



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES  
PLÁSTICAS

**EL CARÁCTER COGNITIVO  
DEL DIBUJO ARTÍSTICO.**

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:  
MARIANA ALICIA ROBLES MEJÍA

DIRECTOR DE TESIS:  
MAESTRO AURELIANO SÁNCHEZ TEJEDA

MÉXICO, D.F., 2011



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# ÍNDICE

<b>Introducción</b>	<b>07</b>
<b>Capítulo 1. Conociendo la realidad: los inicios de la práctica dibujística</b>	<b>13</b>
<b>1.1 Arte paleolítico</b>	<b>15</b>
1.1.1 Aclaraciones sobre el término arte paleolítico	15
1.1.2 Ubicación temporal de los primeros indicios de la práctica artística	17
1.1.3 Interpretaciones más destacadas del arte parietal	17
1.1.3.1 L' art pour l' art	18
1.1.3.2 El Toteísmo	18
1.1.3.3 Teoría Estructuralistas	18
1.1. 4 Similitures y diferencias entre homo sapiens y homo neanderthalis	20
<b>1.2 Arte parietal</b>	<b>20</b>
1.2.1 Desarrollo de la habilidad manual y el lenguaje	20
1.2.1.1 Desarrollo técnico manual	20
1.2.1.2 Desarrollo del lenguaje	21
1.2.2 Distintos tipos de dibujos y su relación con la conciencia espacial	22
1.2.2.1 Probable configuración de las primeras imágenes	22
1.2.2.2 Distintos tipos de recursos gráficos	23
<b>1.3 Teorías relacionadas con la conciencia</b>	<b>27</b>
1.3.1 Conciencia	27
1.3.2 Teoría bicameral	28
1.3.3 Teoría chamansita de Lewis-Williams	29
1.3.4 Teoría del exocerebro y los mecanismos de sustitución simbólica	32
<b>1.4 Dibujo y conciencia</b>	<b>34</b>
<b>Capítulo 2. Definiendo el dibujo: Las primeras definiciones del dibujo y su relación con el conocimiento</b>	<b>37</b>
<b>2.1. La influencia del Humanismo</b>	<b>39</b>
2.1.1 La recuperación de lo <i>antiguo</i> y la <i>cocordatio</i>	40
2.1.2 la transformación del concepto de naturaleza y el de individuo	40
<b>2.2 Las definiciones del dibujo según algunos tratados</b>	<b>42</b>
2.2.1 El termino disegno	42
2.2.2 El dibujo como contorno; desde la definición de Alberti y algunas variaciones posteriores	43
2.2.3 La definición de Leonardo	46
2.2.4 Los elementos básicos del dibujo	47
2.2. 5 El dibujo como un elemento no aislado en la pintura	49
2.2.6 La mimesis, lo bello y lo divino	49

<b>2.3 El dibujo centrado en el estudio del cuerpo humano</b>	<b>53</b>
2.3.1 La envergadura del estudio del cuerpo humano	53
2.3.2 La proporción	54
2.3.3 El cuerpo humano y el movimiento para Leonardo	54
2.3.4 Alberto Durero: distintos tipos de construcción de la figura humana	55
2.3.4.1 La influencia vitrubiana	55
2.3.4.2 El método del triángulo	56
2.3.4.3 La construcción estereométrica	57
2.3.4.4 Elongaciones, contracciones y desplazamientos	57
<b>2.3.4 El dibujo, la proporción y el conocimiento</b>	<b>57</b>
<b>Capítulo 3. Estableciendo la formación artística: El dibujo como actividad cognitiva en la formación de <i>arti del disegno</i>.</b>	<b>61</b>
<b>3.1 Contexto histórico</b>	<b>63</b>
3.1.1 La relación entre el Renacimiento, el Manierismo y el Barroco.	63
3.1.2 Los términos peyorativo	64
3.1.3 El estilo clásico y el posclásico	66
3.1.4 La Expresividad	68
3.1.5 La alegoría, de herencia renacentista	69
<b>3.2 Algunas definiciones del dibujo después del Renacimiento.</b>	<b>70</b>
3.2.1. La definición de Federico Zuccari.	70
3.2.1.1 El dibujo interno	70
3.2.2 las definiciones de Francisco Pacheco y Antonio Palomino de Castro y Velazco	74
<b>3.3 La caída del ideal matemático en la representación del cuerpo humano: La deformación</b>	<b>76</b>
3.3.1 El establecimiento de la variación	77
3.3.2 Del contraposto a la línea serpentinata	77
3.3.3 La anatomía: elemento del dibujo	78
3.3.4 Idea, tipificación y expresión	79
<b>Capítulo 4. Conociendo lo subjetivo: El distanciamiento de la representación en la concepción del arte del siglo XVIII al XIX</b>	<b>81</b>
<b>4.1 Romanticismo, Realismo y Naturalismo</b>	<b>83</b>
4.1.1 El conflicto entre neoclasicistas y románticos	84
4.1.1.1 El dibujo y las academias	84
4.1.1.2 El dibujo o el color	84
4.1.1.3 El dibujo de Ingres	86
4.1.1.4 El dibujo de Delacroix	86
4.1.1.5 Dibujo romántico	87
4.1.2 Naturalismo	88
4.1.2.1 El concepto de Naturalismo	88
4.1.2.2 El dibujo Naturalista y la formación artística	88

