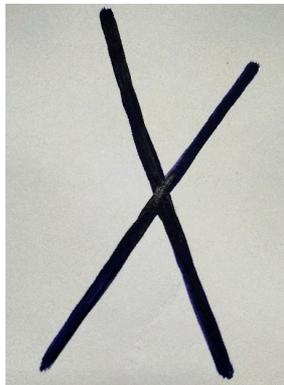
3. Perpendiculares



3.1 Javier Cruz Artilles, Inquietos, pero en casa (detalle), 52x60cm, acrílico/ lienzo, 2020

## OBLICUAS:

agitación, lucha, movimiento, inestabilidad y hasta confusión en determinados casos.



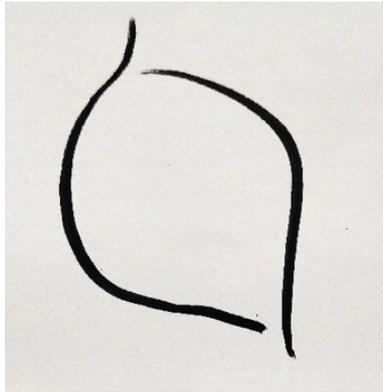
4. Líneas oblicuas



4.1. Javier Cruz Artilles, Pianista, 65x90cm, acrílico/ lienzo, 2017

## CURVAS:

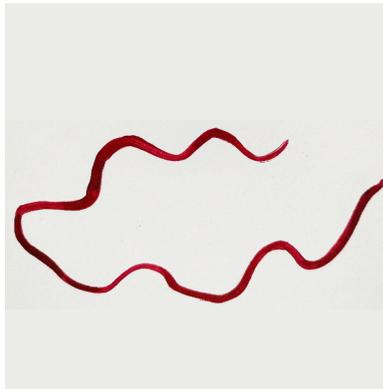
gracia, encanto, delicadeza, movimiento, ritmo, suavidad: su carácter dependerá del tipo de curva, ya que no es igual una curva hecha con un compás y un tiralíneas que una curva trazada libremente con un pincel; en una existe la regularidad de la herramienta, en la otra un ritmo vital, humano.



5. Curvas libres



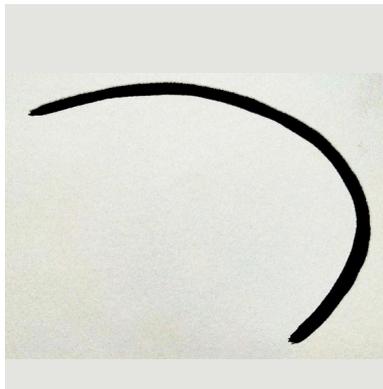
5.1. Javier Cruz Artilles, Pronto pasara (detalle), 33x42cm, acrílico/ lienzo, 2020



6. Curva irregular



6.1. Javier Cruz Artilles, Muchacha, 50x60cm, acrílico y óleo/ lienzo, 2015



7. Curva regular



7.1. Javier Cruz Artilles, Por un té de paciencia, 80x100cm, acrílico/ lienzo, 2019

## LÍNEAS QUEBRADAS:

como de vidrios rotos, similares a las de los relámpagos y rayos, están asociadas a las ideas de confusión, inseguridad, incoherencia, desorganización, impacto, abandono y desorden, entre otras.



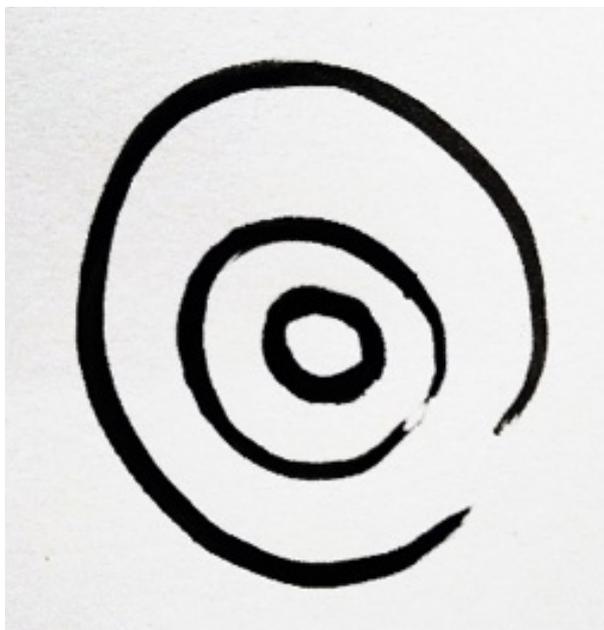
8. Líneas quebradas



8.1. Javier Cruz Artiles, Una flor para otra flor, 60x80cm, acrílico/ lienzo, 2016

## LÍNEAS RADIALES:

por su asociación con fuentes de luz intensa, nos recuerdan ideas de exaltación, patriotismo, radiación, deber, gloria, énfasis y unidad.



9. Línea radial

## LÍNEAS ESPIRALES:

como las de los remolinos y algunos caracoles; se asocian con ideas de crecimiento, germinación, desarrollo, movimiento, dinamismo y excitación.



10. Línea espiral

Las líneas, cuando crean áreas que configuran triángulos como las pirámides, se asocian a ideas de estabilidad, permanencia, eternidad, confianza y seguridad.

## EXPRESIONES DE LAS LÍNEAS:

- Las líneas de configuración rectangular, de acuerdo con la proporcionalidad de sus lados y la posición que ocupan sobre el plano o fondo, estarán asociadas con ideas de fuerza, estabilidad, solidez, permanencia y elegancia.
- Las configuraciones circulares están asociadas con ideas de eternidad, inmensidad, movimiento, dinamismo e igualdad.
- El carácter cinético es la propiedad que posee todo rasgo lineal de extenderse más allá de sus límites reales con la misma dirección que tiene la línea; a esta característica psíquica de las líneas se le llama “continuidad”.
- Los dibujos o pinturas que poseen líneas estructurales a base de curvas libres trazadas con gran soltura, están asociadas con ideas de características personales, románticas, emocionales, e impetuosas.

El uso de las líneas lo encontramos en la estructuración de los mensajes plásticos por distintos artistas, quienes las utilizan para crear su propio estilo, haciendo caer sobre las líneas la mayor parte de la expresividad de su obra.

En la Historia del Arte encontramos diversos momentos de creación estética en donde la línea es importante para lograr discursos plásticos. Casi siempre ha estado presente durante el proceso artístico-visual; pero solo mencionaremos algunos movimientos que la han tenido más en cuenta. Desde los inicios, en el Paleolítico Superior, en la cueva de Altamira, los animales eran representados a base de líneas de contorno y de sensaciones policromas.

Así la línea va a marcar el dinamismo compositivo del Mesolítico y más en el Neolítico. Durante la antigüedad, las pinturas egipcias y los bajos relieves estaban dotados por las líneas; también en las decoraciones de las vasijas griegas. La Edad Media va a constituir el escenario del uso evidente de las líneas para representar los temas bíblicos, a Jesús, la Virgen María, los apóstoles; sobre todo durante las etapas románica y bizantina cuando comienza a desarrollarse la iconografía cristiana.

La Modernidad utiliza con mucho tino la línea desde su comienzo con el Renacimiento, y ya venía formando sus bases sólidas con Giotto durante el Gótico. El siglo XV del humanismo renacentista fue de medidas dibujísticas muy racionales. Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Rafael, por mencionar solo tres, empleaban líneas curvas para darles sensaciones de movimiento, juventud, modernismo y fortaleza clásica a sus obras. Si recordamos sus composiciones en general, Leonardo logró un estilo auténtico para representar sus Madonas, sus Vírgenes, sus Niños. En sus obras como la Virgen de la Roca, La Mona Lisa, Santa Ana con la Virgen y el Niño, entre otras, existe una estructura piramidal dada gracias al sistema lineal y sus disposiciones en el campo visual. Esta estructura emite un discurso de unidad, interrelación humanística, divinidad y conexión entre lo terrenal y lo divino.

La línea deja huellas transcendentales en Miguel Ángel y es latente en los frescos de la Capilla Sixtina. La creación es uno de los temas allí expuestos y podemos discernir cómo la línea diagonal da el sentido a la acción reflejada.

Es una composición grandiosa la Escuela de Atenas de Rafael Sanzio y en ella, las estructuras lineales conforman el espacio y el dinamismo del ambiente intelectual. Aunque no dejan de estar presentes los demás elementos.

El Neoclasicismo del siglo XVIII con David al frente, el Realismo del siglo XIX con Courbet, Daumier y algunos artistas vanguardistas de principios del siglo XX como Matisse, Picasso, Piet Mondrian con sus obras neoplásticas a base de líneas rectas, perpendiculares, verticales, horizontales que les dan el sentido a la seriedad y eternidad de sus obras.

De esta manera muy breve, hemos recorrido siglos por los cuales las líneas en las artes plásticas han transitado como elementos estructurales indispensables. Faltaron espacios por recordar en donde su protagonismo es axioma compositivo; de ahí su propagación y universalidad.

## 2.2- Las áreas:

Llamaremos áreas a la cualidad superficial que surge de los contrastes en el campo visual; también podríamos decir que es el resultado superficial del trazo de líneas sobre un fondo.

Las áreas son planas, aunque su perímetro sea irregular, su superficie está limitada por dos lados. De esta forma, área implica un espacio limitado de carácter bidimensional. Los nombres que usamos para designar o describir la forma de las áreas son aquellos que empleamos para la geometría plana.

Las áreas son los elementos esenciales del sistema-forma, constituyen la superficie que la vista capta, ya sean objetos reales o su imagen plástica.

Las áreas poseen cualidades absolutas y realistas. Cuanto más organizada la estructura de área, más simple y cerrada, así será de “buena” su configuración.

Tanto el tamaño como la posición dependen de las relaciones entre el marco de referencia dado y las áreas. La estructura de todo marco de referencia plano se organiza usualmente en superior o inferior, lado derecho e izquierdo. Si el esfuerzo es tradicional hay que añadir la posibilidad frente al fondo. Las áreas, de acuerdo a sus posiciones sobre el marco de referencia, pueden tener tres probabilidades: dirección, intervalo y actitud.

La **dirección** de un área está determinada por sus ejes mayores, en relación con los ejes básicos, horizontal, vertical en el marco de referencia. El círculo es la figura que no posee un sentido direccional definido.

El **intervalo** es un aspecto que se refiere al espacio entre áreas, es decir, que es la posición de fondo visible entre las áreas. La semejanza de intervalos crea ciertos tipos de ritmo.

La **actitud** también plantea la relación de una figura con su fondo. El cuadrado y el rombo son áreas iguales y que sin embargo por su actitud son diferentes.

Una de las cualidades fundamentales que un sistema-forma debe poseer en el campo artístico, es su variedad.

Las áreas pueden ser representativas, asociativas y simbólicas:

- 1- Representativas: aluden de manera exacta e inmediata a algo que podemos identificar.
- 2- Asociativas: en la que podemos establecer una asociación con algo que conocemos.
- 3- Simbólicas: de manera directa.



11. Las áreas



11.1. Javier Cruz Artiles, La siesta, 60x80cm, acrílico/ lienzo, 2015

### 2.3- Los volúmenes:

Los volúmenes son formas tridimensionales o sensaciones de tridimensionalidad que incorporan en sus áreas la profundidad; esta cualidad física también se logra por las degradaciones cromáticas o de valores. En el campo visual, proporcionan el sentido de la espacialidad y podemos clasificarlos por como aparecen en el espacio de la siguiente manera:

Volumen real: obras que existen como materiales sólidos en sus formas reales de tres dimensiones (la escultura, la cerámica).

Volumen figurado: las expresiones plásticas que van siendo virtualmente materiales se desarrollan en dos dimensiones, es decir, que son planas, se presentan de tal manera estructuradas que crean en el espectador la ilusión de volumen-espacio (la pintura con sensaciones volumétricas).

Los indicadores que posibilitan las sensaciones de espacialidad y profundidad en composiciones bidimensionales son:

- El contraste.
- La degradación cromática.
- Paralelos que convergen en un punto.
- La posición de las figuras ubicadas en un plano.
- Superposición de áreas dentro de sus mismos planos.

- La transparencia.
- Disminución de detalles.
- La perspectiva espacial.
- Refrangibilidad de los colores.

A partir de la apariencia física de las obras, planteamos la existencia de un grupo que llamamos planos, es dentro de este tipo de obras que se traduce, con mayor claridad, la dualidad en el tratamiento de esta superficie bidimensional. La posibilidad de pintar sobre este fondo manteniendo visualmente su planimetría física y, la otra, por medio de habitadoras ilusiones ópticas convertidas en un espacio profundo en el cual el artista sitúa sus figuras casi siempre de carácter volumétrico. Busca recrear la realidad del mundo mediante el empleo habilidoso de los recursos de la perspectiva o de la superposición de las áreas y colores.



12. Sensación de volumen

#### 2.4- Los valores y tonos:

Las diferencias que podemos encontrar en el campo visual son de tres tipos: las experiencias tonales y de valor, las de color y las de textura. Las diferencias de tono son indudablemente las más importantes. Hay que considerarlas como la base de la visión. No veríamos nada del mundo circulante si no fuera por las diferencias tonales.

Para hablar de los tonos y valores debemos comenzar hablando de la luz. La luz es un estilo de energía radiante que, generándose en una fuente, se propaga en una línea recta a una enorme velocidad. La fuente fundamental de la luz es el sol. Otras son las lámparas incandescentes y fluorescentes.

Dentro de la inmensa gama de rayos que pueblan nuestro entorno, hay una cuota

de longitudes de onda entre el calor y la radiación ultravioleta que afectan nuestra retina para producir la percepción visual. Los rayos de luz tienen dos dimensiones: la amplitud y la longitud de onda. La amplitud es la energía radiante, la luminosidad, es un aspecto cuantitativo; es decir, la cantidad de claridad que recibe nuestra retina, mientras que la longitud se refiere al tipo, a la clase de energía que se recibe, es un aspecto cualitativo, es lo que se recibe en nuestra retina como sensaciones cromáticas o colores.

La amplitud de la onda es la que determina el grado de iluminación, la longitud de onda en la que determina los matices o colores. Las superficies de los objetos que reflejan un alto grado de la luz recibida, se verán como superficies claras, mientras que, las que absorben mayor cantidad de luz, se verán más oscuras.

Generalmente se definen como tono o valor, la apariencia visual que posee una superficie en un momento dado debido a las condiciones lumínicas que pueden variar de uno a otro instante y ya no sería igual el valor o tono.

Para identificar estos elementos podemos llegar a la siguiente deducción:

- Las diferencias motivadas por la luz: valores.
- Las diferencias motivadas por la mezcla de pigmentos: tonos.

**Ejemplo:**

El aula es verde, el sol entra por la ventana y la ilumina diagonalmente, una parte de ella se aprecia verde claro y otra verde oscuro debido a la incidencia de la luz, ahí encontramos distintos valores del verde. Sin embargo, en la misma aula la pizarra es también verde; mas el pigmento utilizado es mucho más intenso, fuerte, oscuro que el utilizado en la pared, de manera que, en tal caso, determina el tono.

### Importancia de los valores:

Las diferencias de valores han sido, durante toda la evolución de las creaciones visuales, el elemento fundamental. La cualidad de los valores es esencialmente constructiva porque constituye la base del contraste. La solidez de una imagen se debe más a sus contrastes de valores que a sus contrastes cromáticos o de textura. El valor ha sido, además, uno de los medios que el artista ha utilizado para recrear la existencia material del mundo objetivo. Los valores son los que recrean las condiciones iluministas de la realidad.



El número mínimo de grados que puede tener una escala en la que el blanco represente el 100 % de la iluminación, el negro representaría la ausencia total de luz 0 %, y el gris medio tendría, entonces, el 50 % de la luz.

Clave alta	Valor claro	Blanco
Clave media	Gama de grises	Gris
Clave baja	Valores oscuros	Negro

A cada uno de estos valores se les llama grados y a la escala en general siempre se le denominará por sus partes, es decir, que la parte alta de la escala estará representada por los “valores altos”, la parte media “valores intermedios” y la parte baja tendrá los llamados “valores bajos”.

Cuando un artista crea una obra, por lo regular utiliza una cierta relatividad entre los grados de valor que van a predominar su obra. A este aspecto se le llama “clave”, en toda obra existe una sola clave, ésta podrá ser baja cuando el factor armónico está presente, media y alta.

Clave alta	Valor claro	Blanco
Clave media	Gama de grises	Gris
Clave baja	Valores oscuros	Negro

Dentro de estos parámetros de la dinámica, existe un patrón denominado IRRADIACIÓN, en el que se demuestra que las figuras de valores claros sobre fondos oscuros tienden a expandirse más allá de sus límites. El negro o los valores oscuros, por el contrario, tienden a reducir su área cuando están sobre fondos más claros.

## ESCALA

BLANCO	0%		
	20%		
GRIS	40%		
	60%	Valores intermedios	
	80%		
	100%	Grados más bajos u oscuros de la escala Valores Bajos	
NEGRO			

El tono presenta en realidad el volumen y la masa de la forma, así como el espacio entre sólidas. Cuando el artista obtiene un efecto de volumen y profundidad al pintar sus objetos en su composición, como si estuvieran iluminados por el sol o cualquier otra fuente lumínica, decimos refiriéndonos a su tratamiento tonal, que es un CLAROSCURO.

Hay artistas que trabajan sus pinturas modelando sus figuras a base de contrastes tonales, independientemente del color; sus obras se destacan por el uso de los colores generalmente monocromáticos, que van desde los grados más altos o claros hasta los más bajos u oscuros de la escala.



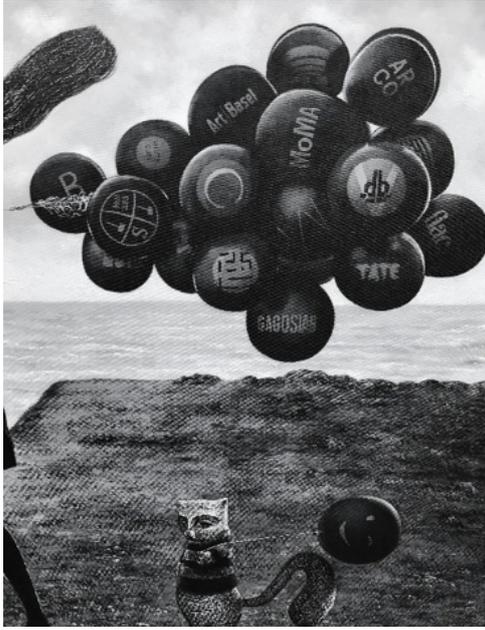
13. Valores tonales



13.1. Valores



13.2. Valores



13.3. Javier Cruz Artiles, De party, (detalle), acrílico/  
lienzo, 120x180cm, 2020.

## 2.5- Los colores:

Lo que llamamos color, puede ser: sensaciones lumínicas, superficies pintadas, la sensación cromática cuyos matices varían de acuerdo a la longitud de ondas. La potencialidad del color como estímulo emocional no la supera ningún otro elemento. Dentro del sistema-forma, ya hemos mencionado que sus funciones son estructurales y expresivas, sobre todo esta última.

### Colores primarios:

Amarillo, Rojo, Azul

**(ESTOS COLORES NO PUEDEN SER OBTENIDOS POR NINGUNA MEZCLA)**

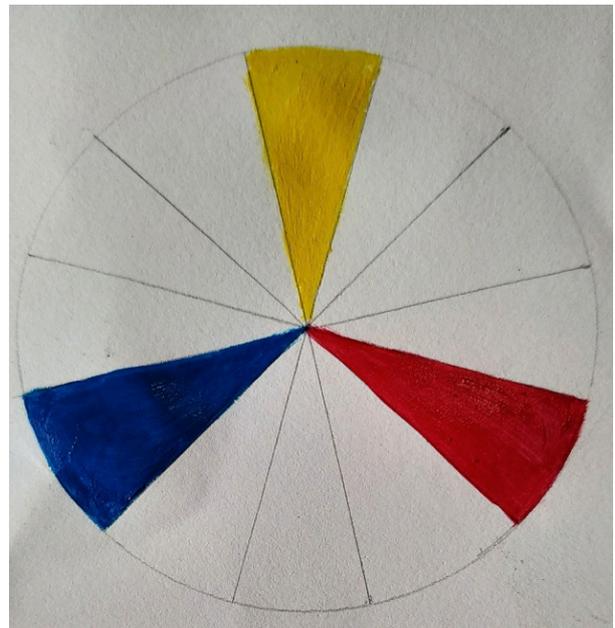
### Colores Secundarios:

Son los que se obtienen de la mezcla de iguales cantidades de dos colores primarios:

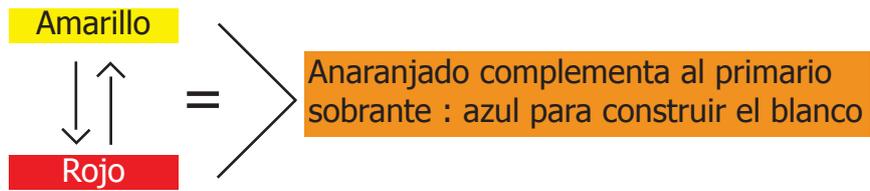
- Anaranjado (rojo + amarillo)
- Verde (amarillo + azul)
- Violeta (azul + rojo)



14. Colores primarios



14.1. Colores primarios en la rueda



Am y R	Anaranjado	Complementa al Azul
R y Az	Violeta	Complementa al Amarillo
Am y Az	Verde	Complementa al Rojo

Colores Análogos

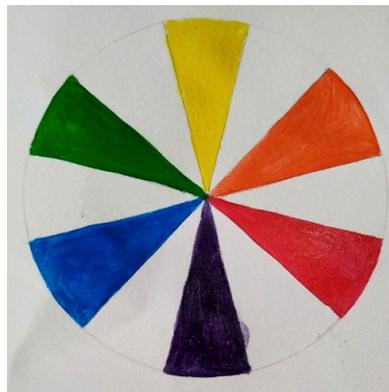
Combinación del color primario con el secundario o complementario

Amarillo-Anaranjado  
 Rojo-Anaranjado  
 Rojo-Violeta  
 Azul-Verde  
 Amarillo-Verde

} Colores análogos o intermedios (Siempre se parte del primario)



15. Colores secundarios



15.1. Colores secundarios en la rueda



16. Círculo cromático

### Fenómeno de “absorción y reflexión”

La luz blanca es un complejo de rayos de distintas longitudes. Al incidir sobre las distintas superficies de los objetos, éstos, de acuerdo con la estructura molecular específica de la superficie, absorben parte de estos rayos y reflejan otros. Esta porción de rayos que es reflejada por la superficie llega a la retina y se recibe como una determinada sensación cromática, es decir como un color o matiz.