4.1.2.3 El Naturalismo de John Ruskin	89
4.1.2.3.1 El dominio técnico: fundamento y formación	89
4.1.2.3.2 Dibujar y belleza	90
4.1.2.3.3 La línea correcta	90
<b>4.1.3 De la naturalidad al temperamento</b>	<b>90</b>
4.1.3.1 Límites del naturalismo	90
4.1.3.2 El dibujo de paisaje	90
4.1.3.3 La primacía del color	91
4.1.3.4 Entre lo mimético y lo natural	92
4.1.3.5 El problema de la formación artística en la postura romántica	92
<b>4.2 Los principios de la abstracción</b>	<b>93</b>
4.2.1 Lo verdadero en el arte	94
4.2.1.1 El mundo es mi representación	95
4.2.1.2 El sustento filosófico de la diversidad de estilos en el arte	95
4.2.2 Postimpresionismo y Cézanne	95
4.2.2.1 El arte es un acontecimiento	95
4.2.2.1.1 El término realización	96
4.2.2.1.2 Dibujo y pintura de Cézanne	96
4.2.2.1.3 El dibujo de Van Gogh	98
4.2.2.1.4 El dibujo de Seurat	98
4.2.2.2 La pluralidad de formas	99
4.2.2.2.1 El simbolismo	99
4.2.2.2.2 La vérité interne	100
4.2.2.2.3 El artista y el medio	101
4.2.2.3 El paso al modernismo	101
4-2.2.4 Camino a la abstracción	102
<b>Capítulo 5. Conociendo lo incognoscible: La Abstracción del siglo xx</b>	<b>105</b>
<b>5.1 Periodo de vanguardias</b>	<b>107</b>
5.1.1 Cubismo	108
5.1.2 Wassily Kandinsky	110
5.1.2.1 El color	111
5.1.2.2 El punto y el plano	111
5.1.2.3 Lo espiritual está en el arte	112
5.1.3 Paul Klee	112
5.1.4 Kazimir Malévich	114
5.1.5 Piet Mondrian	114
<b>5.2 Expresionismo abstracto</b>	<b>119</b>
5.2.1 Jackson Pollock	119
5.2.2 Barnett Newman	120
5.2.3 Travesías en un mundo desconocido	121
<b>Conclusiones</b>	<b>123</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>131</b>

*Vivimos en la confianza de que algo nos sostenga más allá de lo que vemos. Pero vivimos en la defensa de saber que nada nos sostiene más allá de la mirada.*

**MIGUEL ÁNGEL RAMOS**

# INTRODUCCIÓN

El presente estudio surge principalmente de mi curiosidad por ahondar en el tema del dibujo artístico, ya que en la educación que recibí no se contempla esta disciplina como una parte central del aprendizaje artístico, cuando, en mi particular experiencia, esto sería lo que definiría mi formación profesional. Durante mi recorrido, me percaté de que existían muchos saberes del dibujo que simplemente intuía pero no conocía profundamente, por lo que, en determinado momento concluí que era necesario comprender lo que había sido el dibujo para poder vislumbrar las infinitas posibilidades que eran factibles explorar en esta actividad; por lo tanto, hube de recurrir a la investigación histórica del dibujo artístico para poder responderme qué dibujar y cómo. Pues dibujar sin un sentido o sin una consciencia de lo que es esta disciplina era imposible, o al menos era indeseable para mí. Dada mi condición de aprendiz de arte, esta tesis es producto de una necesidad personal por ahondar en lo que ha sido el dibujo en ámbitos teóricos, más allá de mi propia experiencia.

Las nociones que tenía más claras acerca del dibujo correspondían a los apuntes que había hecho durante toda la carrera y a una intuición propia de que esta actividad era un acercamiento a la realidad, así como también, la experiencia de que los dibujos que requerían de más tiempo de elaboración y rectificación constante ante el modelo. En ambos casos, lo asociaba con la creación de un vínculo entre mi persona y la realidad. Tras un tiempo de reflexión y con la ayuda pertinente, esta intuición se formalizó para dar lugar al tema de esta tesis: «El carácter cognitivo del dibujo artístico»; partí de la definición general de Juan Acha en la que el dibujo es reconocido como parte de las facultades humanas, consiste en escindir o estampar trazos sobre una superficie a manera de registro que intelectualmente forma patrones visuales de la realidad y es posible relacionarlo con el desarrollo mental de los humanos. Así mismo, En el dibujo se ha manifestado la búsqueda de coherencia entre los motivos y las intenciones, las causas motrices de cada corriente artística que también inciden el tipo de vinculación existente entre el artista y la realidad, dando como resultado la tipificación de formas.

Dentro de la historia del arte observamos distintas funciones, concepciones y tendencias del dibujo, como la mimesis o el canon; en la mayoría de los estadios, conocer es un acto primordial para acercarnos a la realidad así como dibujar lo ha sido para el arte. Por lo tanto, el dibujo o dibujar es el resultado de la interacción entre quien percibe y la realidad misma.

En la presente tesis cuyo argumento principal postula que dibujar puede ser un acto de conocimiento, se plantean los siguientes objetivos: en primer lugar, argumentar que el dibujo artístico está asociado a la adquisición de conocimiento y que también participa de procesos mentales cognitivos, para después precisar cómo los procesos reflexivos y perceptivos de la realidad caracterizan el dibujo y el conocimiento en distintas corrientes estéticas y diversos artistas.

La metodología de investigación que seguí es esencialmente histórica, sin embargo no es un enfoque histórico del dibujo lo que me interesa. Los capítulos están ordenados cronológicamente y he hecho una selección de momentos históricos, así como de ciertos artistas, que me permitiera clarificar una línea de desarrollo del dibujo como medio de cognición.

El primer capítulo se divide en dos partes, en la primera estudio los primeros registros que se conservan de las prácticas dibujísticas en la historia de la humanidad; se analiza al arte parietal en Europa. Comenzando por precisar la terminología que corrientemente se utiliza para estos registros culturales conocidos como Arte Paleolítico. Aclaro la definición de arte rupestre con respecto a su relación con el arte actual, la base son los estudios realizados por Juan Acha, también brindo una referencia muy generalizada de su ubicación temporal y abordo la polémica que consiste en distinguir al homo sapiens de otros homínidos, principalmente el homo neanderthalis, dos especies que mostraron prácticas culturales probablemente estéticas. La segunda parte abarca un resumen de las principales teorías interpretativas del arte parietal, para proseguir con la explicación del desarrollo motriz y técnico de esta época, así como una revisión general a las características formales de las imágenes de las cavernas. Finalmente, explico algunas teorías sobre la conciencia que refieren a este estadio cultural en relación al lenguaje y la religión; Roger Bartra, Julian Jaynes y David Lewis-Williams son los autores de los que me sirvo. Con dicho capítulo pretendo descubrir en qué consistía la práctica dibujística durante el Paleolítico, bajo las características cognitivas de los primeros homo sapiens; además de verificar si el origen del dibujo está relacionado al arte paleolítico, el pensamiento mágico-religioso, el lenguaje y, por ende, la conciencia; estableciéndose esta manera su relación con el desempeño de distintas labores manuales.