Decimos que un objeto es rojo cuando la superficie absorbe todos los rayos menos los rojos. Una superficie es verde porque los rayos que reflejan son los azules y los amarillos. La propiedad de los pigmentos es la de sus substancias

que reflejan con cierta pureza una determinada calidad de rayos que vemos como colores. Llamamos color a la sensación percibida como cualidad reflectante de una superficie. Toda superficie posee una cualidad de acuerdo con su estructura interna de reflejos determinados por los rayos de la luz que inciden sobre ella y la absorción de otros. Esta cantidad de luz reflejada por el objeto es la que percibimos con cualidades cromáticas específicas. Cada superficie tiene un color local pero este color nosotros lo vemos siempre modificado por las condiciones lumínicas imperantes en el momento de la observación.

**Las cualidades del color o dimensiones:**

<b>Valor</b>	<b>Matiz</b>	<b>Intensidad</b>
<p>La cantidad de luz que afecta a un color cualquiera o es el grado de claridad y oscuridad que afecta al color estudiado.</p>	<p>Las diferencias cromáticas perceptibles por el ojo humano independiente y que sean producto de la iluminación o de la mezcla de pigmento.</p> <p>Es la equidad cromática específica que diferencia un color de otro. Es el nombre del color.</p>	<p>Esta se refiere a la pureza del matiz, a la intensidad o saturación de pigmentos. La mayor brillantez de un color es un grado máximo de intensidad; lo opuesto a la intensidad es la “neutralidad”.</p> <p>Un color se puede neutralizar con su mezcla con blanco, con negro y con gris.</p> <p>Es el grado de pureza o brillantez que posee un color; en esta propiedad, el factor determinante es la calidad del pigmento.</p>
<p><b>Aclaración:</b> Negro, blanco y gris son valores.</p>		

## Colores cálidos y fríos:

Volviendo a la rueda, podemos apreciar como la zona del amarillo-verde hasta el rojo-violeta constituyen el grupo de los colores llamados cálidos, y los verdes y azules son los llamados fríos. Estas posibilidades expresivas y estructurales de la temperatura de los colores son también recursos usados por los creadores en la organización lumínica; en las obras plásticas existe una armonía que es la que organiza toda la expresión cromática.

## Tipos de armonía cromática:

**Armonía acromática:** es aquella que solo utiliza los valores sin matices.

**Armonía monocromática:** Es aquella que se realiza con un matiz o color en todas sus posibilidades de valor e intensidad.

**Armonía complementaria:** Es aquella que fundamentalmente combinan dos colores opuestos diametralmente en la rueda del color.

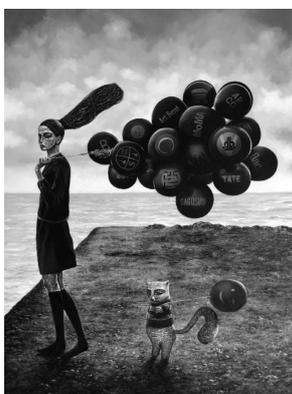
**Armonía tríada:** Es aquella que emplea tres colores que quedan formando un triángulo equilátero dentro de la rueda.

**Armonía doble complementaria:** Como su nombre lo indica, es la que combina dos armonías complementarias. Armonía análoga es aquella que partiendo de un color primario utiliza todos los colores que están hacia un lado u otro de la rueda hasta el fenómeno primario.

**Armonía cálida o fría:** Son aquellas en las que predominan los matices de estas cualidades.

Es importante la "dinámica" del color o teoría de los "contrastes simultáneos". Un color se altera ligeramente de acuerdo con el color que lo rodea o al que se antepone. Como en el caso anterior de los tonos, un color claro, luce más claro cuando está sobre un fondo oscuro que cuando está sobre otro claro. Un color frío acentúa su frialdad cuando está rodeado de colores cálidos y, a la inversa, un color cálido aparenta aumentar su temperatura cuando aparece rodeado de colores fríos.

Los colores cálidos tienen la propiedad de "avanzar" en la superficie y los "fríos" de "retroceder", estas cualidades son explotadas por los pintores para causar efectos de espacio-volumen.



17.Armonía acromática, Javier Cruz Artiles, De party,acrílico/ lienzo,120x180cm, 2020.



18.Armonía monocromática



19.Armonía complementaria



20.Armonía triada



21.Armonía doble complementaria



22.Armonía análoga



23. Armonía colores fríos

### La expresividad de los colores:

El color rojo es el más atractivo de todos, lo asociamos con las cosas vitales, alegres, dinámicas. Es un color que provoca sensaciones de fuerza, de nosotros es el color de las sociedades socialistas, del internacionalismo.

El anaranjado- apasionamiento, excitación, es un color cálido.

El amarillo- es el color del sol y de la luz. Está asociado a experiencias de trabajo, vida y fuerza, también ofrece caracteres de alegría y optimismo.

El verde está vinculado a la naturaleza, la vegetación, la humedad, el crecimiento.

El azul- nuestro cielo-nuestro mar-ideas de reposo, serenidad, calma estática, apacible.

El violeta está asociado con idea de pesadumbre, tristeza, soledad, frialdad y silencio.

Es apoyándose en este tipo de reflejos condicionados, que los artistas usan los colores de acuerdo al contenido que ellos pretenden comunicar.

En general, los colores claros, cálidos, intensos, son usados para decirnos alegría, vida, optimismo. Para decirnos tristezas, misterios y dolores, se emplean los matices oscuros, fríos y neutros.

Los colores han sido obtenidos, desde la Prehistoria, con minerales y propiedades de los elementos que la naturaleza nos ha brindado. Las composiciones mágico-religiosas de la Etapa Primitiva eran, en su mayoría, policromas para lograr el realismo pertinente que permitiría la obtención de la caza. Luego, este elemento diferenciador continuó desarrollándose durante la Antigüedad, en los frescos de las ciudades romanas Pompeya y Herculano; en la civilización egipcia los colores tenían varios significados teológicos y de distinción jerárquica: el ocre o terracota para el faraón y el amarillo o mostaza para su esposa.

El estilo románico pictórico de la Edad Media Cristiana empleaba los colores planos, sin degradaciones, porque no interesaba la perfección ni el realismo compositivo sino el mensaje religioso. Al concluir esta etapa intermedia, Giotto va a revolucionar el color para atribuirle más mimesis a las composiciones medievales, esto es evidente durante el Gótico.

Con el progreso de la razón y las ciencias, despertados por el Renacimiento, el color o pigmentación adquiere un impulso científico, técnico; los artistas se apoyaban en los experimentos químicos para garantizar una mayor perdurabilidad. Por ello, hoy día, contamos con grandes obras renacentistas donde el color apoya a la expresividad del ambiente de los siglos XV y XVI.

Otro momento muy importante en donde el uso cromático late con sus claros- oscuros, es el Barroco del siglo XVII. En éste intervienen varios elementos estructurales como la línea, la textura y el color ya mencionado. Todos se combinan de forma armónica para ofrecer la teatralidad y el realismo compositivo.

El romanticismo del siglo XIX también hace uso considerable de las sensaciones cromáticas para dar el sentido de la libertad, de las emociones, del egocentrismo, de la vitalidad moderna, de la fuerza psicológica individual. Entre sus obras cumbres encontramos a La Libertad guiando al pueblo de Delacroix. El color llama a la reflexión sobre la muerte, sobre el espíritu de lucha, de amor, de satisfacciones intensas.

No podíamos dejar de mencionar al Impresionismo y al Postimpresionismo cuando se trata de la física cromática. Ambos movimientos se extendieron hasta el siglo XX y todavía tienen impacto en las creaciones contemporáneas; utilizan el color, los tonos y la luz para obtener forma y su añadidura: contenido. Al Impresionismo no le interesaba tanto la emociones, ni los discursos subjetivos de la forma y esa es la diferencia fundamental con el Postimpresionismo.

Las vanguardias artísticas del siglo XX, sean europeas, latinoamericanas o de donde sean; emplearon muchísimo los colores, más aún los seguidores del expresionismo. Obras grotescas de Chaim Soutine, de Oskar Kokoschka, de Francis Bacon, son impactantes por el uso descollante de pigmentos gruesos e intensos.

## **2.6- La textura:**

La textura es la cualidad táctil que tiene una superficie cualquiera. Puede ser rugosa, lisa, con incisiones, áspera, fina, tosca, delicada; la textura es uno de los elementos fundamentales que aluden al acabado de una composición.

Cuando Diego Rodríguez de Silva Velázquez (1599-1660) nos da su obra “El aguador de Sevilla” en 1623, las imitaciones más perfectas de las superficies del tinajón, de la jarra de metal, de la copa de cristal, de la tina de jabón del aguador, de la seda de la camisa del niño, están obligándonos a tener una profunda percepción de la imagen pues están involucrados en el fenómeno de los órganos terminales nerviosos, es decir los órganos de los sentidos: la vista y el tacto. La experiencia de la vista y sentido provoca la asociación viso-táctil ante la presencia del estímulo.

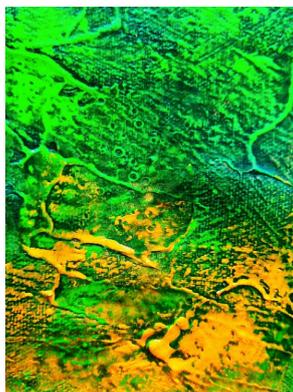
### Dentro de los que interesan, podemos definir tres corrientes:

- Miméticas: al imitar de una manera meticulosa, con una realidad extraordinaria las distintas superficies de los objetos pintados.
- Empotres: se utilizan espátulas, arena, papel, granos, hojas secas, etc.; es decir, las texturas como cualidades propias de los materiales utilizados en la realización del exponente plástico.
- Planas: cuando los autores emplean otros elementos en sus obras, no las texturas; todas las superficies son iguales en cuanto a su apariencia táctil, sencillamente usan materiales de forma directa y la expresividad recae en los colores o en las líneas.

La textura no es solamente un medio estructural, sino que -además- dota al cuadro de expresividad. La manera en que el artista trata la piel de una figura femenina para indicar juventud o vejez tiene que ver muchísimo con el manejo de la textura. El virtuosismo del vestuario con sus pliegues, transparencia del velo, lo liso de la seda, dan realismo compositivo e indica el carácter del sujeto retratado. Los pintores de la aristocracia de principios del siglo XVIII, cuando el Rococó, resaltaban el poder por medio de los finos vestidos, de difícil diseño, casi siempre con colores pasteles, rosado, verde claro, azul celeste, todo afeminado; y una botánica tupida, con hojas llenas de vida para complementar el hedonismo convencional de dicho período.



24. Texturas miméticas. Morro habanero. Óleo/ lienzo. 103x52cm. 2020.



25. Texturas táctiles



26. Texturas planas. Javier Cruz Artilles, Sin título, 25x25cm, acrílico/ cartulina, 2020.



## **2.7. Evaluación: Diseño curricular: planificación de una clase para niños de educación inicial sobre los elementos estructurales (líneas, áreas y colores).**

### **¿A qué le denominamos artes plásticas?**

No es para nadie un secreto que te preparas como maestra o maestro en educación parvularia. Esto supone desarrollar capacidades en diseño curricular y desarrollo curricular. De manera que planificará una clase donde enseñes líneas, áreas y colores a los niños y niñas de educación inicial.

Luego, compartirá su trabajo con los demás integrantes del curso.

# 3

EXPRESIVIDAD  
DE LAS LEYES  
ORGANIZATIVAS

Todo sistema se define a su vez como un conjunto de elementos unidos por nexo y relaciones tan estrechas, que se aíslan del contexto general para ser una unidad coherente relativamente independiente. Esta interrelación, estos nexos, esta unidad imprescindible para que los elementos sean un sistema, es la obediencia a las leyes de carácter organizativo.

Ley es la expresión de la necesidad reiterada. Es decir que cuando atiene a un fenómeno nos preguntamos ¿Es necesario que esto ocurra así, no de otra manera? ¿Se refiere una y otra vez este condicionamiento? Si la respuesta es afirmativa, entonces estamos frente a una ley.

### Las leyes se dividen en dos categorías:

**Leyes perceptivas:** Tienen una aplicación más general en el proceso de la visión, registro y conocimiento de todo el mundo objetivo.

**Leyes estéticas:** Son aquellas que, dentro de esa totalidad dentro del entorno ambiental, cuantifican ciertas manifestaciones que reciben nombre artístico. Las leyes perceptivas tienen como objetivo fundamental el organizar y simplificar la complejidad del campo visual.

#### 3.1- Leyes perceptivas:

Lo más importante de las leyes perceptivas es que permiten la percepción, por lo que existen como condición vital y se expresan en la estructura de un esquema que denominamos **figura-fondo**. Todos los estímulos lumínicos que provocan el reflejo de algo reconocible tienen que existir en esta infracción dialéctica, en esta unidad de **contrarios** que llamamos F/F (Figura-Fondo).

Existen las polaridades fondo-simple, figura-compleja, o, a la inversa, figura- simple, fondo-complejo. También tenemos la polaridad fondo-plano frente a fondo- espacio.

**NOTA:** No existe la posibilidad física de ver algo si no es contra un fondo. Cuando mayor contraste haya entre la figura y el fondo, el estímulo visual será más profundamente percibido por el sujeto. Cuanto más simple sea la estructura del conjunto de elementos, más fácil y agradable será percibido el sistema.



27.Figura-fondo. Javier Cruz Artiles, Viste lo que hay, 120x78cm, acrílico/ lienzo, 2018

Esto responde a la formulación de la ley llamada de la simplicidad que plantea “todo patrón estimulante tiende a verse tan simple como lo permitan las condiciones dadas”. Esta ley tiene las variantes que la complementan: el “cerramiento” y la “continuidad”. Tanto una como otra tienen un objetivo: facilitar la estimulación más simple y favorable (forma cerrada) de los elementos del sistema.

Se denominan como formas cerradas las formas que tienden a constituirse en sistemas autosuficientes. Esto es el principio que llamamos cerramiento.

La continuidad, es la cualidad que tiene todo trazo direccional de crear una ilusión de prolongación más allá de donde termina su existencia física. Esta continuidad se produce en la misma dirección del trazo. Será más fuerte o menos fuerte según sea su longitud y contraste de la línea que la genera. La continuidad ayuda al cerramiento y éste a la simplicidad.

Estas leyes de la organización perceptiva tienen otras variantes conocidas como las del agrupamiento espacial: la tensión, el contacto y la semejanza.

Cuando dos elementos visuales están lo suficientemente próximos de acuerdo con su tamaño, posición, color, etc., se establece entre ellos una tensión que actúa como vínculo unificador, haciendo que estas dos figuras se perciban como una figura sobre el campo.

La Psicología de la Gestalt es una teoría de la percepción surgida en Alemania a principios del siglo XX que alude a los modos de percepción de la forma de aquello que vemos. Nuestro cerebro decodifica la información que recibimos a través de las diversas asociaciones que se producen en el momento de la percepción.

### **Ley de Pregnancia:**

Cuando una figura es pregnante, por su forma, tamaño, color-valor, direccionalidad, movimiento, textura, nos referimos al grado en que una figura es percibida con mayor rapidez por el ojo humano. Aquello que capte nuestra atención en primer orden, tendrá mayor pregnancia que el resto de las formas de la composición. Suponiendo el caso de la pregnancia por tamaño, se colocan cinco objetos sobre la mesa, cuatro de ellos pequeños y uno enorme en comparación a aquellos. Cuando nuestra vista se dirija hacia estos, hemos de ver como en primera instancia al más pregnante, en este caso, el único de gran tamaño.

Todas estas leyes responden al modo de percibir del ojo humano, a través de las cuales el cerebro decodifica la información visual. Constituyen el modo en que percibimos constantemente. Actúan sobre nosotros y

nosotros también actuamos en relación a ellas.

En cuanto al manejo de códigos visuales, tanto para su estudio como para su empleo en la creación de mensajes comunicacionales, es importante tener en cuenta las relaciones entre el campo y la figura, en las cuales, además de las características formales la ubicación de los elementos, también son generadoras de sensaciones e interpretaciones por parte de nuestro cerebro. De este modo, si delimitamos una imagen a través de un encuadre, ubicando uno de sus elementos en la parte central del campo, éste dará sensación de quietud y atraerá al espectador. Sin embargo, si el mismo objeto es ubicado en la parte superior central del campo, la sensación generada será de tensión.



28. Ley de pregnancia. Javier Cruz Artiles, ¿Qué piensas hacer?, 60x80 cm, acrílico/lienzo, 2018

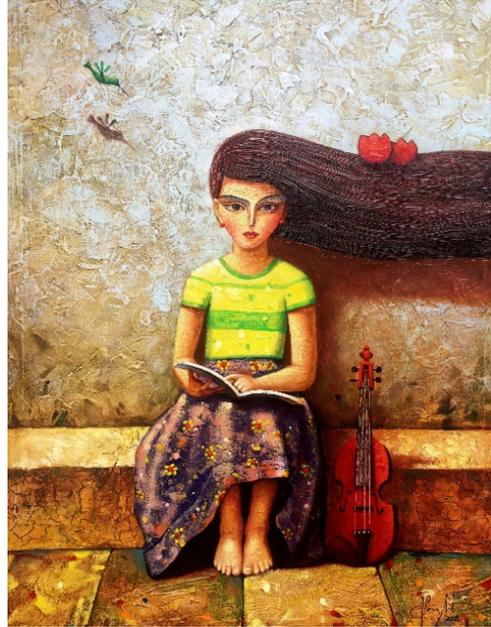
### 3.2- Leyes estéticas:

#### Proporcionalidad:

Entre las leyes estéticas debemos darle el primer lugar a la ley de la proporcionalidad por su indiscutible participación decisiva en la cuantificación del carácter de una obra, y por lo tanto, un índice positivo para llegar a su contenido.

La proporcionalidad implica relación de partes, adecuación entre medio y fines, entre formas y contenidos; relación de magnitudes, número y grado.

En los sistemas formales cuya función es la de expresar un contenido, la proporcionalidad correcta estará dada por la relación que entre sus distintos elementos se establezca, para expresar con toda la claridad posible el contenido conceptual e ideológico que la obra de esta encarna. Esta correspondencia entre forma y contenido es el índice que determina lo correcto de las relaciones



29. Proporción. Javier Cruz Artilles, Partituras, acrílico/lienzo, 65x90cm, 2018.

proporcionales de los elementos.

Esta constante confrontación del criterio de ¿Cuánto es lo correcto para lograr (...)? es la aplicación práctica de la proporcionalidad.

Dentro de las diferentes aplicaciones de las proporciones a los elementos de la obra hay un caso que, si existe comunamente, como una fórmula cuyo resultado va dirigido específicamente hacia el logro de la belleza como expresión.

Esta relación de proporciones es fundamentalmente de carácter espacial; pero podríamos trasladarla a la aplicación cuantitativa de otros elementos, nos referimos a la llamada “proporción dorada”. Esta proposición tiene una larga historia que arranca en los griegos.

Es una proposición cuya expresión exacta tiene su base en la matemática del Italiano Fibonacci, quien descubrió una serie de sumas entre dos números de modo que mantenían entre sí una relación constante: 1-2-3-5-8-13-21-34- 55-89-144-233.

Esta relación se define diciendo que el número menor es al mayor lo que el mayor es a la suma de los dos. Esta razón numérica interna más cercana a la media y externa razón. En la plástica esto se percibe como la relación armónica entre dos diferencias.

Esta relación fue estudiada por el Traile Luca Paccioli quien la llamó “divina proporción”, ya en el siglo XV. Después Kepler y Leonardo se van a referir a ella como la “sección áurea” respectivamente.

Llevada esta proporción a un ejemplo concreto podríamos decir que en una línea que mediría 1000 unidades el número de oro sería el 618. De donde resulta que 382 es a 618 lo que 618 es 1000. Esta proporción ha constituido el centro de interés de los investigadores de muchos siglos porque también es la fórmula del crecimiento de los seres orgánicos, incluido el hombre.

La proporcionalidad es -en fin- la ley que interviene en toda la calificación de las partes.