En el segundo capítulo se hace una revisión de algunas corrientes filosóficas influyentes en el Renacimiento que sustentan la base filosófica de la relación entre el dibujo y el conocimiento en ésta época. Se abordan conceptos claves como concordatio y natura naturans. En lo que corresponde al dibujo, se hace énfasis en las definiciones de este dadas en los tratados de Leon Battista Alberti y Leonardo da Vinci. También se aborda la relación del Dibujo y la Anatomía ejemplificado en los estudios realizados por Alberto Durer, además develar la concepción de lo bello y lo divino en relación con la mimesis.

El tercer capítulo, está constituido por la distinción entre el Renacimiento, el Manierismo y el Barroco. Se aclara la diferencia entre lo que se considera estilo clásico y postclásico y se define el término manierista. Se destaca uno de los principales problemas que influyen en la creación de este periodo: la expresividad. Posteriormente, se retoma el estudio del cuerpo humano con relación a los sistemas de proporción y la varicación de cánón. Se finaliza con la definición de diseño interno y externo de Federico Zuccari y las definiciones de dibujo de Francisco Pacheco y Antonio Palomino de Castro y Velasco.

El cuarto capítulo abarca del siglo XVIII al XIX. En la primera parte se aborda la crisis entre el Neoclásico y el Romanticismo; asimismo, se trata el problema de la separación del color y el dibujo, el papel que jugó el Naturalismo y la eventual tendencia hacia ponderar el temperamento del artista. La segunda parte se enfoca en los orígenes de la abstracción. También analizo el concepto de «verdadero» en el arte, la realidad como fenómeno y el crear como un acontecimiento, para lo cual me baso en tres artistas Paul Cézanne, Vincent Van Gogh y George Pierre Seurat; de una forma más general considero el simbolismo y otras vanguardias ya que no tienen mayor ingerencia al tema de ésta investigación.

Finalmente, el capítulo quinto está dedicado a la abstracción del siglo XX. La primera parte aborda los movimientos abstraccionistas de la primera mitad del siglo, se parte del cubismo, continuo con el análisis de cada artista en particular: Wassily Kandinsky, Paul Klee, Kasimir Malévich y Piet Mondrian. La parte restante se enfoca en dos exponentes del arte abstracto y su relación con el dibujo: Jackson Pollock y Barnett Newman. Este capítulo está enfocado en exponer de forma más particular el cause abstracto que cada artista siguió según sus intereses. También destaca algunos cuestionamientos que la abstracción de arte puede generar en la concepción de conocimiento, y por ello cambiar el papel del dibujo.

## CAPITULO UNO

---

### **CONOCIENDO LA REALIDAD:** LOS INICIOS DE LA PRÁCTICA DIBUJÍSTICA

# 1 CONOCIENDO LA REALIDAD: LOS INICIOS DE LA PRÁCTICA DIBUJÍSTICA

## 1.1 ARTE PALEOLÍTICO

### 1.1.1 ACLARACIONES SOBRE EL TÉRMINO «ARTE PALEOLÍTICO»

Por lo general, las imágenes creadas en el Paleolítico y los objetos hallados pertenecientes a esta época son denominados arte sin considerar lo que esto significa y, por consiguiente, sin tomar en cuenta los géneros, disciplinas, técnicas o épocas artísticas. Es importante advertir que cuando mencionamos el término arte rupestre es erróneo pensar que se trata de la misma definición de lo que actualmente se considera arte. Juan Acha, para aclarar esta confusión, hizo una clasificación de los sistemas productores de la cultura estética; con respecto al desarrollo de las artes plásticas y visuales; distingue entre las artesanías, el arte o artes renacentistas y el diseño. Como artesanías considera aquellas actividades que se hacen manualmente y en serie, sin alcanzar el nivel de una producción industrial puesto que cada pieza se elabora particularmente; pueden tener un uso práctico o decorativo y generalmente se encuentran al servicio de rituales religiosos; lo que las define es la forma en que están relacionadas a las necesidades de la sociedad en la que se producen. En el arte que precedió las artesanías, el individuo que elaboraba la obra cobraba mayor relevancia social, es decir, su autoría se valoraba económicamente. Anteriormente, los objetos que un artesano producía respaldaban el prestigio de su oficio y de su gremio pero no el suyo. Para el momento en que se desarrollaron las artes renacentistas, la producción no fue en serie y se ponderaba la obra única, ésta perdió toda utilidad directa para la sociedad aunque se reconocía su valor estético. De esta concepción del arte derivó el diseño. Las tecnologías modernas facilitaron la reproductibilidad en serie de las obras puesto que se asumió que los objetos tienen una carga estética intencional y una utilidad, por lo que se hizo posible difundir en la sociedad objetos e imágenes estéticas. El arte, por primera vez, fue accesible a las masas.