## Equilibrio:

En el caso perceptivo, los estímulos de carácter plástico son en su mayoría de condición estática, no se mueven; sin embargo, en muchos casos, hablamos del movimiento, del dinamismo de los mismos. Esta cualidad dinámica que le atribuimos a los estímulos estáticos, es subjetiva; ese movimiento que experimentamos frente a ciertas obras es inducido por el estímulo al quebrar tal estabilidad del equilibrio funcional de la corteza. A este sistema de sensaciones le denominamos equilibrio: consiste en el balance del campo visual, de la apariencia de pesos a ambos lados de los ejes simétricos.

Si una obra no está equilibrada no resulta estable, como sistema-forma se desintegra al romperse su cerramiento y su unidad.

Cuando hablamos de equilibrio, no quiere decir que todas las obras tienen que ser simétricas pues la simetría es un caso del equilibrio. En realidad, lo que se aplica en el sistema-forma, es la compensación de atracciones ópticas, en las distintas áreas del marco de referencia.

El equilibrio, en física, es la compensación de fuerzas psicológicas y, en la plástica, esta compensación se realiza en el proceso perceptivo. Todo campo o marco de referencia tiene una estructura que le imponemos instintivamente como un reflejo de nuestra experiencia organizativa. El equilibrio en las obras plásticas se logra como hemos mencionado por la composición en ambos lados del sistema, la línea vertical del mapa nos va a situar esta línea de eje. Este eje es fundamental para poder analizar la fuerza, el peso de los elementos a ambos lados de él.

El hombre crece y vive en un mundo donde los coordenados horizontal- vertical determinan su equilibrio.



30. Simetría aproximada. Javier Cruz Artiles, Dama del tiempo, 65x90cm, acrílico/ lienzo, 2016.

La necesidad de compensación en las diferentes áreas, puede lograrse de diferentes maneras: simetría total, simetría aproximada, el equilibrio oculto o simetría aparente y la simetría radial.

Tanto en la simetría total como en la aproximada el hecho de hablar de simetría propone la existencia de un eje de control.

1. Simetría total: es la duplicación exacta de un lado sobre el otro. La distribución de fuerzas y pesos es totalmente igual en ambos lados del eje.

2. Simetría aproximada: existe la compensación de fuerzas y pesos a ambos lados del eje, pero no son exactos. Pueden existir diferencias de configuración o color, pero siempre existirá una equivalencia visual entre ambos casos que ayudará a lograr el equilibrio.

3. En el tercer caso existe una compensación en el área del sistema; pero sentimos la necesidad de desplazar el eje del centro hacia un lado u otro. La asimetría aparente recurre a un equilibrio inducido de manera mucho más dinámica.

4. Simetría radial: este es un caso especial en el que no es una línea la que sirve de núcleo al equilibrio sino un punto. Además, tiene un carácter eminentemente cinético, para que sea radial debemos sentir que las partes o elementos giran alrededor del centro.



30. Simetría aproximada. Javier Cruz Artiles, Dama del tiempo, 65x90cm, acrílico/ lienzo, 2016.

Cada nueva ley o elemento que se incorpora al sistema, suma su parte de expresividad para lograr la integración completa del contenido. Todas las leyes tienen una interrelación tan directa entre sí que en muchos casos se podrían confundir.

### **Ritmo y el énfasis como leyes estáticas:**

El ritmo es un término musical, en artes plásticas se utiliza para tratar de caracterizar el sentido dinámico, temporal, armónico de ciertos sistemas-forma.

#### **Algunos conceptos:**

Ritmo: es movimiento marcado por una recurrencia regular, es una secuencia expresada. Scott.

Ritmo: es la proporción entre la acción y el reposo, repetición ordenada, alternancia regular. G. Kepes.

Ritmo: es movimiento o intervalo de regulares, dirección dinámica que obliga a nuestra mirada a moverse en una superficie. H. Feldsted.

Ritmo: es movimiento caracterizado por medidas regulares a la secuencia armónica de fuerzas de atracción o acentos. A. Leepa.

Ritmo: es la repetición de un movimiento formando secuencias identificables.

Es movimiento creado por sus relaciones M. Simpson.

Ritmo: es movimiento creado por fuerzas recurrentes, un patrón dinámico de motivos o intervalos entre motivos.

Ritmo: es delimitación periódica y repetición; momentos discontinuados dentro de una medida que puede ser idéntica o solo aproximadamente tal. G. Darfles.

Ritmo: es un orden dentro de un todo temporal mucho mayor y en el que están involucrados los otros principios.

Ritmo: es periodicidad percibida. W. Gropius. M. Torres.

Lo común a estas definiciones: movimiento regular, secuencia esperada y alternancia regular.

Resumiendo: El ritmo es la coordinación y expresión del movimiento en el tiempo y el ordenamiento

en el espacio. Esto se traduce en la práctica como la ley que regula la dinámica visual. La vitalidad del sistema. El ritmo visual requiere de la existencia de los elementos o motivos y de los intervalos como mínimo para hacerse perceptible.

### **Funciones:**

- Organiza y estructura los elementos buscando una mayor unión y relación entre ellos.
- El ritmo en su función estructurada es quien organiza las diferencias y configuraciones de modo que su ubicación especial coincida con los puntos de mayor interés en el sistema.
- El ritmo es el coordinador de la proporcionalidad entre las dos leyes, garantiza la correspondencia entre forma y contenido.

### **Tipos:**

El ritmo regular: es el más sencillo de los tipos de ritmo, siempre se presenta secuencia de motivos, podrán ser más o menos complejos; pero será siempre invariable. Su expresividad es pobre, mecánica y elemental.

Ritmo progresivo: Este se presenta con una disminución o ampliación progresiva y regular de los motivos o de los intervalos. Tiene un gran sentido dinámico; obliga al espectador a recorrer la secuencia presentada.

Ritmo oculto: Donde los intervalos y los motivos no tienen-aparentemente- nada de común. Es decir que este tipo de ritmo es el más complejo y difícil de reconocer.



32.ritmo progresivo.



### **3.3. Evaluación: taller teórico-práctico sobre la expresividad de las leyes perceptivas y estéticas**

En esta ocasión te sentirás como un artista de las artes plásticas, y como todo artista, tienes una encomienda: crea una obra pictórica teniendo en cuenta las leyes estudiadas en el capítulo.

El tema es libre.

Los materiales serán elegidos de acuerdo a la idea genuina que va a representar.

Después, le hace una foto a su obra e imprime dos copias.

Posteriormente, pega sobre una cartulina A4 la foto completa y la segunda copia, le recorta aquellos detalles donde se visualicen las leyes.

Finalmente debe identificar las imágenes sobre la cartulina

# 4

## BREVE HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS MÁS UNIVERSALES

La historia del arte constituye la disciplina –por excelencia- encargada del estudio de hechos, movimientos, tendencias o estilos, representados por artistas o grupos de ellos para simbolizar los elementos de la sociedad y la subjetividad humana en el tiempo y en el espacio.

En este capítulo ilustraremos las producciones más significativas del Arte Eurooccidental, desde la Prehistoria hasta la Postmodernidad, con el propósito de resaltar la evolución del sistema-forma.

#### 4.1- Arte Prehistórico:

Este espacio cultural de la época prehistórica abarca aproximadamente unos 40 mil años. Su estudio se ha dividido en diferentes momentos o períodos, que se han denominado Paleolítico, Mesolítico y Neolítico.

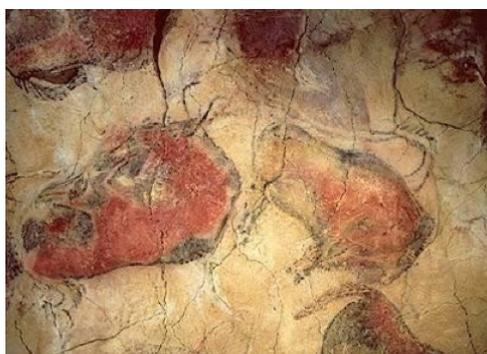
El arte del Paleolítico Superior se considera que se desarrolló entre los años 32.000 y 11.000 a.C. Sus expresiones se han dividido entre lo que se considera como arte mueble, que comprende los objetos decorativos y utilitarios y las figuras talladas en hueso, en piedra, en cuernos de animales o modeladas en arcilla, y el arte parietal o rupestre, dentro del cual se encuentran las pinturas, los dibujos y los grabados realizados en las paredes de las cuevas.

Características fundamentales de este período:

- Carácter mágico-religioso.
- Naturalismo.
- Policromía.

-Las pinturas rupestres representaban animales, objeto de caza; manos como huellas y macarrones.

-Las venus paleolíticas (pequeñas figurillas femeninas) aludían a la reproducción y a la fertilidad.



Bisontes de Altamira



Venus de Willendorf

El **Mesolítico** se sitúa cronológicamente hace 12.000 o 10.000 años, y se caracteriza por profundos cambios climáticos que alteraron la flora y la fauna europeas y por cambios también en la vida de los hombres. Desaparecen de algunas zonas animales de gran importancia en la alimentación de los hombres durante el periodo anterior, como el reno y se comienzan a consumir otras especies. A la subsistencia a través de la caza, se suman la pesca, la ganadería y la agricultura, con un desarrollo aún muy incipiente.

La guerra y la usurpación de bienes entre comunidades nómadas se inician y proliferan; se crean nuevos utensilios, como el arco y la flecha, todo lo cual no dejó de influir en las concepciones acerca del mundo del hombre prehistórico. Un logro técnico tan significativo como fue el invento y la propagación del arco y las flechas hicieron al hombre más independiente de los azares de la caza y consolidó en él la conciencia de su propia fuerza e importancia.

Las pinturas del Mesolítico, con la representación de escenas cinegéticas, van a continuar reflejando la importancia de la caza como actividad económica fundamental, pero van a incorporar elementos distintivos de los cambios económicos producidos en el momento, como las figuras humanas con cestos y vestidos, propios de una comunidad agrícola. Por tanto, estas pinturas van a recrear una nueva temática: la presencia humana en diferentes actividades cotidianas. A este tema se une la representación del arma fundamental para la guerra y la caza: el arco y la flecha.



Escenas de caza mesolítica

El **Neolítico** abarcó un período (entre el 7.000 y el 2.000 a.C.) y es totalmente nuevo para el sujeto primitivo.

A partir de este instante encontraremos un arte sagrado y un arte mundano. Este último se encuentra representado en la cerámica que comienza a desarrollarse en este momento. La cerámica se halla decorada con diferentes motivos geométricos y simples, grabados en los vientres y los bordes, como meandros, espirales, puntos, líneas incisas formando dameros y rombos, generalmente de color rojo o negro.

En el caso de la pintura, en lugar de la anterior representación de la vida concreta, tiende ahora a fijar la idea, el concepto, a crear símbolos en vez de imágenes. Los dibujos rupestres recrean ahora la figura humana por medio de dos o tres simples formas geométricas, por ejemplo, una línea vertical para el tronco y dos semicírculos para las extremidades.

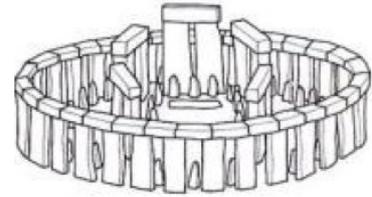
Se realizaron monumentos megalíticos que están relacionados con el culto de los muertos y alcanzan una importancia que se expresa en sus dimensiones, miden hasta los 21 m de altura y pesan 300 toneladas. Estos monumentos son de tres tipos principales: el menhir, el dolmen y el cromlech.



Menhir



Dolmen



Crómlech

<p>El <b>Menhir</b> es un monolito dispuesto de forma vertical</p>	<p>El <b>Dolmen</b> es un sistema de menhires ubicados vertical y horizontalmente</p>	<p>El <b>Crómlech</b> está compuesto por menhires y dólmenes en forma semicircular y/o circular</p>
--	---	---

## 4.2- Culturas clásicas de la Antigüedad

Es importante aclarar que cuando tratamos el término clásico, debemos primeramente referirnos a un período específico porque en la Historia del Arte se han sucedido varios momentos clásicos, entre los cuales podemos destacar las culturas clásicas de la Antigüedad como Egipto, Grecia, Roma y por otra parte está el período clásico del Renacimiento, el neoclasicismo del siglo XVIII. Lo cierto es que la cualificación de clásico define a las expresiones culturales cumbres de la Historia Universal. Por ello, vamos a explicar muy brevemente el arte de las culturas clásicas de la Antigüedad: Egipto, Grecia y Roma.

### Egipto:

Para un mejor estudio de la cultura egipcia de la Antigüedad es preciso conocer la cronología por la cual transita su historia:

- Imperio Antiguo (dinastías III-VI): 2755-2255 a.C.
- Imperio Medio (dinastías XI-XII): 2134-1570 a.C.
- Imperio Nuevo (dinastías XVIII-XX): 1570-1070 a.C.
- Período Tardío (dinastías XXI-XXXI): 1090-332 a.C.
- Época Ptolemaica (conquista de Alejandro Magno): 332-30 a.C.
- Época romana (conquista de Roma): 30 a.C.- 330.

La religión egipcia de la Antigüedad dominaba casi todo el pensamiento en las distintas expresiones humanas, incluyendo el arte. Tiene las siguientes características:

- Politeísta.
- Profundo respeto hacia la naturaleza.
- Marca el culto a los difuntos y el establecimiento del orden y el equilibrio en la sociedad.
- Se basa en cultos totémicos, en antiguos mitos y la adoración a la naturaleza.
- El sistema teológico se basa en la adoración al Sol.
- Creencia en la vida después de la muerte.
- Antes de la unificación de los reinos: Alto Egipto- Seth, Bajo Egipto- Osiris
- Organización de las deidades por parejas o tríadas: Amón-Mut- Khonsu, Osiris-Isis-Horus
- Sol: principio de vida (representado por Atum, Amón, Amón-Ra)
- Nilo: principio de muerte y resurrección (representado por Osiris)
- Cultura teocrática: la religión es la base de la vida y de la organización del Estado y la sociedad.
- El faraón: líder religioso, político y militar.

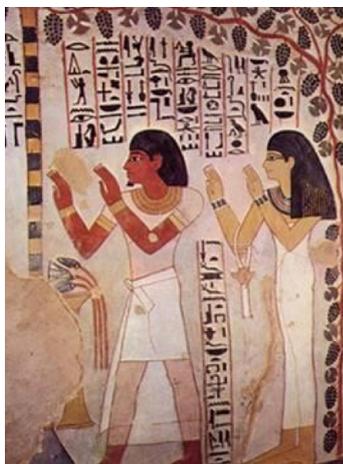
### Algunos rasgos del arte egipcio:

#### Escultura:

- Práctica de técnicas escultóricas, como la talla, el modelado y la fundición, especialmente en la madera y la piedra.
- Fin fundamentalmente religioso
- Representación de los faraones y los dioses.
- Hieratismo, simetría, monumentalidad e idealización de los rasgos.

#### Pintura:

- Mural.
- Policromía, planimetría de los colores, horror al vacío y desconocimiento de la perspectiva.



Sennefer y su esposa bajo la parra funeraria. Pintura mural en el sepulcro de Sennefer. Dinastía XVII

En las representaciones plásticas egipcias de la antigüedad predominaban las siguientes características formales, que son evidentes en la imagen de Sennefer y su esposa

- Planimetría cromática
- Color ocre en la representación del faraón y amarillo-mosaza en el tratamiento de su esposa
- Rostro de perfil
- Tórax frontal
- En forma de paso
- Composición en registros
- Presencia de jeroglíficos.

### **Arquitectura:**

- Edificaciones vinculadas a los cultos religiosos: tumbas en formas de mastabas piramidales y templos.
- Horizontalidad y estabilidad
- Escalas monumentales y proporcionales: aspiración al orden, al equilibrio y la perdurabilidad.
- Uso del sistema columnararquitrabado.
- Desarrollo del patio peristilo y de la sala hipóstila.

## **GRECIA**

El arte griego del periodo clásico se desarrolló desde la época de las Guerras Médicas (guerras contra el Imperio Persa) hasta el final del reinado de Alejandro Magno (V-IV a.C.).

### **Arquitectura:**

La mayoría de los templos de este período eran de orden dórico. El templo de Zeus en Olimpia (mediados del siglo V a.C.), proyectado por Libón de Elis, es un ejemplo excepcional. Sus columnas relativamente esbeltas indican una reacción contra las proporciones pesadas del dórico de la época arcaica.



El Partenón

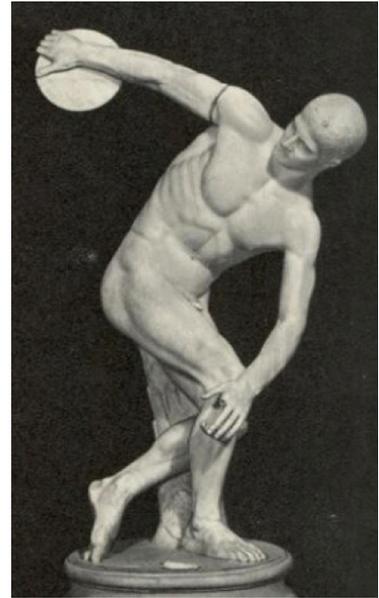
### **Escultura:**

La escultura, a partir de los inicios del siglo V, va a buscar una ruptura radical con las formas rígidas de las figuras de la etapa anterior. En lugar de los tipos canónicos y estereotipados del período arcaico, aparecen héroes vivientes que sienten y actúan, simples mortales, hombres y dioses. Se inicia una distinción entre las imágenes de los dioses y de los hombres, pero siempre encarnando a las

divinidades en las formas humanas. El artista no intenta entonces captar las características propias de cada individuo, sino sus rasgos generales. Las líneas escultóricas se vuelven más sencillas y suaves, a veces severas, pero siempre diferentes de las esculturas del arcaico. Se mantienen el gusto por la simetría, las proporciones armoniosas del cuerpo, la claridad y la belleza en el trabajo escultórico.

Uno de sus escultores más destacados es Mirón, en cuya obra se aprecian las características de la escultura de esta etapa. Trabajaba con preferencia el bronce, aunque también lo hacía en mármol y madera. De sus obras que han llegado hasta hoy, la más célebre es el Discóbolo. En esta obra, el escultor representa a un joven atleta realizando un complejo movimiento para lanzar el disco y reprodujo una pose en la cual un hombre solamente puede permanecer segundos.

El discóbolo de Mirón es una escultura de mármol, que representa el ideal de belleza masculino clásico griego. Se destaca por la línea curva que permite la sensación de movimiento en el momento clímax de la acción del deportista.



El discóbolo de Mirón

Religión griega:

- Politeísta.
- Culto a las fuerzas de la Naturaleza.
- Los dioses semejan a los seres humanos en actitudes y sentimientos.
- Se presentan bajo forma humana.
- Habitaban en el monte Olimpo.
- Se organizan en jerarquías.

### Algunos dioses importantes:

- Zeus: dios supremo, padre espiritual de los dioses y de los hombres.
- Hera: diosa del matrimonio y de la fertilidad; reina de los dioses.
- Atenea: diosa de la sabiduría, de las artes y oficios, y de la guerra; auxiliadora de los héroes.
- Apolo: dios de la profecía, la medicina y la arquería.
- Afrodita: Diosa de la belleza y del deseo sexual.
- Hermes: Mensajero de los dioses; protector de los viajeros, ladrones y mercaderes.
- Poseidón: Dios de los mares y de los terremotos.

Según cuenta Hesíodo, en un principio solo existía el Caos, abismo sin fondo, espacio abierto sumido en la oscuridad. De algún modo que no se nos relata, de él nacieron Gea, (la Tierra); el Tártaro, sombrío lugar de las profundidades; Eros, (el Amor); el Erebo, vasta extensión de tinieblas; y la Noche. De la unión de estos dos últimos nacieron Eter, parte superior de la atmósfera, y el Día.

La Noche, por sí sola, engendró a Tánato, (la Muerte), a Hipno, (el Sueño), y a otras divinidades como las Hespérides o hijas del atardecer, que vivían en las zonas remotas del Oeste y eran las guardianas de un árbol poblado de amenazas de oro. Hijas de la Noche son también: las Moiras o Parcas, defensoras del orden cósmico, representadas como hilanderas que rigen con sus hilos los destinos de la vida; Némesis (la Justicia), y Eris (la Discordia).

Sin embargo, la madre universal es Gea. En un principio engendró a Urano (el Cielo); y a Ponto (el Mar). Urano, erigido en soberano del Universo, temía que alguno de los hijos que Gea le daba usurpara su trono y, para evitarlo, los encerraba nada más nacer en el seno de la madre. Solo Crono, el menor de los Titanes, escuchó su llamada: con una hoz recibida de su madre esperó la visita de Urano a Gea y, a su llegada, le segó los genitales; arrojados al mar y mecidos por las olas produjeron una inmensa espuma blanca, de la que nació Afrodita. (Salvat, 1980, pp.12-13)

Crono, por el mismo temor de su padre, fue obligado por Zeus (su hijo) a vomitar a sus hermanos y entabló contra él una guerra conocida como la Titanomaquia. (...) Los vencedores pasaron a ocupar el Olimpo y los más importantes recibieron la denominación conjunta de dioses olímpicos, subordinados a Zeus. (Salvat, 1980)

## **Roma:**

El arte romano va a surtirse de la herencia griega y de la etrusca, aunque fueron capaces de construir importantes edificaciones con elementos originales.