Siguiendo el orden establecido por Acha, las prácticas estéticas se consideran artesanías hasta el Neolítico. El arte paleolítico no es arte como tal ni tampoco artesanía, no obstante, forma parte del desarrollo estético en tanto que todos estos sistemas son *una manera plástica* de ver la realidad. Junto con el advenimiento del arte rupestre surgieron las características fundamentales para la posterior clasificación de la estética; en ese momento, la belleza atribuida a los objetos que el humano producía no fundamentaba su creación ni su valor. Juan Acha admite que sí había una sensibilidad estética, pero no una conciencia de belleza natural estética como la actual: intelectual, sensitiva y desinteresada, donde diferenciamos el valor estético de cualquier otro, como del valor utilitario. Es probable que en esta etapa de la civilización existiera una conciencia sensitiva de la cual se obtuviera la percepción de que algo es agradable debido a la utilidad de los objetos, además del agrado biológico por las cosas. Había una apreciación estética cuya principal peculiaridad

consistía en que no se diferenciaba su valor técnico y utilitario, lo que significa que todo era consecuencia de la necesidad de sobrevivir. En esta etapa vemos la evolución del agrado biológico, luego el agrado por la utilidad, es decir, lo estético como parte del arte parietal, mientras que lo artesanal surge en el Neolítico como consecuencia de la división técnica del trabajo.

Para Acha, inclusive el pensamiento mágico-religioso se fundaba en la supervivencia y de éste devino lo que ahora es ciencia, arte y tecnología:

Las actividades productivas, distributivas y consuntivas de la sensibilidad humana evolucionaron y cambiaron como resultado de tres procesos importantes del desarrollo del hombre: el tecnológico, lo utilitario por esencia y excelencia: el mágico-mítico-religioso que busco influir sobre las fuerzas cosmológicas y explicar el más allá; por ultimo, el de la organización social basado en jerarquizaciones y en la dominación que comenzó con el totemismo, en su calidad de recurso socio religioso de organización humana <sup>1</sup>.

En el ámbito técnico se inserta la práctica dibujística en la formación de la capacidad manual, como parte de los procesos evolutivos de los antrópodos (para el materialismo, esto permite el desarrollo del trabajo, las artes, de la cultura y la sociedad). La constitución de la anatomía ideal para el trabajo manual y su dominio de guarda estrecha relación con la sensibilidad biológica, es decir, sentir con ellas y reconocerlas para poder trabajar; este es un rasgo ya presente en los neandertales. Cabe mencionar que al adquirir mayor grado de racionalidad –y conciencia– el humano desarrolló otros modos de percepción, además de la capacidad de figurar. Los dibujos, el arte mueble y los *bultos icónicos* elaborados por el Cro-magnon tenían un fin únicamente comunicativo pero bajo un sesgo mágico «la figura no es lógica sino metafórica», como dice el crítico Soviético Moissej Kagan <sup>2</sup>. En suma, podemos decir que fue un proceso que tomó largo tiempo y en su conjunto definió el arte paleolítico. Por otro lado, en el Neolítico se llegó a *la perfección mimética de la imagen*, como los bisontes en las paredes de Altamira pudo producir placer pero como utilidad práctica, lo sustancial, y no únicamente como configuración. Esta situación permanece aproximadamente durante unos 10 000 años (15 000- 5 000 a. C.)<sup>3</sup>.

El estudio que se presenta corresponde al dibujo dentro del desarrollo del arte y sus prácticas más antiguas conocidas, como las estatuillas encontradas en el emplazamiento Vogelherd (*Fig. 1.1 y 1.2*) que datan entre hace 31 900 y 23 060 años <sup>4</sup>. hablamos, pues, del Paleolítico superior. Esto indica que el dibujo es una fuente común de estas prácticas, el estudio de las condiciones en que se concibió resultan relevantes para comprenderlo aunque su interpretación se limite a ofrecer teorías, pero es indispensable conocer la función social y la razón de que existan los dibujos en las cavernas.