Durante el Imperio (siglos I a.C.-IV d.C.) el arte va a estar en función de glorificar al emperador y engrandecer su ascenso al poder. La figura del emperador simbolizaba la fuerza y el poder de Roma, por lo que se idealizaba conscientemente su imagen en el caso de la escultura, aunque siempre conservando cierto parecido para que pudiera identificarse de qué emperador se trataba.



El Coliseo romano

La arquitectura va a reflejar la grandeza de Roma a partir de su carácter monumental y su belleza racional. Se perseguía subrayar la generosidad del emperador y perpetuar su nombre a través de las construcciones. Entre los grandes monumentos de la época se encuentran los anfiteatros, como el Coliseo de Roma. Los anfiteatros (literalmente, teatros dobles) tenían planta elíptica con una pista (arena) central, donde se celebraban combates entre gladiadores y animales, y un graderío alrededor similar al de los teatros. El anfiteatro más grande

es precisamente el Coliseo de Roma (80 d.C.), que podía albergar a unos 50.000 espectadores sentados, más o menos la capacidad actual de los estadios deportivos. En estos anfiteatros se utiliza el arco de medio punto alternando sobre pilares con columnas adosadas con un sentido decorativo que se basaban en los órdenes griegos. El edificio se halla formado por arcadas superpuestas que se apoyan sobre pilares, disimulados éstos por columnas adosadas que sostienen el entablamento. Columnas y entablamentos forman un rectángulo encuadrando cada arco. En una construcción como esta se aligera el ritmo visual creado por la sucesión ininterrumpida de arcos, rompiendo así la monotonía. En estos edificios, el orden más sencillo se aplicaba a la planta baja y el más complicado a la planta alta: toscano, jónico y corintio.

### **4.3- La Edad Media Cristiana:**

La Edad Media o Etapa Medieval se inicia con la caída del Imperio Romano, o antes, con la llegada del Mesías Jesús de Nazaret, siglos I – V d. C. hasta el siglo XV con la llegada del Renacimiento. El arte que se desarrolla durante este período va a responder en gran medida a la cosmovisión del cristianismo. La fe estaba por encima de la razón por lo tanto los temas que se desarrollaban en

las pinturas, esculturas y en los relieves de iglesias, catedrales, monasterios, representaban pasajes de la Biblia (del antiguo y nuevo testamento). En la arquitectura es el tiempo de los castillos con grandes puentes, torres almenadas y fortaleza.

Para su estudio se han cualificado cuatro momentos fundamentales que responden a los estilos: Paleocristiano, Bizancio, Románico y Gótico. El período paleocristiano se destaca por ser el momento de iniciación, aún eran perseguidos los seguidores de Cristo, se hicieron catacumbas en las periferias de las ciudades, se edificó la primera planta basilical, y la pintura era planimétrica, hierática, así como la escultura.

El estilo gótico encontró su gran medio de expresión en la arquitectura. Surgió en la primera mitad del siglo XII a partir de la evolución de precedentes románicos y otros condicionantes teológicos, tecnológicos y sociales. La arquitectura gótica perduró hasta bien entrado el siglo XVI en diversos países europeos como Inglaterra, mucho después de que el estilo renacentista hubiera penetrado en otros campos artísticos. Las mayores realizaciones del gótico se manifestaron en el terreno de la arquitectura religiosa.

La arquitectura de este estilo va a hallar su expresión más acabada en las catedrales. Estas inmensas iglesias cumplían una función ideológica importante en la época: reflejaban el orgullo de las ciudades y eran parte de toda una política de recuperación o llamado a los fieles religiosos. Su ambiente magnificante, espiritual, su monumentalidad, hacen al feligrés sentirse insignificante, nulo ante tanta majestuosidad. Su atmósfera mística y especial estaba dada por su variedad de colores, su iluminación interior, la música y la profusión de imágenes en toda la catedral. Igualmente, su sentido de verticalidad, su ascensionalidad, su ascetismo, su sensación de fuerza y eternidad son características de las catedrales que respondían a toda una intención de alcanzar los cielos, el Reino de Dios, y de ratificar el poder de Dios y la Iglesia en la Tierra.

En contraste con la arquitectura del románico, cuyas características esenciales son los arcos de medio punto, las estructuras macizas con escasos vanos y las bóvedas de cañón o arista, la arquitectura gótica empleó el arco apuntado, agujas, chapiteles y gabletes, reforzando el sentido ascensional que pretende transmitir el edificio, amplios vanos con tracerías caladas para conseguir la máxima luminosidad y estructuras reducidas al mínimo. Todas estas cualidades estilísticas fueron posibles gracias a las innovaciones constructivas, especialmente a la aparición de la bóveda de crucería.

Con ella se podían concentrar los empujes en los cuatro puntos del vértice y posteriormente apearlos por medio de los elementos sustentantes, que podían ser los pilares o columnas, pero también el sistema de estribo y arbotante, un arco que transmite los esfuerzos tangenciales hacia un contrafuerte situado en el exterior del edificio coronado por un pináculo. Como consecuencia, los gruesos muros de la arquitectura románica pudieron ser reemplazados por ligeros cerramientos con ventanales que permitieron la aparición de la vidriería y facilitaron que el edificio alcanzase alturas insospechadas. Así se produjo una revolución en las técnicas constructivas.



Castillo medieval (Románico)

Los castillos medievales se caracterizan por ser una arquitectura maciza como fuertes militares, pocas ventanas y torres almenadas

Las catedrales góticas son evidentes por la presencia de arcos ojivales, grandes ventanas con vitrales, contrafuertes, arbotantes, pináculos que posibilitan la majestuosidad y sensación de elevación al mundo celestial.



Exterior de la Catedral de Notre Dame de París, Francia



Francisco expulsando a los demonios, por Giotto. (Gótico)

El pintor del estilo gótico internacional evidencia en su obra un interés muy sutil por lograr volumen y espacialidad; cosa que se consolida a partir del Renacimiento. Aquí la composición responde a una temática religiosa (cristiana). Desde el punto de vista formal es polícroma, las líneas estructurales bien definidas; aún persiste la desproporción y esta vez hay un equilibrio aparente.

#### 4.4- La Edad Moderna:

La Modernidad constituye una etapa importante en la Historia Universal del hombre. Inició con el Renacimiento en el siglo XV y transgrede las ideas dogmáticas de la era medieval. Surge un nuevo modo de producción que es el capitalista y se desarrolla la razón, aunque no se abandona la fe.

En el arte moderno no podemos dejar de mencionar a los grandes del Renacimiento italiano: Leonardo da Vinci, Miguel Ángel Buonarroti y Rafael Sanzio. Leonardo estudió la perspectiva espacial y la técnica del “sfumato” y pintó,

entre otras obras geniales, la Mona Lisa o Gioconda. Miguel Ángel fue maestro en la escultura de mármol, hizo el David, Moisés, pintó los frescos de la Capilla Sixtina. La obra grandiosa de Rafael fue la Escuela de Atenas donde representa a los grandes filósofos con rostros de artistas de su tiempo.

Pero la Modernidad no se quedó en El Renacimiento, le suceden momentos importantes como El Barroco, Rococó, Neoclasicismo, Romanticismo, Realismo, Impresionismo, Postimpresionismo y llega hasta las Vanguardias Artísticas del siglo XX. Es una etapa de cambios constantes que busca sin cesar la originalidad, el aura del artista, lo trascendente hasta que culmina con la Postmodernidad que se inicia en la década de 1960 aproximadamente.

#### Ejemplo



La Gioconda o Mona Lisa (1503-1519)

**La Mona Lisa o Gioconda** de Leonardo constituye una de las obras más preciadas del Louvre. Su grandeza estética reside en el tratamiento del enigmático rostro de la figura retratada, la delicadeza de sus manos y el místico paisaje de fondo.



Guernica de Picasso (1937)

**Guernica** es un legado histórico- artístico del maestro Picasso, quien representó, de forma cubista, los desastres de la Guerra Civil Española. Con líneas quebradas, formando angulares y diagonales permite sensaciones de tragedia y movimiento respectivamente. Son disímiles las morfologías fragmentadas que giran en torno a una estructura piramidal casi oculta. Es una obra que se presta a múltiples interpretaciones por la riqueza de su sistema-forma

#### 4.5- El arte del siglo XIX:

El siglo XIX responde a un momento histórico de la Modernidad, es el espacio del desarrollo del Romanticismo, el Realismo, el Impresionismo y el Postimpresionismo. El arte evoluciona rápidamente y conviven diversos estilos en un mismo tiempo. Goya es uno de los artistas más destacados de este siglo. Su obra trata temas históricos, de crítica social y muestra matices neoclásicos, románticos y realistas. Entre sus obras cumbres están la Maja desnuda y la Maja Vestida, así como el Combate del 2 de mayo de 1808.

Pero no podemos dejar de mencionar a los grandes del Romanticismo como Géricault, Delacroix, con “La balsa de la medusa” y “La Libertad guiando al pueblo” respectivamente. Es el momento de las luchas por la independencia en Francia, lo cual fue representado.

En el Realismo tenemos a Courbet y sus representaciones de la clase trabajadora, los proletariados, cumpliendo sus labores sacrificadas. Ahí tenemos a una obra clásica que es “Los picapedreros”. También se destacó Daumier quien pintaba a la clase pobre y sus miserias, criticaba a los corruptos.

Entre los impresionistas tenemos a la figura más representativa, Monet, quien utilizó el color y la luz para llegar a composiciones extraordinarias como “Impresión, sol naciente”. Uno de los artistas más destacados del postimpresionismo fue Vincent van Gogh, quien incorpora a la luz y al color, sus sentimientos. Reflejo de esto lo podemos apreciar en su composición “Girasoles”.



"La libertad guiando al pueblo"  
(1830) de Delacroix

La presente obra de Delacroix es una alegoría a la libertad. El dinamismo cromático y su expresividad son rasgos formales esenciales del movimiento pictórico romántico. La idea de la muerte y la subjetividad, la poesía con que se representan los elementos de la composición, hacen de esta obra un ejemplo fidedigno del aura modernista.

## 4.6- La espiral de la metáfora (de Picasso a la realidad virtual)

POR: MARÍA DE LOS ÁNGELES PEREIRA<sub>2</sub>

*A la memoria de Rufo Caballero (La Habana 1966-2011),  
discípulo devenido maestro (como debe ser) que hace unos  
años me exigió esbozar estas líneas, y me motivó a aquilatar  
la densidad tropológica como uno de los más altos valores del  
arte cubano finisecular.*

El arte figurativo de la segunda mitad del siglo XX evidencia una enfática vocación por la metáfora, por el sentido polisémico de las imágenes. “Se puede decir -así lo ha afirmado el crítico francés Jean Clair- que al igual que la imagen objetiva y la figura han hecho su reaparición en la obra contemporánea, al igual que una nueva imitación del hombre y de las cosas se realiza hoy, igualmente Pareciera que se ha echado por la borda aquella divisa estética que desangraba a los cubistas en su más árida “etapa sintética”. “El objetivo de la pintura -proclamaba George Braque- no puede consistir en la representación de un hecho anecdótico, sino en la construcción de un hecho pictórico.”<sup>4</sup> El arte de hoy, sin embargo, no constituye una muestra de desdén o traición frente a las extraordinarias osadías de los pioneros vanguardistas, más bien ofrece una prueba de justísima e irrevocable negación dialéctica.

Nadie minimiza, desde la perspectiva de la contemporaneidad, la titánica dimensión de aquella aventura que se vivió en los umbrales del siglo pasado. El ascenso a las alturas del arte no objetivo, como preconizaba Malevicht, era en verdad un ascenso tortuoso, laberíntico, pero indefectiblemente necesario. Para acercársele primero, y consolidar después, el mandato de la democracia artística actual en su efervescente pluralidad, se hacía imprescindible derrocar, entre otras tiranías, a la de la dictadura de la mimesis como premisa o parámetro intrínseco de artisticidad.

“Nos encaminamos hacia un arte enteramente nuevo -declaraba Apollinaire en el Manifiesto Cubista-, un arte que será para la pintura, tal como fue considerada hasta ahora, lo que la música es para la literatura. Será pintura pura, así como la música es literatura pura.”<sup>5</sup> Así, la nueva pintura pura debió expandirse tanto en sus derroteros estéticos como para dar cobertura a un abanico de actitudes teóricas y prácticas muy diversas, y con posiciones tan contrapuestas en

---

2Doctora en Ciencias del Arte por la Universidad de La Habana (1994). Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana; especialista en Arte Contemporáneo. Preside la Comisión Nacional de Carrera de Historia del Arte. Es Secretaria Científica del Comité Académico de la Maestría en Historia del Arte de la Universidad de La Habana; Coordinadora del Comité Académico del Diplomado en Formación Académica “Estudios lingüísticos, artísticos y literarios”; Miembro del Tribunal de Grado Científico de Doctorado en Ciencias del Arte; y, Miembro del Comité Técnico Evaluador de Carreras Universitarias del Ministerio de Educación Superior de la República de Cuba. Integra el Consejo Científico de la Facultad de Artes y Letras.

Es miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Integra el Consejo Técnico Asesor del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales y el Consejo Técnico Asesor para el Desarrollo de la Escultura Monumentaria y Ambiental (CODEMA) del Ministerio de Cultura. En el año 2002 le fue conferida la Distinción por la Cultura Nacional, y en el 2009 el Sello 280 Aniversario de la Universidad de La Habana.

Ha dictado cursos y conferencias en diversas universidades españolas (Universidad de Oviedo, Universidad de Santiago de Compostela, Universidad de Pontevedra, Universidad Autónoma de Barcelona, Universidad de Zaragoza), estadounidenses (Center for Latin American Studies y Facultad de Historia del Arte de la Universidad de Chicago, Universidad Notre Dame du Lac, Indiana) y de otros países como Italia (Universidad La Sapienza de Roma), Puerto Rico (Universidad del Sagrado Corazón), México (Universidad Iberoamericana) y Colombia (Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, de Cartagena de Indias; Universidad de Antioquia, Medellín).

sus extremos como resultaron ser las de Kandinsky y Mondrian. El ruso, de convicción lírica, defensor a ultranza de la emocionalidad en el arte y del poder simbólico de los colores, llamados a despertar en el alma resonancias vastas y profundas; el holandés, de postura ortodoxamente racional, persuadido de la fe en que la comunidad espiritual a través de la expresión artística no podía germinar sino del sacrificio de la ambiciosa individualidad.

Paradójicamente surgida de una manifiesta voluntad andictatorial, esa nueva pintura abstracta devino dogma para un nuevo estilo que dominó el segundo decenio de esa tempestuosa centuria que fue el siglo XX. Así ocurrió en casi todos los escenarios de importancia en el ámbito occidental..., excepto en París. Allí, en la cuna del cubismo (otra incongruencia), pesaba demasiado una milenaria tradición pictórica figurativa que, a diferencia de su pujante homóloga italiana, no padeció el corrosivo embate de los incendiarios futuristas; y pesaba mucho también una deslumbrante “escuela” modernista, plena de bohemios y malditos (hoy casi todos ilustres) superdotados genios del pincel, de muy variadas

nacionalidades, que hacían converger su cosmopolitismo en un expresionismo de base figurativa, en un lenguaje poderoso e irreducible que, desde la delicadeza florentina de un Modigliani hasta la demencial aspereza de un Soutine, colocaba al hombre y a su problemática existencial en el centro de atención de los cuadros, dotando a la imagen pictórica de una intensa potencialidad semántica.

Sin embargo, ni los unos (los abstractos) ni los otros (los expresionistas) pudieron escapar del furioso ataque de los dadaístas. La embestida arreció sobremedida a partir de 1919. Las contradicciones estéticas que hasta entonces se habían desenvuelto en términos de coexistencia pacífica -la confrontación entre los defensores de los diferentes “ismos” apenas si rebasaba el agravio de unos cuantos insultos mutuos- se convirtió de súbito en un campo de batalla.

Dadá acusaba a los cubistas y a sus seguidores abstractos de pretender construir una catedral de pasta de hígado plástica, y condenaba a los expresionistas por el sacrilegio de envenenar sardinas artísticas con su pincelada virulenta.<sup>3</sup> Y es que, en su rigor negativo, en su desenfadada iconoclasia, Dadá sentía la necesidad de oponerse a todo canon -fuera académico o modernista-, a toda pretendida definición de belleza -fuera clásica o fauvista- a toda probable normativa estética -fuera barroca o neoplástica-, a cualquier intento de esclavización del espíritu, aunque tal intento se camuflajeara bajo la engañosa envoltura de una inofensiva reglamentación formalista. Así y todo, el formalismo se impuso al cabo y justamente emergió, sin la menor traza de fatiga, del vórtice mismo de la revuelta Dadá. Como sorprendente y sorpresivo vástago de los escándalos “plásticos” de Zurich, de Colonia y de París, resurgió la imagen -unitaria o múltiple- siempre onírica e intensa. Resucitó el modelo -interior o reinventado-; se potenció mil veces más el sentimiento y volvió a reinar la metáfora en los dominios del lienzo, ahora sobrealimentada por el vital impulso de la savia surrealista. El surrealismo fomentó toda suerte de relaciones imaginarias e intervino en todos los campos de la creación. La fabulosa enunciación de Lautréamont parafraseada por Max Ernst cuando hizo copular al paraguas y a la máquina de coser sobre la mesa de disecciones, encierra toda la riqueza tropológica de la imagen surreal.

<sup>3</sup> Clair, Jean. *Arte en Francia, una nueva generación*, en *Del Pop al Post* (Selección y prólogo de Gerardo Mosquera). Ciudad de La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1993, p. 289.

<sup>4</sup> *El arte y los artistas* (Prólogo de Manuel López Oliva). Ciudad de La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1986, p. 325.

<sup>5</sup> Apollinaire, Guillaume. *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, en Mario de Micheli. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 298.

La pluma, la brocha, el cincel, la piedra de grabado, la máquina fotográfica, la cámara de cine o cualquier otro instrumento y procedimiento técnico puesto al servicio de la voluntad emancipadora de la creación artística, se impregnaron del don de hacer escapar a los objetos (y a los hombres) de su destino ingenuo, de su existencia inútil, de su identidad absurda, para trasladarlos en nombre de la fantasía, a un verdadero, relativo, nuevo y poético estado de suprarrealidad.<sup>7</sup> No por gusto el ideario surrealista se internacionalizó tan vertiginosamente y señoreó en casi todo el hemisferio occidental durante el segundo cuarto de siglo. Como es sabido, los dos grandes movimientos de la postguerra -el expresionismo abstracto y la neofiguración expresionista- fueron deudores directos y confesos de las poéticas de Ernst, Dalí, Tanguy, Miró, Magritte, Giacometti.

El informalismo constituye una cara manifestación de esa negativa dialéctica de la primera abstracción. Mientras los concretos y los ópticos se entregaban a una científica indagación psicoperceptiva que desterraba el sentimiento y la libre interpretación, los pintores de acción, los caligráficos, los tachistas, los espacialistas y los matéricos, recuperaron la esencial inspiración kandinskiana y aceptaron renunciar a la anécdota, pero no a la emoción del acto creativo. En todo caso, lo que terminó por liquidar a los informalistas no fue la falta de genio ni la aridez de su práctica, sino ese incontrolado exceso de fecundidad<sup>8</sup> que les fuera inseminado por los resortes del mercado. Luego, el propio mercado debió encargarse de hallar la fórmula para salir del atolladero y no tardó en conseguirlo: restituyó en los primeros planos de las vitrinas artísticas internacionales a esa neofiguración expresionista (a la que venía ignorando) y, sobre todo, catapultó a una tendencia nueva, joven, vital, descaradamente objetivista, a la cual bautizó certeramente con el rótulo “pop art”.

El pop fue definido como la voluntad artística de enrolarse nuevamente en el mundo de la cotidianidad, como la concreción de una vuelta en U hacia la comunicación visual figurativa, como un retorno abrupto al padre después de una exploración abstracta del útero materno durante más de quince años<sup>9</sup>. Por su aparente neutralidad discursiva, la impersonalidad de sus trazos y la trivialidad de sus temas (directamente tomados de la sociedad de consumo con la omnipresencia de los mass media y los estereotipados “símbolos del bienestar”) pareciera que el pop era una propuesta fría, distante, llanamente representacional. Todo lo contrario: el pop fue la apoteosis de la hipérbole en el lenguaje plástico del siglo XX. Sus estrategias de ampliación, repetición, multiplicación, simplificación y recontextualización de las imágenes (comerciales, casi siempre) -aprehendido este último recurso directamente de Marcel Duchamp- hacen que la obra pop logre arrancarle al receptor inteligente ese comentario crítico que deliberadamente omiten sus artífices.

Si el pop fuera solo aceptación y afirmativo compromiso, como algunos aseguran, con las más descaradas y amenazantes características de la cultura altamente industrializada, con los exponentes simbólicos supremos del mejor de los mundos posibles<sup>10</sup>, sin duda se hubiera asfixiado bajo tan aplastante conformismo y no se habría convertido, años después, es uno de los asideros más firmes que encontró el relato, la crónica, la figuración, el hombre, cuando decidieron reinstalarse en el arte finisecular.

---

<sup>6</sup>Micheli, Mario de. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Ob. cit., p. 145.  
<sup>7</sup>Idem. p. 158.