---

<sup>1</sup> ACHA, Juan. Introducción a la teoría de los diseños. México : Editorial Trillas, 1988, pág. 49.

<sup>2</sup> Ibidem. pág. 47.

<sup>3</sup> Ibidem. pág. 48.

<sup>4</sup> Aún más antiguo es el emplazamiento de Geissenklösterle entre 35, 000 y 32, 000 años y la cueva de Chauvet de hace aproximadamente 33 000 años, propias de los auriñacienses.

### 1.1.2 UBICACIÓN TEMPORAL DE LOS PRIMEROS INDICIOS DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Del arte paleolítico se tiene registro por el arte mueble, como objetos de uso ornamental, utensilios y estatuillas, y por el arte parietal que son imágenes emplazadas en cavernas. Esta época que para su estudio se subdivide en tres periodos, el más antiguo, el Paleolítico Inferior o Antiguo que data de 2.5 millones de años a.C. donde hay registros de algunas herramientas utilizadas; en el Paleolítico Medio, donde se sabe de la existencia del homo sapiens (Cro-magnon) se registra de 200, 000 a 50, 000 años a. C.; y el Paleolítico Superior que data de 50, 000 a 9, 000 años a. C., según una cuenta aproximada a la considerada por André Leroi-Gourhan. Entre 750, 000 y un millón de años, algunos pre-sapiens como el homo habilis, el homo Ergaster, el homo Heidelbergensis y el homo Neanderthalensis, llegaron a Europa y Asia. América y Australia llegarían 50, 000 años más tarde. En realidad, no hay fechas específicas, en general los investigadores difieren al respecto pero sin efectos importantes para este estudio.

Desde 35, 000 años a.C., en la cultura chatelperroniense de los neandertales, encontramos ornamentos de hueso que representan las primeras apariciones de arte mueble, objetos tallados, con incisiones rítmicas en piedra o hueso. Los precede la cultura auriñaciense, de 40, 000 a 28, 000 años a.C. donde proliferan varios tipos de herramientas. También hay registros en la cultura gravetiense, la primera cultura del homo sapiens registrada hace 25, 000 a.C., en adelante las culturas más importantes como la solutrense hace 20, 000 años a.C. y la magdalenense, dejaron imágenes en cavernas.

### 1.1.3 INTERPRETACIONES MÁS DESTACADAS DEL ARTE PARIETAL

El descubrimiento del arte parietal puso en entredicho que las producciones estéticas y artísticas eran logros sólo de altas civilizaciones. No hace mucho estaba en boga el debate sobre las consideraciones entre las sociedades civilizadas y las salvajes y se tendía a argumentar la superioridad cultural de ciertas sociedades sobre otras; fue necesario reconsiderar conceptos relativos al desarrollo cultural. El arte rupestre no era considerado del todo arte pero contenía muchas cualidades que se pensaba habían surgido mucho tiempo después. Estos nuevos hallazgos tardaron en aceptarse pero hicieron posible pensar de una forma diferente la conformación de sistemas culturales como parte de un proceso que se desarrolló lentamente y de manera particular en cada lugar habitado por los homínidos, más tarde se relacionaría directamente con los procesos neurológicos y cognitivos.



Fig.1.1 y 1.2  
Figuras encontradas en Vogelherd (Württemberg, Alemania)

#### 1.1.3.1 L'ART POUR L'ART

Las primeras explicaciones las manifestaciones artísticas que ostentaban «L'art pour l'art» como causa del arte paleolítico corresponden a criterios específicos como el del paleontólogo francés Édouard Lartet y el etnólogo inglés Henry Christy (quien lo financió). Édouard Lartet y Henry Christy (quien lo financió). Ellos pensaban que el impulso creador que había dado origen al arte rupestre, por ende, al arte en general, era el ocio, debido a ciertas condiciones de abundancia y al control sobre su entorno; en otras palabras, el arte sólo estaba relacionado con una actividad que producía placer y decoraba; además, el pensamiento romántico que dominaba atribuía la creación a una actividad más individual que social. No obstante, los estudios etnológicos, paleontológicos y arqueológicos mostraban que la vida del Paleolítico estaba llena de dificultades y el hecho de que el arte parietal fuera subterráneo contradecía que había sido creado para contemplarlo (la fabricación de los dibujos parietales resulta sumamente complicada dadas las condiciones de obscuridad en varias cámaras de cavernas y los estrechos lugares donde se encuentran). La idea del arte por el arte en el Paleolítico fue superada. James George Frazer, antropólogo escocés, en su obra principal *La rama dorada*, cuestionó e invalidó la idea del impulso estético innato, en cambio, reconoció que el arte paleolítico tuviera que ver con motivos religiosos; esto se debía a una actividad social e histórica que no era posible entenderse fuera de su contexto. Había asociaciones simbólicas que eran creadas y perpetuadas socialmente al dibujarse, eran intencionales.



Fig. 1.3 Gruta de Chauvet t-d'Arc. (Ardèche, Francia) Foto: J. Clottes.

#### 1.1.3.2 EL TOTEMISMO

El Totemismo fue otra teoría importante que apoyaban el arqueólogo francés Salomón Renhach, el prehistoriador Henri Brueil y el paleontólogo Alemán Hugo Obermaier, ellos recurrieron al análisis de los pueblos primitivos existentes, pensando que estas culturas del presente se asemejaban a las del Paleolítico. Se sugería que algunas imágenes eran emblemas de clanes, es decir, que algunos dibujos de animales correspondían al deseo de multiplicar esa especie en particular. Cabe señalar que muchos de estos dibujos del arte parietal están ocultos y son de difícil acceso; esto parecía tener relación con ritos mágicos en los que, por ejemplo, se creía que el acto de dibujar un bisonte cazado ejercía poder sobre la realidad, el acto representado se reflejaba en ella para favorecer la caza.



Fig. 1.4 Reproducción a escala del techo de Altamira

#### 1.1.3.3 TEORÍA ESTRUCTURALISTA

Max Raphael, un historiador marxista, influenció en las ideas de las interpretaciones estructuralistas, principalmente porque atacaba la tendencia capitalista del siglo xxi en que se degradaban las capacidades de los individuos del Paleolítico, mientras se les tachaba de incivilizados reforzaban la idea de progreso y el prestigio

alcanzado por el sistema económico en uso. Raphael decía que el arte del siglo xx era similar al arte primitivo, ello contradecía la idea del hombre salvaje. Sin duda, esta tendencia de pensamiento contribuyó a darle importancia al estudio del arte paleolítico.

Posteriormente, el estructuralismo influyó sobre las teorías que pretendían explicar el arte paleolítico; el lingüista suizo Ferdinand de Saussure fue el pensador que más peso tuvo porque estudió la manera en que se ordena y estructura el pensamiento; según él, existe una estructura específica de oposiciones binarias y sus mediaciones. Bajo el eje de una investigación diacrónica es que, por ejemplo, se logra establecer el estudio de un lenguaje en un periodo temporal determinado y en una investigación de carácter sincrónico se lleva a cabo un análisis de las transformaciones que se sufren con el paso del tiempo; el objetivo es caracterizar el sentido dentro del lenguaje en un momento histórico preciso que no se encuentra en los elementos significantes independientes, sino en la relación de estos. Estas ideas se ven reflejadas en el trabajo de de la arqueóloga francesa Annette Camping-Emperaire y el especialista en Prehistoria André Leroi-Gourhan. La oposición binaria de la que Saussure hablaba se identificó como *femenino-masculino* y toda la organización de los dibujos parietales estaba por fin armonizada. Cada cueva se consideraba una unidad simbólica y ya no se hablaba de imágenes individuales, como lo hacía Breuil.