Antes de tales retornos sobrevino un decenio que fue algo así como un paréntesis de íntimo recogimiento en la meditación. Esa meditación en torno a las esencias de lo artístico fue también un episodio que lanzó a muchos artistas desde el trampolín del minimalismo para sumergirlos en las profundidades filosóficas del llamado arte conceptual, con un resultado asombroso: la sucesión y comunión aglomerada de tendencias, todas difíciles y escurridizas, todas verdaderos retos para el intelecto del público y para el sostenimiento de los intermediarios, especialmente por la empecinada ausencia de la menor concesión al apetito humano de deleitar la retina antes y durante el ejercicio perceptivo del “producto- arte”, y a la no menos obstinada costumbre del mercado de sacarle provecho a tan legítima avidez.

Sería un imperdonable acto de ceguera y, por supuesto, una injusticia irreparable, acusar de falta de sensibilidad y sentimientos al (bien o mal) denominado antiarte, en su conjunto. Insensibilidad sería no querer o no poder captar la estupenda poesía que dimana de esos textos vitales como han sido el cavar enormes agujeros en el desierto, o terrenalizar parcialmente un lago -con plena conciencia de la transitoriedad material de tamaños esfuerzos humanos-, o cubrir de tierra, de monocromías, o simplemente “de la nada” los silenciosos espacios de una sala de exhibición, o automutilarse hasta la muerte, hasta el suicidio mismo “en nombre del arte”. Porque, como advirtió con oportuna clarividencia el español Antonio Saura, “en el fondo se trata de una forma de surrealismo creadora de objetos y de ambientes, a partir de lo insólito cotidiano”.<sup>11</sup> Y también, porque a pesar del dandismo de algunas actitudes y del vacío estetizante de otras, del exhibicionismo y de la gratuita provocación que a veces las acompañó, esos gestos -lo subraya Saura- “han servido al menos para demostrar, de una vez, la extremosidad extrema, para reaccionar frente a los mortecinas sequedades recientes y hacernos meditar sobre el destino del arte.”<sup>12</sup>

La reflexión, sin duda, fue profunda y fructífera, aunque se impuso dentro de límites en extremo estrechos, más que nada si se toma en cuenta el gusto por la renovación constante que caracteriza a la sociedad contemporánea, causa (¿o efecto?) de la celeridad con que tuvo lugar el devenir artístico de un siglo que no dio respiro al continuo relevo de tendencias.

La etapa conceptualista pudiera ser interpretada como el sumun de aquella aspiración suprematista cifrada en la pintura no objetual pero, a la vez, fue también la que abrió el paso a una nueva era para la figuración narrativa y su denodado empeño de metaforización; nueva era para el recuento de la historia (su cita, su aproximación, su parodia) y para el retorno eufórico de los sentimientos, ahora exteriorizados y compartidos entre creadores y público a través de un nuevo tipo de producto artístico que vuelve a sustantivar la perdurabilidad de la factura, ya sea como “pintura-pintura”, como “escultura-escultura”, como instalaciones mixtas o como cualquier otra propuesta objetual que se reafirme en su palmaria materialidad.

Esos son algunos de los elementos comunes a las mil y una variantes rotuladas por la crítica artística bajo el amplísimo término de postmodernidad; una manera de asir, con cierta dosis de comodidad, el pluralismo expansivo de un fenómeno que abarca: narración figurativa, simulacionismo, arqueologismo, ecologismo, humanismo, graffitismo, neohistoricismo... e

<sup>8</sup>Jubrias, Maria Elena. Arte del siglo XX. Selección de Lecturas. Ciudad de La Habana, Universidad de La Habana, 2006, p. 218

<sup>9</sup> Idem.p. 217.

<sup>10</sup> Idem. p. 208 y 221

incontables “ismos” más. Entre las múltiples vertientes formales de esta “nueva figuración” se distingue, por su absorbente presencia, la nota del expresionismo. En efecto, tal y como si se tratara de una conjetura, de un pacto centenario al cual se le rinde fidelidad, en los umbrales del siglo XXI, el último círculo de la espiral dialéctica del arte se toca en algún punto regresivo con aquel mismo signo expresionista con que Picasso inauguró el siglo XX, cuando llegó a París en el año 1900.

Esta afanosa visión panorámica, que, de seguro peca de absolutizaciones no deseadas, pretende, en última instancia, constatar cómo el transitar del arte en términos de sucesiones, saltos y entrecruzamientos, a la vez que ha otorgado un amplísimo margen a la recuperación de toda conquista del pasado (lejano o reciente) le ha conferido de igual modo un sitio privilegiado a la comunicación visual figurativa. Quizás ello obedezca a que la vocación de dialogar sobre nuestras vivencias, preocupaciones y anhelos, es una ineludible necesidad humana y, por tanto, lo es también de la creación artística.

Es un imperativo de nuestra especie compartir experiencias y poner a prueba no ya la capacidad comunicativa e interpretativa, sino la facultad de mejorar, modificar o reinventar el segmento del universo que habitamos para ajustarlo mejor a nuestras utopías. De ahí la preferencia por la metonimia, la sinécdoque, la metáfora, el tropo, que tal y como ya sabemos, no son cuestiones privativas del lenguaje de las palabras sino también del mundo de las imágenes visuales. Es tanto así, que el gran descubrimiento científico del siglo pasado -la computación- vino justo a tiempo para revalidar esta tesis.

Este medio tecnológico, espeluznantemente racional e infalible que es el computador, alcanzó a los frascales y puso en manos del hombre común la posibilidad de producir, deconstruir e interactuar con toda la pintura abstracta imaginable. Pero ese mismo hombre común, sin dejar de gustar de los frascales, se empeñó en que la máquina produjera también otro tipo de imágenes que se le parecieran más a sí mismo, y a su entorno, y a sus sueños. De modo que se inventó la realidad virtual que es la más alucinante tropologización que el hombre ha podido crear con su intelecto y con su emoción; la más fantástica “verdad” que la humanidad ha podido “tocar con sus manos”, desde el BIG-BANG hasta el día de hoy.

---

<sup>11</sup>Idem. p. 195

<sup>12</sup>Idem. p. 195-196

#### 4.7- El arte (postmoderno):

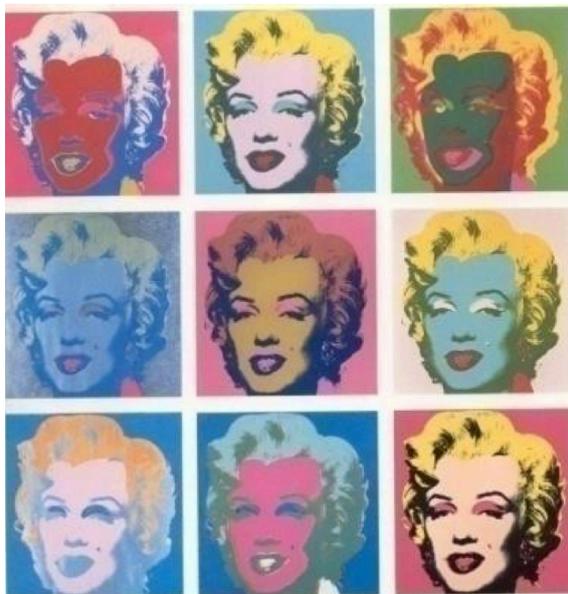
El Postmoderno, también llamado contemporáneo, inicia con el cambio de sensibilidad estética moderna de finales de la década de 1950 o principios de los 60. Otros teóricos piensan que es la continuidad de las vanguardias.

Tiene como características fundamentales:

- La intertextualidad
- El eclecticismo
- La negación de la originalidad
- La desacralización del arte
- La muerte del arte y de su autor
- Lo insólito artístico
- El concepto por encima de la forma
- Dualidades expresivas

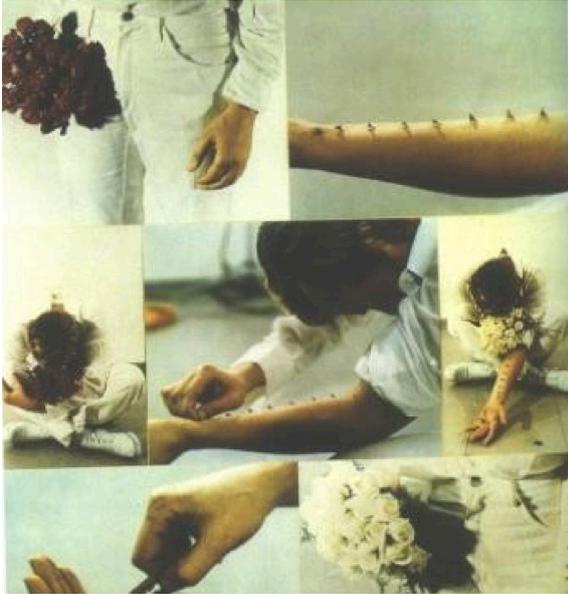
Entre los movimientos destacados encontramos al Pop Art, Body Art, Land Art, Arte Conceptual, Minimal, Hiperrealismo, entre otros. También se incentivaron las Performances, el ready-made.

Este desempeño llega hasta nuestros días, cada vez más transgresor y con tintes del pasado, es un arte polisémico, conflictivo, ambiguo, que busca en el concepto su amparo.



Marilyn Monroe (1967)  
de Andy Warhol (Pop Art)

En la obra de Andy Warhol podemos avizorar una mecanización de la imagen publicitaria. El rostro de la famosa Monroe es reproducido nueve veces en su composición. Es pop en tanto responde al universo de consumo popular y la figura representada es conocida en el mercado del arte.



Acción sentimental (1973)  
por Gina Pane (Body Art)

El acto de autoflagelación constituye en esta historia artística- postmoderna, una producción estética; se transgreden los materiales a utilizar, ahora la carne y la cuchilla son los que soportan este sistema de acciones formales



#### **4.8- Evaluación: cartografía visual**

La cartografía visual constituye un mapeo creativo de relatos, historias, ideas interconectadas o rizomáticas que se logran a partir de la disposición en el marco visual de objetos, imágenes, textos; los cuales conforman un discurso determinado. Un ejemplo de cartografía visual lo puede encontrar en la tesis doctoral de Delgado (2019), páginas 366 y 367. Les compartimos el enlace: [file:///C:/Users/HISHOCHY/Downloads/HDM\\_TESIS%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/HISHOCHY/Downloads/HDM_TESIS%20(1).pdf)

- a) Crea una cartografía visual que sirva de síntesis histórica de las artes plásticas; tenga en cuenta las cinco etapas y sus producciones más significativas para ti.
- b) Conversa con tus compañeros sobre el proceso de elaboración y síntesis de tu cartografía.

UNA PROPUESTA  
CON MaticES  
DIDÁCTICOS PARA  
ACERCARNOS A LAS  
ARTES PLÁSTICAS

5

## 5.1- La unidad dialéctica:

Contenido-forma: Es la composición de todos los elementos del objeto, las unidades de sus propiedades poseen internos, nexos, contradicciones y tendencias del desarrollo. Se tiene por forma el modo de manifestación exterior del contenido, la determinación relativamente estable del nexo de los elementos del contenido y de su interacción, el tipo y la estructura del contenido. Hay que insistir en el carácter ambivalente de estos dos contrarios, la forma y el contenido están insolublemente unidos. No puede existir contenido sin forma, ni forma vacía de contenido. Son polos de un todo. Su unidad indiscutible se comprueba en que cada contenido requiere específicamente de una forma dada. “El contenido está inmerso potencialmente como sistema de valores que exigen ser expuestos”

Una manifestación plástica por su específica manera de existir, por sus relaciones con la sociedad en la que nace, por su asociación y significación, es un sistema que va más allá de su simple estructuración física.

Un sistema-forma cualquiera, independientemente del tipo de manifestación en que se realice, es un objeto con un propósito determinado.

La valoración de un objeto sistema-forma es relativa desde muchos puntos de vista. Para poder acercarnos a un juicio crítico responsable, con discernimiento, hay que tener en cuenta toda una serie muy compleja de informaciones que permita situar la obra en un plano de correlación adecuado.

Al enfrentarnos a un sistema-forma cualquiera para determinar su valor, no debemos olvidar en primer lugar que su función básica es la comunicación, su potencial/fuerza de expresión. Sea cual sea la necesidad de valorar una manifestación de artes plásticas, independientemente del método que sigamos, siempre se tiene que partir del análisis del sistema-forma.

Proponemos, a modo de ejemplo, un método para organizar el proceso valorativo. Este método no es único, tampoco pretende más que sugerir un cierto ordenamiento de la búsqueda.

## 5.2- Etapas de la valoración artística

Debemos dividir el método de análisis en etapas sucesivas: una primera etapa dedicada al análisis formal, propiamente dicho, y la otra etapa para hacer las conclusiones y la valoración final

### La Etapa: Ubicación de la obra.

#### a) Procedencia: génesis:

Autor-Vida  
Obra  
Situación social  
Actitud

**b) Ubicación temporal** Cronología  
Contexto  
Casual Antecedentes  
Lugar actual

**c) Ubicación socio-Histórica** Formación social  
Contexto socio-histórico  
Fenómeno histórico  
Hecho histórico

### **Etapa: Análisis Formal**

**a) Por su apariencia física:** Plana  
Volumétrica  
Espacial  
Ciruética

**b) Caracteres físicos:** Dimensiones  
Soporte  
Material  
Técnica  
Consecución

**c) Temática o asunto:** Visión atenta y detallada  
Identificación del asunto o tema  
Identificación de cada detalle  
Tipos de interpretación, simbólico,  
realista, abstracta, otras.

**d) Organización perspectiva** Tipo de fondo-figura  
Simplicidad  
Cerramiento  
Tensión  
Contacto  
Semejanza

**e) Del uso de las líneas** Como estructura  
Como expresión

**f) Del uso de las áreas** Configuración, tamaño, posición  
Tipo de organización  
Expresividad de las áreas

<b>g) Del concepto del espacio</b>	Planimétrico Espacial Perspectiva Indicadores del espacio Volumen mal abierto/cerrado
<b>h) Del uso de los valores</b>	Cromáticos-acromáticos Tonales Claroscuro-notan Clave alta- baja-media Expresividad de los valores.
<b>i) Del uso de los colores</b>	Tipo de armonía Expresividad del color
<b>j) Del uso de las texturas</b>	Imitadas Creadas-reales Fantásticas
<b>k) Del uso de la proporción</b>	Tipo de proporciones estructuras Regla de oro Expresividad de las proporciones
<b>l) Del uso del equilibrio:</b>	Simetría total Simetría aproximada Equilibrio oculto Equilibrio radial Expresividad del equilibrio
<b>m) Del uso del ritmo:</b>	Regular Progresivo Oculto Expresividad del ritmo
<b>n) Del énfasis de la unidad:</b>	Elementos enfatizados Recursos para el énfasis Expresividad del conjunto

## **Etapa: Conclusión Valoración**

- Grado de contemporaneidad de la obra
- Valor social del contenido
- Calidad estética

El ideal que pretendemos para una obra plástica es que se desarrolle conceptual y formalmente con el mismo grado de consecuencia con que la sociedad refleja su actitud frente al momento en que vive en todas sus otras expresiones.

El otro índice que consideramos de gran importancia en la valoración de una obra plástica, es su contenido de interés y comprensión social. La calidad está condicionada, en términos generales, por el potencial de comunicación emocional que una obra pueda expresar, lógicamente el umbral de sensibilidad que tenga el espectador llevará un papel determinante en la valoración.

En resumen, cada época, cada sociedad, tiene un sistema de valores estéticos, íntimamente relacionado con valores éticos que es, en definitiva, quien establecerá los índices valorativos que rigen en los momentos históricos.



### **5.3- Evaluación: reporte de lectura**

A partir del texto: En el ademán de dirigir nubes de Thomas McEvilley realice las siguientes actividades:

- a) Lea detenidamente el texto hasta llegar a comprender su contenido.
- b) Elabora un resumen de 250 a 300 palabras con las ideas más significativas del mismo.
- c) Escriba 5 aportes de la lectura: ¿para qué le sirvió?
- d) Crea un glosario con 10 palabras del lenguaje especializado que aparezcan en el texto.

Este ejercicio deben entregarlo según las disposiciones prudentes que establezca el docente. A continuación, les compartimos el texto, esperamos que sea de su agrado y utilidad para el proceso de apreciación de las artes plásticas.

## On the Manner of Addressing Clouds<sup>19</sup>

### En el Ademán de Dirigir Nubes

*Thomas McEvilley*<sup>20</sup>

(El texto *En el Ademán de Dirigir Nubes* nos ayudará a profundizar en el binomio dialéctico contenido-forma que emana de las Artes Plásticas.)

It was when I said,  
“There is no such thing as the truth,”  
That the grapes seemed fatter.  
The fox ran out of his hole.  
-Wallace Stevens<sup>21</sup>

### “The Plot against the Giant,” or, “The Good Man Has No Shape”

Dos mil quinientos años atrás la relación forma-contenido era una cuestión filosófica candente. Platón pensó que el contenido no importaba en lo absoluto: la forma, decía, realmente existe por sí misma, triunfante en su aislamiento, cristalina como la luz del amanecer que nunca será empañada por el calor de la mañana. Aristóteles, después de veinte años en la escuela de Platón, tenía aún el impertinente recelo de que la doctrina de la Forma pura era una cierta treta sacerdotal. (¿No lo había aprendido acaso Platón, después de todo, de los sacerdotes de Heliópolis en Egipto?). Se dice que Aristóteles, en su propia escuela más tarde, renunciaría a la búsqueda de la Forma pura y tendría a sus discípulos arrastrándose en el fango del jardín clasificando los tipos de coles.

La institución de Platón no fue oficialmente una escuela. Era exenta de impuestos como un templo de las Musas, las Diosas del Arte, a quienes, además, la Forma pura era ofrecida como objeto de veneración. A Aristóteles esto lo confundía. El problema vino cuando después de años de espera, él y sus más avanzados discípulos supieron que al fin escucharían la legendaria lectura de Platón sobre el Bien. El preámbulo fue entusiasta; llegó el día. Pero el Aristóteles, “cabeza de col”, una vez más quedó perplejo. Nos dice que Platón habló aquel día sólo de triángulos y cuadrados: ¡fue una lección de geometría! ¡El Bien era la Forma pura! Algunos discípulos quedaron en un éxtasis pitagórico. Pero Aristóteles quería saber: ¿cómo usted ve la Forma pura? Si esta es realmente sin contenido, entonces debe ser transparente, lo que, es decir, invisible, y la respuesta del Maestro está allí en el séptimo libro de la República, donde Platón titubea tanto antes de develar ante el santo sanctorum: ¡Vemos la Forma pura, declara, con el Ojo del Alma! Aristóteles, como Descartes más tarde, indagaba:

¿Dónde está ese Ojo? (¿En la glándula del timo será?). De cualquier modo, cuando Platón murió, no hizo a Aristóteles la cabeza de su escuela, sino a su primo, que también poseía El Ojo. Aristóte-

<sup>19</sup>“En el Ademán de Dirigir Nubes”. Fue publicado por primera vez en la revista *Artforum*, Junio, 1984. (n.e.)

<sup>20</sup> Doctorado de la Universidad de Cincinnati; ha enseñado en la Universidad de Rice desde 1969. Ha escrito cientos de artículos, ensayos y críticas sobre arte contemporáneo, así como importantes monografías sobre Yves Klein, Jannis Kounellis, Anish Kapoor, entre otros. Cooperando como editor en *Artforum* desde 1982, también ha servido como editor en jefe en *Contemporánea*. Ha publicado novelas, un libro de poemas y ha hecho varias contribuciones a revistas literarias. (n.e.)

<sup>21</sup>Los títulos y citas interlineales son de poemas de Wallace Stevens

les perplejo y molesto fundó su propia escuela e inventó la ciencia natural. Razonaba que la forma sólo podía ser conocida a través de su contenido, y el contenido a través de su forma. Ojo por ojo. Yin por Yang. Esto parecía una forma franca de hablar. Estos pares de términos dependientes, como la izquierda y la derecha, el sí y el no, sólo tienen significado en una relación mutua y en una diferencia mutua. Un intento de separarlos y de suprimir uno, como en el dualismo de tipo Maniqueo, puede ser una tragedia psicológica colectiva -como el culto Jehovaista del Padre sin Madre, del Cielo sin la Tierra, etc. Pero el intento opuesto - la estrategia del monismo de afirmar los dos (por ejemplo, forma y contenido) como una misma cosa - simplemente presenta los términos sin significado y los abandona como implementos. En cuanto se presta atención a cómo funcionan las palabras, lo mismo la Forma pura que la Unicidad de Forma y Contenido desaparecen en una invisibilidad no de trascendencia, sino de absurdo lingüístico. Están allí donde está el error gramatical. Están allí donde están los vehículos de la metáfora. Se retraen al discurso mitológico de la Edad de Bronce, de donde surgieron para derivar con Amon-Ra como las nieblas sobre las profundidades.

Por el siglo XVIII, ya Platón estaba liquidado; el Alma era un hazmerreír. La idea del yo integral comenzó a ser sopesada por la atención a los aspectos semimecánicos de la personalidad. La doctrina del Alma había sido siempre un argumento para la existencia de los Estados totalitarios inmutables - desde el Antiguo Reinado en Egipto hasta el Platón aristocrático, hasta la doctrina del poder divino de los reyes de la Europa del siglo XVIII: el Alma inmutable y el Estado inmutable eran ambas expresiones del Orden ideal, y ambas caerían juntas. David Hume, buscando un principio unificador del yo, escudriñó sus propios pensamientos y vio que no había nada que se interpusiera entre ellos: los pensamientos se perseguían unos a otros a través de su mente tan mecánicamente como bolas de billar, con ningún principio unificador que las conectara. Después de la tiranía del Almismo, el anti-almismo fue experimentado como libertad. David Hartley, como un moderno conductista, reducía las motivaciones humanas a procesos mecánicos de formación de hábitos. Julien La Mettrie escribía "Manthe Machine" (1748). El Alma fue derrotada y las dinastías europeas se desmoronaron. El Almismo no sólo desapareció: se deslizó hacia un resguardado refugio como el Templo de las Musas, libre de impuestos de Platón; se deslizó hacia la teoría del arte y se ocultó allí. Desde los platónicos de Cambridge al Conde de Shaftesbury, a Emanuel Kant, a Clement Greenberg, sería llamado ahora: la Facultad del Gusto. Detrás de este nuevo nombre antiséptico se esconde el Ojo del Alma de Platón, y detrás de éste el Ojo-Udja del Antiguo Reinado egipcio, el Ojo de Horus que Ve las Cosas del Cielo. El Ojo del Alma simplemente ve la Calidad sin contenido como el Ojo de Horus Ve las Cosas del Cielo. Pero sólo como apuntaba Platón, para aquel que haya depurado especialmente esa esfera, la cual en la mayoría de nosotros permanece sucia y oscura. ¿Y cómo usted sabe que el ojo de alguien está limpio? No hay manera de comprobarlo.

El Almismo en la teoría del arte se unió muy pronto a una visión de la historia igualmente basada en el mito que resultó ser el fundamento de la visión formalista y evolucionista del arte: que la historia se dirige hacia éste o aquel fin, y que los eventos pasados sólo pudieron suceder del modo que sucedieron. Como una afirmación solapada de Providencia religiosa, justifica el establecimiento de estructuras tiránico-autoritarias que claman la expresión del imperativo interior de la historia. Friedrich Schelling y Georg Hegel, impresionados como jóvenes por la ineluctable aparición del avance de Napoleón, revivieron el mito religioso de que la historia avanza hacia una perfección final en la cual el Espíritu, depurado de la ilusión de la Materia, sería totalmente absorbido en sí mismo. Más allá Schelling elevó la facultad estética por sobre las otras dos pos-

tuladas por Kant, la cognoscitiva y la práctica: el Espíritu se expresa a través del arte, el cual era, como decía Hegel, “la apariencia sensual de lo absoluto”. El hacer arte entonces se convirtió en la más crucial y urgente de todas las actividades humanas: conduciendo la historia del arte por la vía de la evolución formalista hacia la meta del Espíritu/Forma puro, el artista de hecho acelera (como por una especie de magia simpática) el avance del Espíritu Universal hacia la Perfección. (Según este punto de vista el rapto de autoabsorción del Espíritu en el orgásmico Fin de la Historia sería una suerte de evento artístico universal). Este mito que echa sobre el arte la terrífica responsabilidad de perfeccionar el Espíritu, ejerció una influencia malsana sobre los artistas y poetas, quienes, en culturas pasadas, no habían sido perceptiblemente más torturados, alcohólicos o suicidas que otros pequeños productores o artesanos.

En este siglo, hemos visto que el péndulo se aleja de la veneración de la Forma pura en varios movimientos que han rechazado explícitamente la primacía de los valores de una estética formalista. El fundamento de este rechazo fue declarado por Marcel Duchamp cuando en respuesta a la pregunta de Pierre Cabanne “¿Qué es el gusto?”, replicó, “es el Hábito”. En una época en que se ha visto que los sistemas de lenguajes son condicionados, tal discernimiento era inevitable. Los cánones del gusto según la etnología y la filosofía, pueden considerarse no como principios cósmicos eternos, sino como formaciones de hábitos culturales transitorios. Los elementos preconizados por los críticos formalistas poseen valores codificados, específicos en sus sistemas de hábitos. Para que alguien tenga “mejor” gusto que otros, entonces debe sentir y ejercitar el sistema de hábitos común con extraordinaria atención y sensibilidad. El ejercicio del sistema de hábitos estéticos de uno sobre la obra de arte que expresa especialmente ese mismo sistema, produce un agradable sentido de reconocimiento, de identificación y de confirmación. El aspecto de ese hábito estético cambiará según cambie la trama de condiciones que lo contiene. Empero, sólo el hábito presente parece siempre real -como el hábito de fumar es real para aquel que lo tiene y extraño para el que no lo tiene. Uno generalmente no recuerda su propio cambio de gusto, pero la historia de los cambios está ahí. Por esto siempre hay más obras formalistas por hacer en el arte: reajustando el sistema de hábitos estéticos a las necesidades de un nuevo ahora. Entendido así, si se mira con el Ojo-Udja del hábito estético aguzado, se está muy lejos de la experiencia de la visión trascendentalmente libre que sus proponentes esperaban. De hecho, es lo opuesto: un cautiverio, una limitación, un prejuicio infundado, impuestos por las condiciones del ambiente. Sistemas de hábitos específicos son defendidos con un sello realmente religioso, y para ser errados tienen que tener para el creyente la monstruosa consecuencia de un error religioso: esto es, no menos que una acusación del Alma de uno.

La literatura del criticismo formalista contiene, en todo, la singular ceguera y represiones críticas de los textos religiosos, incluyendo un sistema de tabúes. Es un ejemplo de eufemia- la obligación de hablar sólo de cosas propicias mientras se actúa con un carácter sacerdotal. Estudiar el contenido, para los formalistas, parece ser como estudiar al diablo más que a Dios. El contenido, como escribía Susan Sontag, era una especie de “filisteísmo”. Ignorarlo conscientemente era un signo de virtud, una prueba de que realmente uno estaba entre los elegidos. Aun considerar la cuestión del contenido hubiese sido abandonar la pintura y someterse a una imitación degradante. La evasión puritana de la cuestión se ha institucionalizado. Pero la época de la ceguera creativa formalista - la época de sus introspecciones en el hábito estético modernista - terminó hace mucho y la cuestión del contenido permanece. Hay quienes han hecho incursiones en él desde varias direcciones -Walter Benjamín y Luis Althusser, Harold Rosenberg y Nicolás Calas (para nombrar algunos ejemplos importantes)- y quienes han aclarado significativamente la cuestión

- Erwin Panofsky y E. H. Gombrich, los filósofos Nelson Goodman y Timothy Binkley - pero la sencilla cuestión no ha sido aun directamente cuestionada ni directamente contestada: ¿Qué es el contenido al fin y al cabo? ¿Estamos nosotros sin volucrados?

“Thirteen Ways of Looking at a Blackbird”

Todo lo que pudiéramos decir acerca de una obra de arte que no sea una neutral descripción de sus propiedades estéticas, es atributo de su contenido. (Aun los juicios valorativos, en la medida en que reflejan lo que los críticos althusserianos llaman la “ideología visual”, son atributos implícitos del contenido). Si no existe la descripción neutral como tal, entonces todos los enunciados acerca de una obra de arte implican atribuciones de contenido, reconózcase o no. Hay muchas formas posibles de ordenar estas cosas: una es sobre el modelo geográfico: ¿qué tipos de contenidos emanan de ésta o aquella ubicación de la obra de arte?

### **1. Contenido que emana del aspecto de la obra de arte entendida como representacional.**

Este tipo de contenido es ampliamente considerado como el menos problemático; irónicamente esta misma suposición radica en el fondo de un problema confuso. Tendemos a sentir que la representación funciona por medio de un elemento reconocible de semejanza objetiva, aun así, parece más acertado decir que lo que experimentamos como representación es, como el gusto estético, un hábito-respuesta culturalmente condicionado que no implica semejanza objetiva. De hecho, es difícil, si no imposible, decir lo que constituiría la semejanza objetiva. Y por el contrario, la convicción de semejanza objetiva acostumbrada en nuestra tradición pictórica parece ejercer control sobre nuestra percepción de la naturaleza. La tradición pictórica, presentada a nosotros como representación de la naturaleza, ha rehecho nuestra percepción de la naturaleza conforme con las convenciones del cuadro (como Goodman y otros han demostrado en sus críticas de la representación y especialmente de las tradiciones del dibujo con perspectiva). La semejanza que nos parece ver entre los cuadros y la naturaleza no resulta del hecho de que el arte imite a la naturaleza, sino del hecho de que nuestra percepción de la naturaleza imita nuestra percepción del arte. Visto de ese modo, precisamente como parece que no podemos pensar nada que nuestro lenguaje no pueda formular, así, parece que no podemos ver nada que nuestra tradición pictórica no incluya o implique.

La representación, entonces, especialmente la representación bidimensional, no es una imitación objetiva, sino un sistema simbólico convencional que varía de cultura a cultura. Lo que “se parece” a la naturaleza para un aborigen australiano, a nosotros nos parecen símbolos y viceversa. Virtualmente cada cultura tiene una tradición de la representación, la cual considera sinceramente basada en la semejanza. Enfrentados a una pintura de la Batalla de Waterloo, nos parece reconocer caballos, armas, guerreros y demás: lo que de hecho reconocemos son nuestras formas convencionales de representar caballos, armas, guerreros y demás. El hecho de que es específicamente la Batalla de Waterloo, debe surgir del próximo nivel de contenido.

### **2. Contenido que emana de los suplementos verbales proporcionados por el artista.**

La famosa afirmación de Duchamp de que lo más importante de una pintura es su título apunta hacia una fragilidad en la teoría del arte “puramente óptico”. Los artistas frecuentemente emiten

suplementos verbales en un intento de controlar la interpretación de su obra, y aun el más óptico de los críticos no puede evitar ser influido por ellos. En referencia a un cuadro de caballos, armas y guerreros, por ejemplo, el título *La Batalla de Waterloo* inyecta un contenido específico que emana no de lo característicamente óptico, sino de las palabras. El arte abstracto y reduccionista, tanto como el representacional, han sido dependientes del contenido proporcionado de este modo. Por ejemplo, sería virtualmente imposible (como Harold Rosenberg afirmó) distinguir el arte Mínimal del Sublime sin tales suplementos verbales, como los títulos cabalísticos de Barnett Newman, las entrevistas publicadas con Frank Stella y Donald Judd y demás. Los ensayos de Robert Simthson han controlado las interpretaciones de sus obras, así como los ensayos de Yves Klein las de las suyas. Esta cualidad se remonta realmente a los inicios del arte: desde la identificación de Fidias de cierta escultura de desnudo masculino como Zeus y no como Poseidón o Apolo, hasta los textos que acompañaban las pinturas de las tumbas egipcias, hasta las canciones explicatorias del Shaman delante de sus pinturas. Esto es tan importante hoy como lo fue entonces.

### **3. Contenido que procede del género o medio de la obra de arte.**

Este tipo de contenido cambia según cambian los móviles culturales del ambiente. Durante los años sesenta en los Estados Unidos, por ejemplo, surgía una dicotomía de contenido entre la pintura y la escultura. La pintura vino a denotar una falta de implicación directa en la experiencia, una absorción en lo indirecto, preocupaciones distanciadas. La escultura en cambio fue entendida, aun cuando fuera representacional, como una “presencia real de la objetualidad”, ya que esta ocupaba el mismo espacio que el espectador, incorporaba el espacio de la vida. De esta dicotomía ética se desprende mucho de la dinámica del arte de los años sesenta y setenta. Los nuevos géneros radicales fueron asociados con la escultura, el performance fue llamado “escultura viva”, las instalaciones “escultura ambiental”, etc. La pintura era más asociada con los viejos valores de la convención, que con la actualidad. Para un artista la elección de trabajar con óleo sobre lienzo podría ser vista como una declaración política reaccionaria. En cambio, durante los años cincuenta el óleo y el lienzo habían significado libertad, individualidad y existencialismo. Esta dinámica estaba en la raíz de la gran aceleración de los sesenta y setenta del proyecto de esculpturizar la pintura, y afirmarla como un objeto en el espacio real más que como una ventana hacia un espacio ilusionista. Se agregaron objetos tridimensionales a los lienzos para ligar la superficie bidimensional a la presencia escultórica. Se estimulaban a sí mismo los formatos modelados o irregulares. La exploración de vías para combinar los colores sin producir una relación figura-fondo fue otro aspecto del esfuerzo por crear objetos que aunque reconocibles como pintura no compartieran las sugerencias de la representación. El contenido inherente a los medios y a los géneros había alcanzado un significado político y cultural que se reafirmaba junto al significado de los objetos de arte mismos.

La historia puede proporcionar incontables ejemplos de este tipo de contenido, no menos que la distinción entre los medios populares o elitismos (en la antigua Grecia por ejemplo, la pintura de vasos, versus la escultura) y entre los medios masculinos y femeninos (por ejemplo, en las sociedades neolíticas se restringía la fabricación de cerámica y cestas a los grupos de mujeres).

#### **4. Contenido que proviene del material en el que está hecha la obra.**

Dentro de la categoría de escultura en los años sesenta y setenta, un artista trabajando el mármol representacionalmente estaba, a un nivel, haciendo una proposición opuesta a la de aquellos artistas que se encontraban trabajando con técnicas industriales. Materiales tradicionales del arte, materiales industriales, esotéricos materiales de alta tecnología, materiales absurdistas (como las obras de Edward Ruscha en chocolate), materiales neoprimitivos (como las obras en hueso y sangre de Eric Orr), materiales panteístas (el fuego de Klein), materiales de apariencia engañosa (plástico que parece yeso, madera preparada para lucir como piedra), todas estas decisiones del artista cargan contenido tanto como forma. Ellos son pronunciamientos de criterio que el espectador capta inmediatamente, aun sin pensarlos necesariamente como contenido. Son declaraciones de afiliación a, o de alienación de ciertas áreas de la tradición cultural, como digamos, el uso de ciertas técnicas industriales representa una celebración o al menos una aceptación de la cultura urbana industrial y el uso del mármol o la cerámica, sugiere nostalgia por el mundo anterior a la Revolución Industrial.

#### **5. Contenido que emana de la escala de la obra de arte.**

La costumbre de los egipcios del Nuevo Reinado de esculpir a los faraones y a sus consortes mucho mayores que el tamaño natural (como en Abu-Simbel) es una obvia aseveración de contenido político, un retrato de la monarquía hereditaria y sus representantes como algo terriblemente dado, como aquellas partes de la naturaleza -el mar, el desierto, el cielo, la montaña - al lado de los cuales el ordinario poder humano y su estatura parecen triviales. Tales canales de contenido no son objetivos y absolutos, sino culturalmente variables: es posible concebir una sociedad que asociaría lo inusualmente pequeño con algo de especial poder y eficacia. En el imperio romano el emperador era esculpido de tamaño natural mientras permanecía vivo, después de muerto y una vez deificado en el doble de la escala natural. Obviamente las decisiones de escala tienen un significado formal: sus significados de contenido debían ser igualmente obvios. John Berger entre otros, ha señalado que la portabilidad de la pintura de caballete era un significador de la propiedad privada. La escala incrementada de los cuadros de Barnett Newman progresivamente sugiere una arena más pública - una sociedad dominada por grandes instituciones más que por individuos. La colosal escala de muchas pinturas de hoy funciona en parte como una negativa de lo transitorio a través de una reconstitución implícita del soporte arquitectónico. La escala posee siempre contenido, pero le leemos tan rápidamente que apenas lo advertimos.

#### **6. Contenido que proviene de la duración temporal de la obra.**

El punto de vista platónico que acentúa la tradición de la obra maestra fue establecido por el poeta romano Séneca: "Vita brevis est, ars longa": la vida es breve, el arte perdura. Se esperaba que la obra de un artista lo sobreviviera. Esta esperanza se remontaba al menos a Safo (siglo VI a.c.) quien dijo que sus poemas le traerían la inmortalidad. La realidad-tiempo en la que vivía la obra de arte no era precisamente la del tiempo histórico: su propia dimensión temporal era una posteridad concebida como una mezcla del tiempo histórico y la eternidad: la obra debía sobrevivir a través del tiempo histórico y para siempre, como las rosas nunca marchitas de Safo. Con esto, algo del Alma del artista (su rastro al menos) se haría también inmortal. Desde el punto de vista de la filosofía griega, la obra de arte había atravesado una frontera metafísica a un nivel

igual al de la luna, bajo la cual las cosas perecen, sobre la cual no mueren. El Gran Arte, en otras palabras, era considerado como algo que había conquistado algún elemento de deidad, como dijo Quintiliano del Zeus de Fidias. Esta chispa divina en el interior de la obra es su alma inmortal, la cual le permite, como el ritual mágico, penetrar en los más altos terrenos metafísicos y actuar como un canal que reduce los más altos poderes aunque manteniéndolos puros. Estamos familiarizados con esta visión. Aun en las comedias los artistas buscan “inmortalidad”. Un tonto poeta del imperio romano es rescatado solamente por un pedazo de verso en el que dijo que su obra sobrepasaría los siglos.

Esta visión de la obra de arte se remonta a los tiempos en que esta era un objeto santificado y hecha para ser utilizada en los rituales. Es la magia primitiva, ingenua y simple, lo que trata de abolir el tiempo histórico. Esto tipificó al arte funerario Egipcio, el cual retrató las cosas y lugares de la eternidad y era en sí mismo mágicamente equivalente a ellos; esto probablemente va aún más atrás, hasta las pinturas Magdalenenses en la distante profundidad de las cavernas a donde no llegaban los cambios del día y la noche. Más a pesar de su extremo primitivismo en sus orígenes, esta teoría del arte llegó hasta toda la Europa Romántica y ha sobrevivido hasta el presente. Goethe, tanto como Propertio - y Dylan Thomas tanto como Goethe - esperaron cantar sus poemas en un carro conducido por las Musas hasta el Cielo.

Las obras hechas con materiales exageradamente durables - tales como el granito en que los egipcios esculpieron a los faraones - participan de este platónico sueño diurno de trascender la trama de causas y efectos aquí en la tierra. La idea, por supuesto, es intrínseca a la tradición formalista moderna, la cual está sólidamente fundada en intenciones y pensamientos primitivos. Por esto la obra de arte es tratada como algo que no tiene relación con los asuntos socioeconómicos: como si hubiera trascendido la condicionalidad y capturando una chispa de lo divino se hubiera convertido en un fin último. Signos de esta metafísica fluyen virtualmente de las obras hechas en esta acepción, las cuales pueden ser detectadas no sólo por la durabilidad de sus materiales sino, además, por la pomposidad que rodea su exposición estética.

Con igual claridad, una metafísica opuesta es afirmada por obras que han sido hechas deliberadamente con materiales y formas efímeras - una metafísica que afirma el fluir y los procesos, el sentido cambiante de la individualidad. La obsesiva expectación de la posteridad está relacionada con la creencia en el Alma y constituye, en efecto, un alegato de que uno tiene un Alma. Las obras que afirman el fluir asumen, por el contrario, que la individualidad es una situación transitoria que se desprende de la trama de las condiciones y que está sujeta a sus cambios. La idea de Andy Warhol de una fama de quince minutos se explica aquí -pero con algo de ironía-, como si estuviera comprometida con su propia ansia de una fama perdurable.

### **7. Contenido que se deriva del contexto de la obra.**

¿Cuándo la obra abandona el estudio del artista, qué ruta toma hacia qué parte del mundo? Esta decisión siempre tiene un contenido político. El arte correo y otras estrategias para superar los canales de la comercialización son expresiones de resistencia al proceso de fetichismo de consumo y gestos hacia el abandono del valor de cambio para reconquistar el valor de uso. Otras clases de contenido se adhieren a situaciones contextuales específicas. La puesta en circulación de un objeto estético comercializable dentro de la red del mercado, usualmente trae consigo una carga opuesta de contenido. Esta desea ser comprada, y como cualquier cosa que desea ser comprada,

sus intentos de congraciarse con el presunto comprador son obvios, no importa que esta pudiera haber sido hecha por un monumento de integridad como Jackson Pollock. Estas son cosas a las que uno debiera mirar de otro modo, entonces se harían obvias de una vez. Todo arte está hecho para un sitio específico a ese grado. Las obras que han sido hechas para un lugar específico conllevan la selección del contexto como una declaración fundamental de contenido: ¿Está la obra resguardada en un distante caserío cercado del desierto de Nuevo México? ¿O está arrojada en una sección u otra de un centro urbano? Los aspectos de contenido de tales decisiones son tan importantes como sus aspectos formales.

### **8. Contenido que proviene de la relación de la obra con la historia del arte.**

Cuando la exigencia historicista es muy exacerbada, como en la cumbre de la época de Greenberg, hay también un contenido mítico-milenario que lleva consigo una carga de metafísica germana y una espiritualidad residual neoplatonística. El mito de la evolución hacia el Ojo inocente sugiere un empuje dirigido al paraíso al Fin de la Historia. Lo opuesto de esta completa afirmación de la historia del arte como una direccionalidad cósmico-espiritual es un acercamiento iconoclasta, algunas veces expresado en un primitivismo deliberado. Pero en un sentido este tipo de movimiento es un intento de regresar a la tradición de la visión, a una más temprana fase de inocencia, el paraíso que antecede a la historia. Estos dos movimientos, aunque opuestos, se complementan uno a otro.

La forma más común de contenido que se desprende de la relación de la obra con la historia del arte está en el uso de alusiones y citas para afirmar una especial relación con alguna otra obra o tradición de obras. La introducción de referencia de James McNeil Whistler a la pintura japonesa y las referencias cubistas al arte africano son ejemplos de tal contenido, comentándose, en ambos casos, el encerramiento de la tradición occidental y sugiriendo códigos estéticos alternativos más allá de ésta. Finalmente, el tipo de alusión más común ha sido a las obras más tempranas en una tradición propia. Este nivel de contenido es tan importante para nuestro momento presente que lo discutiré en detalle posteriormente.

### **9. Contenido que acumula la obra según revela progresivamente su destino a través de su permanencia en el tiempo.**

El sentido de lo que quiero expresar aquí tiene mucho que ver con lo que Walter Benjamín afirmó cuando dijo que un hombre que muere a los treinta años será siempre considerado como un hombre que, cualquiera que fuera la etapa de su vida, moriría a los treinta años. Todo lo que ocurre a una obra según su historia revela, deviene en parte de la experiencia de la obra y en parte de su significado para las generaciones posteriores. Duchamp agregó contenido a la Mona Lisa, Tony Shafrazi al Guernica y como-se-llame a la Piedad de Miguel Ángel en San Pedro. El hecho de que Greenberg usara las obras de Pollock como una prueba de la idea de una pintura sin contenido es ahora parte del contenido de sus pinturas.

### **10. Contenido que emana de la participación en una tradición iconográfica específica.**

La iconografía es un modo convencional de representación sin la suposición de que esté implicada la semejanza con el natural. Así, para los cristianos, el azul podría ser sentido como el color de María sin la suposición de que se pareciera a María. Gracias a las convenciones iconográficas,

las identificaciones y comentarios son hechos por signos convencionales. Un cristiano, por ejemplo, ve no a una mujer hablando a un hombre con alas de pájaro, sino a la Anunciación. Para un hindú un hombre coronado volando sobre un pájaro es Vishnú y Garuda, con todos los mitos y sentimientos asociados con ellos llamados instantáneamente a juego. A un nivel menos consciente están los mensajes iconográficos en las películas, desde los sombreros blancos y negros en los primeros westerns hasta, digamos, la semiótica del vestir en Scarface. El contexto nos señala hacia una respuesta a la obra: el teléfono significa diferentes cosas en las películas de amor y en las de gansters.

Sea que algunas de las convenciones iconográficas más ampliamente distribuidas están basadas en fundamentos psicológicos innatos, tales como los arquetipos Jungianos, es una cuestión incontestable, pero está claro que las convenciones heredadas de este tipo saturan nuestras respuestas y son efectivas de una forma oculta en muchas obras de arte. Un acercamiento crítico al arte del siglo XIX que ha sido muy poco usado, empero es remarcadamente fructífero, es el hacerlo sujeto de una interpretación desde el punto de vista de la corriente iconográfica que se remonta tanto en el Oriente como en el Occidente, al antiguo Cercano Oriente y más allá. La “Mujer” de De Kooning, por ejemplo, puede provechosamente ser comparada con las representaciones de diosas desde la hindú Kali hasta la egipcia Isis y la diosa leopardo de Catal Huyuk

### **11. Contenido que surge directamente de las propiedades formales de la obra.**

La idea formalista de que el arte abstracto carece de contenido es hoy vista como arcaica. Las actividades asociativas y conceptualizantes de la mente humana avanzan constantemente y acontecen en un instante. Si las percepciones no tuvieran realmente contenido, sea cual fuere, serían momentos vacíos en la conciencia y no dejarían huella alguna en la memoria. A cierto nivel las configuraciones formales son proposiciones ontológicas. Con sólo modelar energía uno modela lo real: el hecho de asir o modelar es una persuasión retórica para una visión de la realidad. Los críticos comúnmente han afirmado que la música no tiene contenido. Pero evidentemente Beethoven presenta la realidad como tormentosa, turbulenta, llena de un apasionado esfuerzo, mientras que Bach la presenta como serena, como fríos hiper-reinos de un orden matemático sensual. Un dripping de Pollock afirma el flujo y la inseminación de la identidad como realidades que pueden encontrarse en el mundo. Este enfrentamiento tautológico entre la forma y el contenido no es un intento místico para unificar los opuestos. Esto significa que una obra demuestra un tipo de realidad encarnándola. Esto es, en efecto, una representación de conceptos basada en un proceso semejante al de la metáfora, y se superpone de algún modo con la iconografía y la representación.

Este nivel de contenido está involucrado en juicios de valores, ya que se relaciona especialmente al concepto de la ideología visual (aunque la ideología visual emana de todos los niveles de contenido a la vez); en consecuencia, confunde la emisión de valores estéticos de algún modo. La afirmación de los críticos Althusserianos de que el sentimiento estético es sólo y exclusivamente una respuesta a la ideología visual, se fundamenta en el modelo Lacaniano de cómo el yo se constituye a sí mismo de los códigos culturales circundantes y luego, al revisar estos códigos de nuevo parece reconocerse en ellos. El aislamiento de una respuesta de orden estético de este proceso es un problema fundamental en el arte de hoy.

## **12. Contenido que proviene de los gestos y actitudes (agudeza, ironía, parodia, etc.) que pueden aparecer como cualificadores de cualquiera de las categorías ya mencionadas.**

Este nivel de contenido usualmente implica un juicio acerca de las intenciones del artista. El deseo de persuadir es, por ejemplo, una forma de intencionalidad que satura algunas obras y se compromete así mismo en todos sus efectos. John Keats se refirió a tal situación cuando escribió: “Odiarnos la poesía que tiene un designio palpable sobre nosotros”. Nuestra palabra “propaganda” tiene un significado semejante. En la ironía, agudeza, etc., el artista presenta algún nivel de contenido como indicación de que su actitud hacia ello no es directa ni aseverativa, sino indirecta y perversa. El proceso es complejo. La mente del espectador compara la proposición recibida con la otra proposición hipotética. La cual construye la mente como representativa de una versión normal y en contraste con la cual el acercamiento anormal e indirecto puede ser percibido y medido. Así lo indirecto de la ironía, dentro de cualquier otra categoría de contenido, critica ese contenido al mismo tiempo que lo enuncia y consecuentemente, altera la carga de significado.

## **13. Contenido enraizado en respuestas biológicas o fisiológicas o en la conciencia cognoscitiva de ellas.**

Se ha reclamado mucho acerca de los tipos de comunicación que operan en un nivel puramente fisiológico (de hecho, el formalismo, en su tendencia “puramente óptica”, fue una demanda de este tipo, mientras que con su “facultad del gusto” introdujo un aliado supernatural al nervio óptico). Sebastiano Timpanaro y otros han sugerido que algunos tipos de temas como el sexo y la muerte, nos atraen porque somos organismos sujetos a la muerte y estamos implicados en la reproducción sexual: estas respuestas, entonces, son previas a la aculturación socioeconómica. Las lecturas de contenido que pudieran ser más cercanas a las respuestas puramente fisiológicas incluirían la excitación de los genitales en respuesta a pinturas de asuntos sexuales. El fenómeno del desmayo a la vista de la sangre, o la náusea a la vista de pinturas sangrientas, etc. Este es el tipo de contenido que es denunciado casualmente como “sensacionalismo” -sexo y violencia- con la denuncia basada presumiblemente en el sentido de todo lo fácil que es construir imágenes que provoquen tales respuestas. Algunas investigaciones fisiológicas han sugerido respuestas innatas a los colores, el azul, por ejemplo, despierta sentimientos de agresión y el rosado de paz. Hay aquí una singular parodia de lo que los formalistas llaman usualmente “sentimiento” de un color.

Quizás el contenido psicoanalítico asociado con las teorías de D.W. Winnicott pertenece a esta categoría sobre el fundamento de que se origina en las memorias de fases primitivas del desarrollo del organismo. Con relación a la pintura la obra de Winnicott sugiere (no por primera vez) una ecuación entre la relación figura-fondo por una parte y la relación ego-mundo por otra. Las obras que enfatizan el fondo o una ambigua relación en la cual la figura está completamente sumergida en el fondo, expresa el deseo del ego de disolverse dentro de un tipo de ser más generalizado, sobre el recurrido modelo del sueño infantil en el seno materno. Las obras que enfatizan la figura o una clara separación figura-fondo, expresan un sentido de ego-evidencia y un temor de ego- pérdida, o de pérdida de las claras fronteras entre el ego y el mundo (en términos más tradicionales, estos son respectivamente lo Dionisiaco y lo Apolíneo). Todas las obras de arte (y quizás toda obra humana de cualquier tipo), expresan una actitud en relación con esta cuestión, no importa qué otra cosa ellas expresen. En algunos casos esta cuestión es traída a un primer plano como contenido artístico primario: Barnett Newman, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Agnes Martin y otros, han retratado el momento en el cual el ego comienza a diferenciarse a sí mismo

de esta dual unidad (como GezaRoheim la llamó), con el cuerpo de la madre. Estos artistas vieron en su propia obra un momento metafísico correlativo del momento psicoanalista: el sujeto de “Creación”, “Principio”, “Primer día”, “Lo Profundo”, etc. es el surgimiento de cosas diferenciadas desde el abismo primigenio de la potencialidad (compárese el Término de Winnicott “potencial”, que también se corresponde metafísicamente con la materia primaria). Visto en estos términos metafísicos este contenido puede, además, ser emplazado en la categoría del contenido que se desprende de las propiedades formales de la obra por un proceso semejante al de la metáfora.

Esta lista de trece categorías es como una serie de puntos de mira hacia una gran bestia (el significado) cuyo comportamiento es demasiado complejo para ser plenamente formulado. Las categorías que he presentado se sobreponen e interpenetran en varios lugares. Encontramos tantas cuantas formas de lectura de los significados de una obra de arte nos propongamos. Cada posible cadena de relaciones entre categorías es en sí misma otro medio de transmitir un preciso, aunque complejo contenido y las posibles cadenas y metacadenas de relaciones entre las trece entidades arriba enunciadas avanzan hacia el infinito.

La relación entre el contenido que se deriva de la representación y del contenido que se deriva de las propiedades formales es un ejemplo prominente de este tipo de interacción. Mostrar a Wellington en Waterloo con una grotesquería goyesca, o con contornos difusos al modo expresionista negando la integridad del ego, añadiría al asunto un contenido temático que implica una negación de la integridad heroica o algo así. Asimismo, la grandiosidad de la escala puede estar en contradicción con la trivialidad del tema o asunto como en mucho del Pop-Art. En verdad pueden ocurrir conflictos entre todos los niveles de contenido y en infinitos retornos de complejidad, indefinibles aquí individualmente. Una obra que aparenta contradicciones entre sus niveles de contenido, gana de este modo otro nivel de contenido en relación con conceptos tales como la paradoja, la batalla interior, tensión y negación de los procesos de significado. Por otra parte, aquellas obras que muestran un alto grado de “armonía” o de confirmación mutua entre los varios niveles de contenido, tácitamente moldean lo real como algo integrado, como una totalidad rica en significados, un poco a la manera de la obra maestra tradicional.

No todas las obras, por supuesto, poseen todos los niveles de contenido. El arte abstracto por ejemplo, ha eliminado el representacionalismo realista ingenuo. El número de niveles que están de hecho discerniblemente presentes (o ausentes) nos proveen de algún otro nivel de contenido. Obras ubicadas tanto en la dirección Minimalista como en la Sublime, por ejemplo, muestran un intento de eliminar el contenido o al menos de reducir el número de niveles de contenido presentes en la obra. Este intento, en sí mismo, se declara o actúa como un nuevo nivel de contenido, ninguna obra ha alcanzado el grado cero de contenido, porque el concepto de grado cero es en sí mismo un contenido. En combinación con otros niveles (primariamente los suplementos verbales del artista), este contenido puede expresar la ética Minimalista o Sublimista, o una ética impersonalista, como en gran parte de la arquitectura de estilo internacional. En la pintura del siglo XX este contenido anti-contenido ha sido de una enorme importancia. De Malevich a Klein, a Newman, se hicieron intentos de representar conceptos como el vacío, la futilidad, lo primigenio y lo absoluto; por análogos plásticos de las características de la grandiosidad solitaria, la no-diferenciación y la potencialidad. En contraste, las obras del tipo de obra maestra tradicional -desde la Capilla Sixtina al Guernica- tienden a articular tanto sus niveles de contenido como sea posible en su imagen

con un sentido de riqueza plenamente incorporado, lleno de contenido en su compromiso con la vida.

Esta lista de contenidos que surgen entre categorías se pudiera extender indefinidamente. Lo que es esencial es que comencemos a apreciar la complejidad de lo que hacemos cuando nos relacionamos con una obra de arte. Lejos de ser un reflejo “puramente óptico” e inmediato, el hecho artístico es un Juego de Abalorios semiótico infinitamente complejo que envuelve diferentes niveles y direcciones de significado, infinitos retornos de las relaciones entre ellas. Olvidemos por un momento al Ojo del Alma tal como lo definiera Platón y pensemos en el maravilloso cerebro humano, el cual lee instantáneamente esos códigos, los mantiene separados mientras los pesa y relaciona, y produce un sentido de la obra en el cual todos esos factores están representados, aunque transformados a través de su intercambio con particular sensibilidad receptora. Lejos de un filisteísmo simplista, el contenido es un hecho complejo y exigente sin el cual ninguna obra de arte puede transpirar. Esto demanda nuestra atención ya que sin la conciencia de estas distinciones y niveles realmente no comprenderemos qué ha sucedido en el arte y qué está sucediendo ahora por primera vez.

### *“Prologues to What is Possible”, or, “What We See Is What We Think”*

Un aspecto abrumadoramente importante del contenido es su rol fundamental en la definición de géneros y obras. Emplazando en primer plano un elemento de contenido usualmente presu- puesto e invisible, todo un nuevo modo o dirección artística puede ser descubierto. El contenido que se desprende de la escala, por ejemplo, ha sido puesto en primer término por vanguardistas tales como Claes Oldenburg, cuyo bate de pelota agigantado implica la escala, no solamente como un elemento formal sino también de contenido; y Walter de María, cuyas dos líneas paralelas en el desierto de Nevada en 1968 aísla la escala y la emplaza como un principio fundamental. En ambos casos el contenido de la escala se relaciona con la escala humana, con la relatividad, con la multiplicación de la imagen, con la dicotomía cultura-naturaleza, etc.

El contenido del contexto pareció por largo tiempo fijado e invisible, como la iglesia, el museo, la galería, o más recientemente el edificio del banco, parecían la arena natural o dada para ver el arte. Dadá trajo a primer plano el contexto como contenido, investigando agresivamente los contextos (el Café Voltaire, el urinario público), cuyos contenidos eran críticas implícitas a espacios como el Museo y a la metafísica platónica en lo que se refiere a sus esfuerzos hacia lo intemporal. Duchamp, y más recientemente artistas como Daniel Buren, Marcel Broodthaers y Michael Asher, han empleado el contexto como un significante primario en sus obras.

La duración es otra categoría que en nuestra cultura ha sido observada como algo fijado en una forma (ars longa), y cualquier desviación de la misma fue vista como algo en verdad irreconocible como arte. Más recientemente, obras efímeras de varios tipos han emplazado al aspecto de la duración. Las caminatas documentadas de Richard Long, a través de los campos por ejemplo, apuntan hacia los contenidos del contexto y la duración. El performance Dadá, en el cual Francis Picabia dibujaba en una pizarra mientras André Breton iba borrando detrás de él, entrañaba una combinación duración-contenido con iconoclasia (una referencia a la historia del arte).

Lo que debe ser enfatizado es que esos aspectos del contenido estuvieron siempre allí, pero no eran elementos con los cuales el artista trabajara conscientemente. Un sistema de arte rígidamente

fijado al modo del trascendentalismo Platónico de la burguesía capitalista promovía el tipo de que esos elementos estaban dados o fijados; los contenidos que ellos expresaban así hechos para ser apreciados como algo natural y, por tanto, invisibles-partes no reconocidas o admitidas de la “ideología visual” del modelo cultural. El asunto es que estas categorías de contenido estaban ejerciendo su efecto sin que nadie se percatara de ello; recibíamos sus mensajes sin comprender que nos los estaban enviando. Una de las grandes realizaciones de los períodos antiformalistas del arte occidental en el siglo XX es precisamente su deliberado emplazar a primer plano diversas categorías de contenido que han estado actuando sobre nosotros sin ser notadas durante tanto tiempo.

El contenido que se desprende de la contradicción entre los niveles de contenido se ha trasladado en ocasiones a un primer plano. Goya perseveró seriamente en este contenido. El Pop-Art lo emplazó también -el modo icónico burlado por lo mundano del tema, la grandiosidad de la escala burlada por la trivialidad del asunto, etc-. En general, el Pop empleó una pura representación “hard-edge” que implica un mundo de integridad ontológica compuesto de entidades con identidades fijas y conocibles; aun el contenido alusivo y citacional, con sus referencias a una despreciada cultura popular y a la información como azar, neutral o insignificante, desacredita esta declaración de integridad ontológica como simulacro o estafa (al punto de que la eficacia del Pop fue primeramente más crítica que estética y por ello fue correctamente llamado Neo-Dadá).

La historia del arte necesita ser reescrita con atención a los diferentes modos de contenido que han sido predominantes en diferentes tradiciones y períodos. Aquí el sujeto debe ser bastante sobresimplificado para dar meramente una muestra de cómo tal proyecto podría proceder. La reciente historia del contenido puede ser descrita (en un nivel) como expresión de una atención constantemente intensificada a la cuestión de la representación. Una creencia en la representación

- aunque variadamente formulada- estuvo plenamente en efecto a través de la mayor parte del siglo XIX. Esta perdió credibilidad no solamente a través del advenimiento de la fotografía, la cual redujo al absurdo la admiración convencional por la imitación, sino a través del contacto etnológico con sociedades cuyas convenciones de representación eran bastante diferentes de las nuestras y que igualmente se suponían objetivas. Los aborígenes australianos, según los antropólogos, no podían ver el parecido entre un objeto y una fotografía de este, no importa cuánta pauta o persuasión les fuera dada.

El llamado arte abstracto retó a los heredados (y desacreditados) cánones de representación y exploró nuevas formas, las cuales, a partir de que diferían de los tipos de representación establecidos, no fueron reconocidas en lo absoluto como representación. Me refiero por supuesto a una forma de modelar la realidad junto a líneas emocionales y de amplitud conceptual que reemplazaron la representación de objetos materiales y la cual fue llamada, con alguna exactitud, arte no representacional. El representacionalismo metafísico culminó en la tradición de lo sublime, el que estaba precariamente basado en dos tipos de contenido: el contenido de intentar eliminar el contenido y el contenido provisto de los suplementos verbales. El problema descansa precisamente en su dependencia de esos suplementos verbales. Kant afirmó que los tres tipos de facultades humanas (estética, cognoscitiva y práctica) eran independientes una de otra, significando con esto que ninguna formulación verbal (cognoscitiva) jamás podría aproximarse a la experiencia estética. Bajo la amplia influencia de esta doctrina, los críticos formalistas desde Benedetto

Croce a Clement Greenberg negaron la apropiación de cualquier reconocimiento del contenido sea lo que fuere. Muchos de los artistas a quienes estos críticos representaron -y en cuyas obras ellos, supuestamente, basaron sus argumentos- no estuvieron de acuerdo con esto en lo absoluto. En suplementos escritos en la forma de títulos, entrevistas, ensayos y declaraciones de catálogos, los artistas, desde Kandinsky y Mondrian a Rothko y Newman, rechazaron el análisis del tipo Forma Pura a sus obras y especificaron los contenidos que ellos atribuían a éstas -contenidos generalmente dentro o cerca de la categoría de lo sublime-. Es por ello que la crítica formalista insistió en su tiempo en que uno jamás debía escuchar a los artistas. Este urgente desacuerdo entre los artistas y los críticos fue confuso. Greenberg, Michael Fried y otros eran tan poderosos abogados de sus formas de ver que definieron un hábito común para todos nosotros. Descubriendo su corrección en nuestro propio sistema de hábitos, una vez que nos habían mostrado como lo sentimos como simplemente dado, como la naturaleza o el cosmos. Cuando el público del arte comenzó a comprender con dificultad que nuestros grandes artistas de los años cincuenta eran de hecho contenidistas metafísicos y no estético-puristas como sus críticos, la obra perdió cierta credibilidad. Esta se reveló embarazosamente como otro modo de representación.

Este descubrimiento fue seguido por una fase de representación abiertamente irónica -el Pop Art-, la cual liquidó la idea de lo sublime dentro del logotipo Brillo (Warhol). Junto a esto, como otra reacción, surgió un intento de no representar nada en lo absoluto, sino sólo de ser: el Minimalismo, el cual introdujo pilas de rocas inalteradas en los catálogos de arte. El conceptualismo a su vez evitó todos los modos visuales excepto como instrumentos de penetración crítica (más que de disfrute estético): la representación y las variadas referencias irónicas a ella, devinieron herramientas de un vocabulario crítico.

Más recientemente, en los últimos cinco años aproximadamente, los modos de representación reconocibles del siglo XX han retornado al centro del vocabulario artístico pero con una inversión en su actitud que nos los entrega con menos integridad de la que poseían cuando los vimos por primera vez. Los contenidos adicionales de la cita, de la ironía y la contradicción entre los niveles semióticos han sido agregados al contenido de la representación. La representación en esas obras no está basada en una concepción ingenua de que esta se asemeja a la naturaleza. Lo que está siendo representado son los modos de representación en sí mismos. A través de la cita, en el proceso de representación, el artista actúa y critica a la vez: las raíces de sus convenciones culturales son puestas al descubierto al mismo tiempo que ejercen su efecto sobre nosotros. There is a great cultural dexterity to this – to seeing one's delusion while one is still deluded by it.

*...To say of one mask it is like, To say of another it is like  
To know that the balance does not quite rest, That the mask is strange, however like.*

La reciente ola de citas tiene que ser distinguida de varias actividades visuales anteriores que superficialmente se les asemejan, incluyendo la difusión cultural, la influencia artística y el homenaje. Esta es muy diferente de las citas de culturas ajenas como parte de un proceso de aprendizaje. Los egipcios citaron a los sumerios; los griegos a los egipcios, los romanos a los griegos; el renacimiento italiano a los romanos. Esta era la huella de la civilización en la difusión de sus elementos de cultura a cultura. Citar en este sentido es recibir, adquirir, aprender. Con lo que nos estamos relacionando en el presente es con una transacción semiótica muy diferente, una citación de cosas ya adquiridas o aprendidas por cada miembro de la supuesta audiencia, un repaso, en nuevas combinaciones de cosas que ya tenemos. Esta actividad está enraizada en nuestro siglo, en el uso que hizo Duchamp de citas de imágenes icónicas como un instrumento crítico, en las citas

de Picabia del estilo como cosa, y en las otras estrategias relacionadas con Dadá (incluyendo los collages de Kurt Schwitters).

En cierto grado, el propósito del Dadá y del Pop como Neo-Dadá fue revelar la impersonalidad semiótica del proceso artístico y ridiculizar la idea del Alma y sus productos intemporales. A este fin Dadá vulgarizó lo icónico y el Pop iconizó lo vulgar. Más recientemente, la actividad de citar ha sido enormemente acelerada. Los artistas han citado con o sin abierta muestra de ironía, un enorme rango de materiales de la historia del arte, tanto imágenes como estilos están siendo usados como objetos encontrados (readymade): referencias al friso jónico, al sarcófago romano, a las alegorías mitológicas del barroco y a los grabados parietales paleolíticos, coexisten con exactas reinterpretaciones de Pollock, de DeKooning, Tanguy, Leger, menos exactas reinterpretaciones de tipos estilísticos ajenos, desde el Neo-expresionismo hasta la abstracción Neo-Hard-Edge y mucho más que nos es ahora familiar. El proceso actúa de diferentes modos. Una obra entera puede ser una cita rigurosamente exacta de una obra anterior, es decir, una copia de ella. Una obra nueva puede incorporar uno o más elementos citados a un formato original, estilos y géneros del pasado pueden ser licenciosamente citados o referidos, un icono familiar puede ser citado con algún cambio significativo como es una diferencia en la escala o el contexto, un objeto del mundo extra-artístico puede ser citado en un contexto artístico, etc.

Lo que está implicado aquí, no es más que la crítica duchampiana de la historia del arte y de la teoría estética del arte, más que las investigaciones de Picabia. Esta parece ser una clase de inventario especial de fin de siglo: no meramente un inventario de estilos clásicos e imágenes, sino más particularmente de los discernimientos críticos de este siglo, de la crítica de las estéticas de la representación, del historicismo de la historia del arte, en verdad de todas las proyecciones de valores que la cultura como un todo ha emitido en información neutral.

Esta actividad ha sido llamada indistintamente Alejandrismo o Post-Modernismo; según sugiere el término segundo, su significado es inseparable del de Modernismo. John Dewey enfatizó el aspecto del Modernismo que nos importa aquí: la convicción de que con la razón, el pragmatismo y la buena voluntad, las comunidades humanas pueden identificar y resolver sus problemas, acaso más perfectamente implementando el ideal del bien supremo para el número más vasto. La historia, desde este punto de vista, es considerada como un proceso de solución de problemas, conducida por un imperativo interno hacia el progreso. Esta ideología surgió bajo una pesada influencia griega en el siglo XVIII y, en el siglo XIX, recibió un impulso de la extensión irracional del darwinismo a los asuntos culturales tanto como a los biológicos. Su reflejo en la crítica de arte fue la visión historicista de que en cada momento hay un imperativo histórico-artístico, una urgente necesidad de “resolver” cierta serie de problemas estéticos que han sido dejados atrás por la última solución al último problema. Esta “tradicción de lo nuevo” ha ocurrido sólo en las democracias; la postura opuesta -la resistencia al cambio-, el intento de hacer que el cambio resulte tabú o artificial ha caracterizado a las culturas con dictadores hereditarios o de pandillas dictatoriales de autoperpetuación. El ejemplo más sobresaliente es el antiguo Egipto en donde, por ejemplo, los cánones de representación por el dibujo permanecieron inalterables por cerca de dos mil años, sin resolver los problemas elementales del escorzo. No es accidental que la forma de gobierno tampoco haya cambiado en ese tiempo, o que la idea del Alma -la idea de que la naturaleza humana es en esencia inmutable-, fue formulada (así parece) por primera vez aquí. El orden ideal de las cosas era afirmado por todo esto (y un aspecto de aquel orden, claro está, era la estructura de clases).

Es importante que comprendamos que nuestro Modernismo no es único. En tempranos ejemplos, en la antigua Grecia las democracias desde ca.550 a.n.e. hasta ca.350 a.n.e., la tradición de lo nuevo tenía pleno efecto en la literatura, la música y las Bellas Artes, así como en la experimentación social y política. Los logros de Fidias y de Policleto plantearon los problemas a Lisipo y a Praxiteles, etc. Eurípides y otros poetas transformaron la métrica heredada en un verso libre complejo, como a fines del siglo XIX la poesía en Europa y América. Timoteo, el amigo de Eurípides, y otros compositores llamados Los Nuevos Músicos, derribaron las distinciones entre las armonías de modelos con un creciente cromatismo que tiene su paralelo en el rompimiento de la clave en la temprana música moderna. En el teatro, el arco del proscenio fue quebrantado tan radicalmente por Aristófanes (quien hizo que los actores, en una ocasión arrojaran agua y granzas de trigo sobre el público en medio de una obra) como Vsevolod Meyerhold. El socialismo, mientras tanto, crecía hasta que en la Atenas de Pericles, el Estado fue el amo principal.

Entonces, como ahora, el Modernismo surgía en el contexto de una democracia positivista arrebatada por una emergente hegemonía internacional hacia un sentido casi veleidoso de su habilidad para resolver los problemas sociales y culturales. Así, segura del futuro, una cultura transfiere gratuitamente su pasado. Las tradiciones que se desarrollaron durante siglos o milenios están descartadas casi por casualidad en el concepción historicista de que algo mejor inevitablemente las reemplazará. El origen intelectual de esta actividad estaba en las obras de los sofistas, los primeros humanos en declarar públicamente que la convención no es una ley inquebrantable, sino un material que poseemos para modelarlo según lo queramos. Para nuestro período, Hume y Voltaire y otros pensadores de la Era de la Razón respondieron a esa función.

La confianza inocente de que se requiere un imperativo modernista terminó, en el caso griego, con la catastrófica pérdida primero de la hegemonía y luego del autocontrol. En la época siguiente llamada Alejandrina, la tradición de lo nuevo fue abolida. La idea de resolver (y, por tanto, plantear) aun otro problema formalista no inspiraba ya. El imperativo interno del arte y la cultura griega se volvió hacia su pasado. Mientras no era posible recuperar con toda inocencia lo que había sido sacrificado al impulso modernista, sí era posible gracias a la citación, entrar en una nueva relación con ello. Teócrito escribió en el dialecto de Safo que nunca había escuchado; se suponía que sus lectores reconocieran la alusión como un contenido fundamental en su obra. Con el tiempo surgieron nuevos géneros literarios que dieron importancia a la citación, como las “Conversaciones Escolares”, en las cuales la gente instruida jugaba un papel complicado de responder citas y alusiones, y el centón, un poema que se componía enteramente de líneas citadas de otros poemas. Surgió una gran industria de copias de grandes estatuas clásicas.

Un período en que las tradiciones son destruidas está apto para ser seguido por un período de nostálgico extrañamiento por ellas y de intentos por reconstruirlas. El delito de haberlas destruido es mitigado por la incorporación de ellas en el contexto real de su destrucción. Parece evidente que estamos implicados en una experiencia que se emparenta, en cierto grado, con la de los griegos. Juicios de valores semejantes se han dado en ambos casos. La época Alejandrina se considera a menudo como una era de agotamiento, como un tiempo en que la cultura griega rejugó con las realizaciones de su pasado, ataviéndolas como para una última revisión de las riquezas antiguas antes de extinguirse. El Post-Modernismo también ha sido vituperado como una falta de vigor, una sumisión de la libre voluntad, una terminación abortiva de un proyecto que aún no está completo. Pero, ¿qué podría significar eso de un proyecto basado en el cambio institucionalizador para ser “completo?” La idea de que la historia de la cultura está inherentemente

dominada por un halo de progreso es una forma de enmascarar el historicismo milenarista, que es realmente una superstición. La gran superstición del período post-sofista en la cultura griega fue su fe en la eficacia de la Razón como un ingeniero del cambio social; en nuestros tiempos esta fe supersticiosa ha sido redoblada por los matices religiosos con los cuales el darwinismo se ha introducido en las ideas del avance social y espiritual. La urgencia puritana del imperativo modernista estaba basada en ocultos residuos de estructuras míticas que aun comportaban la intensidad de la divina promesa. Evidentemente, el progreso se ha supuesto que produzca, con el tiempo, una condición humana tan perfeccionada como para ser virtualmente edénica: un estado tan perfecto que la idea del progreso ulterior se haga inconcebible. Uno piensa que esos cultos proféticos que han aguardado el milenio (o la revolución, o la era del Acuario) llegarán dentro de unos pocos días, años, o décadas. En este sentido, el Modernismo fue aun otra forma enmascarada de la profecía cristiana del fin de la historia que es la disputa y la consecución, como recompensa por esa disputa del paraíso ahistórico de nuevo.

Si tuviéramos que extraer una lección beneficiosa de nuestra era Alejandrina, sería en parte prestando atención a lo que ella revele sobre los errores de nuestro Modernismo, y sobre nuestra propia habilidad o avidez por ser engañados. Para eso la cita debe ser considerada como un tipo de contenido. La falta del Modernismo fue precisamente su convicción de que no estaba citando y variando, sino creando. Visto en este contexto más amplio, la cita Alejandrina o Postmodernista es simplemente un proceso de sacar al descubierto aquello que todos los modos de expresión hacen todo el tiempo de cualquier modo, pero sin molestarse en reconocerlo (o aun comprenderlo). La citación es un componente inevitable en todos los actos de comunicación: es lo que hace que la comunicación sea posible. La comunicación opera sobre la base de hábitos: es decir, códigos compartidos entre el emisor y el receptor del lenguaje. Cada mensaje, por tanto, es una citación o alusión a una masa completa de mensajes basados en el mismo código, el cual ha establecido los hábitos de reconocimiento. El hablar sin citar sería una jerigonza, o mejor, no sería discurso en lo absoluto, sino sonido, como el viento o las olas. La comunicación que no se basa en la cita es una idea mítica, como el ojo inocente: ambos son fragmentos del mito del Edén, de una condición ahistórica en la cual, por no haber secuencia histórica, todo sucede, como Bretón ha dicho del inconsciente, “siempre por primera vez”. Se piensa en el experimento medieval en el cual dos niños fueron criados sin oír jamás una lengua, para ver qué lenguaje hablarían naturalmente (éste se asumía como el lenguaje del Edén). Evidentemente no hablaron ninguno, al no dárseles ningún ejemplo de lenguaje que citar. En el principio era el Verbo, y desde entonces ha sido la cita.

En la mayoría de los actos de comunicación, el nivel citacional está en el fondo: funciona casi invisiblemente como ventaja para traer al primer plano el mensaje presente específico. Pero cuando Teócrito citaba la dialéctica y la métrica de Safo, cuando Duchamp citaba la Mona Lisa, cuando un pintor contemporáneo cita a Alexander Rodchenko o a Francis Picabia, a Jackson Pollock, a Yves Tanguy o a Andy Warhol, lo hacen con plena certeza de que la citación será reconocida. La relación es directamente invertida, porque el hecho de citar está colocado en primer plano.

No es sorpresa que tal actividad sería común en culturas que, como las nuestras o aquella de la Grecia Alejandrina, hayan abierto sus receptores a los sistemas de signos de culturas foráneas; tal experiencia o bien muestra la relatividad de los valores y de los códigos propios de uno, o produce una reacción xenofóbica diseñada para evitar aquella realización. Tanto la Europa Moderna como la Grecia Alejandrina centraron una atención especial sobre la impersonalidad semiótica de la expresión cultural. Los gobernantes griegos en Egipto, por ejemplo, en un hipersofisticado

acto de manipulación política, crearon para los humildes nativos una nueva religión construida a sangre fría fuera de los códigos simbólicos existentes. En nuestros tiempos, Roland Barthes expresó la impersonalidad de las operaciones semióticas como “la muerte del Autor”: no es un individuo quien habla, decía, sino el lenguaje que habla a través del individuo. En el mismo sentido, no es el individuo quien hace imágenes, sino el vasto banco de imágenes de la cultura mundial que se exterioriza como imagen a través del individuo. Ese banco de imágenes (como el lenguaje) puede verse como una vasta mente transpersonal que nos procesa indesignada e implacablemente a través de su sinopsis. A ese nivel, el arte basado en la citación, postula al artista como un canal, así como una fuente que niega y disminuye la idea de la creatividad romántica y la idea más profunda sobre la cual está fundada: la del Alma. Si sentimos una resistencia ética a la citación, puede ser porque conservamos la idea del Alma como algo demasiadopreciado, porque alimantamos un prejuicio esencialista sobre lo que debería ser el arte. En tal momento uno piensa en el consejo de Wittgenstein: mirar y ver lo que es.

A pesar de su aparente detracción de la idea de un yo integral, la cita es un modo del arte en el cual las intenciones del artista son puestas a una altura inusual. La alusión, por ejemplo, implica siempre una conciencia de las intenciones del artista de aludir, más que de plagiar. La ironía, del mismo modo que debe ser un ingrediente en la mayoría de las obras de este tipo, implica un juicio acerca de las intenciones del artista. El viejo sentimiento del salto en la perspectiva del artista está aun presente, pero considerablemente alterado en extensión y relevancia: ese salto es ahora un meta-salto, compuesto de ruinas de saltos pasados. La pintura citacional está dirigida tanto a la mente como al ojo. La idea de que la inteligencia debería estar en una relación antagónica con los sentidos, es una abominación, como todo dualismo de tipo Maniqueo. Los dualismos de forma y contenido, espíritu y materia, mente y cuerpo, son todos realmente el mismo dualismo, aquel que surgió en parte como un sistema de propaganda arcaico para sostener una forma inmutable de estado: esta nueva pintura como una segunda forma de generación de arte conceptual, no se puede considerar como pintura pura y simple en el viejo sentido. Si esto es comprendido, la frase de Duchamp “estúpido como un pintor” no será apropiada; por otra parte, si la obra carece del tipo de inteligencia apropiada a ella, será una obra estudiantil, o una obra primitiva, o espúrea. Además de eso, ya que el ingenio funciona por una sustitución de expectativas, por una simultánea invocación y negación de respuestas condicionadas, es potencialmente un medio de introspección en lo condicionante. La interpretación semiótica implicada produce un medio de localización o definición del presente, es decir, de uno mismo. Cuando un artista cita una imagen familiar del pasado en una evidentemente contemporánea, sentimos semióticamente la diferencia entre el Entonces y el Ahora de la obra, y al mismo tiempo la relación entre ambos. Esa relación ubica nuestra posición presente con una precisión a veces misteriosa que produce una extrañeza sutil y un placer efectivo en la degustación mental y la apreciación de la misma. Experimentamos los repliegues y redefiniciones del vasto banco de imágenes de todas las culturas y nos sentimos dentro, como sus criaturas y sus creadores. A tal grado, son nuestros propios hábitos estéticos los que se alzan como objetos de contemplación en estos ideogramas de la historia del gusto.

Una función clave de este reflujo crítico-contemplativo de imágenes es la de retomar o reconfrontar el problema de la abstracción, o para llamarlo por la otra cara de la moneda, el problema de la representación. Extrañamente, aunque nuestros artistas exploraron las fronteras y las relaciones entre estos modos por cerca de un siglo, ni ellos ni nosotros pudimos ver claramente lo que teníamos que ver: que la representación no es representación, y la abstracción no es abstracción.

El arte citacional coloca el repertorio histórico de estilos artísticos en el reino de la naturaleza, no en el sentido de que sean tratados como leyes de la naturaleza, sino que devengan simplemente más como objetos que se suceden sobre la pantalla de la conciencia. Los múltiples estilos que alguna vez fueron considerados bien representacionales o abstractos, se pueden ver ahora como datos naturales, que, de acuerdo con las convenciones, pueden ser considerados como éste o aquél. La verdadera distinción entre la representación y la abstracción era una convención artificial: todos los códigos de imágenes son neutros en este caso, hasta que no le proyectamos un valor u otro. Lo que se demuestra es algo sobre las convenciones y algo acerca de los hábitos.

Uno de los grandes descubrimientos de nuestro tiempo, como en los tiempos de la sofística en la antigua Grecia, ha sido el descubrimiento de la neutralidad de la información, con la mejor eficacia las obras citacionales nos dirigen hacia esta verificación, nos ponen cara a cara con nuestra resistencia interior a ellas. Enfocan nuestra atención menos en las imágenes mismas que en nuestros sentimientos singulares acerca de ellas, los cuales se han hecho extrañas y, por tanto, visibles con una estructuración acronológica. Nuestro hábito-expectativa acerca de la sucesión temporal (y, por tanto, acerca de la historia) es negada por el agrupamiento atemporal de imágenes. Somos aún controlados por el viejo hábito- expectativa, el mismo grado que esa atemporalidad o ahistoricismo, nos parece extraño e inaceptable. Esas expectativas estaban basadas sobre la falsa convicción de nuestra propia inocencia: nuestra habilidad para ver inocentemente, de “ver siempre por primera vez”, está controlada por el proceso citacional, ya que es la convicción basada en el mito de una inevitabilidad histórica, la confrontación con la experiencia de extrañamiento de uno mismo ante éste, ofrece una visión de la libertad, de que vemos que nuestras expectativas, nuestra historia, nosotros mismos, somos todos artefactos expulsados por el infinito recurrir de la imitación, y que finalmente liberados de los mitos de la inocencia y de la inevitabilidad, podemos hacer con ellos lo que queramos.

*If ever the search for a tranquil belief should end,  
The future might stop emerging out the past,  
Out of what is full of us; yet the search  
And the future emerging out of us seems to be  
one...*

*...The way through the world  
Is more difficult to find than the way beyond it.*

# CONCLUSIONES

- El sistema-forma está compuesto por elementos estructurales y leyes organizativas, los cuales permiten la proyección simbólica de la obra de arte
- Los elementos estructurales se agrupan en configuraciones (punto, líneas, áreas, volúmenes) y las diferencias (color, tono, textura, valor)
- Las leyes organizativas de las formas son las encargadas de permitir una composición orgánica, por ellas existe el agrado del campo visual como un conjunto de objetos concatenados
- En toda obra plástica va a estar presente el binomio dialéctico forma-contenido, y decimos que es dialéctico porque integran un argumento lógico, análogo y coherente
- A lo largo de la historia del arte la forma ha evolucionado, constituyendo estilos, tendencias, movimientos artísticos que han marcado las huellas de los grandes creadores

## BIBLIOGRAFÍA

Cabrera, R. (1979). Metodología de las Artes Plásticas. La Habana, Cuba: Libros para la Educación, 1979.

\_\_\_\_\_ (1990). Apreciación de las Artes Visuales. La Habana, Cuba: Pueblo y Educación.

Dierssen, M. (2019). El cerebro del artista. La creatividad vista desde la neurociencia. Eslovenia: Shackleton

Jubrías, M.E. y Morriña, O. (1976). Ver, hacer y apreciar las Artes Plásticas. La Habana, Cuba: Pueblo y Educación.

Morriña, O. (1974). Acercamiento elemental a la forma. La Habana, Cuba: Pueblo y Educación.

\_\_\_\_\_ (1989). Fundamentos de la Forma. La Habana, Cuba: Pueblo y Educación.

Núñez de Villavicencia, F. (2001). Psicología y salud. La Habana, Cuba: Ciencias Médicas.

Salvat (1980). Dioses y héroes: mitos clásicos. Navarra, España: Salvat.





## **HISHOCHY DELGADO MENDOZA**

(Santa Clara, Cuba, 1985). Licenciado en Historia del Arte, Universidad de La Habana, Cuba (2004-2009); Magíster en Ciencias de la Educación, Pontificia Universidad Católica del Ecuador (2012-2015); Especialista en Educación para una Ciudadanía Intercultural + Titulación Universitaria en Interculturalidad para Maestros y Profesores, Universidad Nebrija, España (2018) y Doctor o PhD en Artes y Educación, Universidad de Barcelona, España (2015-2019). Profesor de Semiótica y Arteterapia de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sede Santo Domingo desde el 2012; Coordinador de Investigación y profesor de Filosofía del Instituto Superior Tecnológico Japón desde el 2017. Líder del grupo de investigación Ethopus: ética, artes y educación. Autor de varios libros sobre Artes Plásticas, Semiótica, Educación Intercultural e inclusiva, Educación Artística y de múltiples artículos académicos.

ISBN: 978-9942-838-07-0