El arte parietal se interpretó a partir de oposiciones. Los elementos de cada cámara pertenecían a un mismo significado que se establecía gracias a las posibles relaciones que los investigadores suponían. Como ejemplo de esto Leroi-Gourhan consideraba que las imágenes de bisontes se identificaban con lo femenino y los caballos con lo masculino; se oponían y se complementaban. Reconocía ciertos elementos como repetitivos sin que estos significaran lo mismo en cada cueva y en cada pared, variaban los significados según su ubicación y los otros signos que lo acompañaran; del mismo modo variaban sus asociaciones por el contexto en que habían sido creadas, como podría ser las acciones de un rito (Fig.1.3,1.4,1.5 y 1.6), con el cual se expresaba por completo la idea de la que la imagen era parte del significado total en conjunto con la acción y el momento en que se creaba o se usaba; esto es el mitograma: «Las figuras agrupadas no representan otro vínculo entre ellas que el ritmo de la composición, ni otra animación que aquella que les fue concedida por un relato cuyo contenido se perdió con aquellos que le recitaron o tenían presente... ofrece relaciones con representaciones míticas en las que el tiempo ha quedado, de alguna manera, fuera de la representación.»<sup>5</sup>

Éste era un grafismo que correspondía probablemente a alguna práctica oral o una narración visual, por lo cual se suele considerar



Fig. 1.5. Gruta de Rouffignac (Dordoña, Francia.) Foto: J. Plassard.



Fig. 1.6. Arte magdaleniense. Caballo y reno dibujados en la cueva las monedas dentro del complejo Cuevas de Monte Castillo. (Cantabria, España). Foto: P. Saura.



Fig. 1.7. Pozo de la cueva de Lascaux (Dordoña, Francia) Foto: N. Aujoulat

5 LEROI-GOURHAN, André. Símbolos, artes y creencias en al prehistoria. Madrid : Editorial Istmo, 1984, pág. 608.

como antecedente para el desarrollo del lenguaje al igual que el pictograma (*Fig.1.7*), la otra representación figurativa donde los dibujos sugieren un antes y después de la acción figurada. El punto en que la capacidad de trazar, dibujar, obtiene un carácter comunicativo, relacionado al pensamiento mágico. De esta manera Leroi-Gourhan considera que las imágenes del arte rupestre son imágenes de significación simbólica, que nada tienen que ver con representaciones de la realidad física.

Con todo esto, se trataba de descifrar el arte parietal como un código con relación a su función social, se interpretaban como composiciones pensadas antes de su creación. Laming-Emperaire creía que algunas de las imágenes de animales dibujadas referían a los clanes y su organización social mientras que otros trataban de mitos de creación, y ambos eran los motivos que habían originado el arte. Leroi-Gourhan se inclinaba a pensar que aludían a la organización natural y sobrenatural del mundo vivo que rodeaba a las personas del Paleolítico.

#### 1.1.4 SIMILITUDES Y DIFERENCIAS ENTRE HOMO SAPIENS Y HOMO NEANDERTHALIS

Se tiene claro que los neandertales poblaron la tierra a la par que los homo sapiens, sin embargo, las razones de su extinción no son muy claras. Se ha hablado de una probable cruce entre estas dos especies o que quizá los homo sapiens los exterminaron. También se ha considerado que una mayoría demográfica de los homo sapiens fue lo que causó el desplazamiento y, posteriormente, el aislamiento de grupos neandertales, hasta su extinción.

En la lucha por las presas y los lugares de morada, una competencia por la supervivencia resulta determinante el número de individuos y su eficacia para organizarse por un bien común. Uno de los temas principales del estudio de la evolución humana consiste en analizar qué hacía distintas a las especies homínidas. Pero resulta más intrigante cuáles fueron las diferencias principales que propiciaron la supervivencia de una en lugar de la otra; siendo contemporáneas afrontaron adversidades semejantes. Los neandertales han sorprendido por haber alcanzado desarrollos técnicos equiparables a los de los homo sapiens; al parecer compartían habilidades, modos de vida y rasgos semejantes. Se piensa que las diferencias fueron decisivas en la evolución de la especie, para la supervivencia del organismo más apto eran fundamentales hechos como el desarrollo del lenguaje, entre otros.

## 1.2 ARTE PARIETAL

### 1.2.1 DESARROLLO DE LA HABILIDAD MANUAL Y EL LENGUAJE

#### 1.2.1.1 DESARROLLO TÉCNICO MANUAL

Leroi-Gourhan también considera que el desarrollo técnico ya había alcanzado un alto nivel y un desarrollo pleno en el Paleolítico, respecto a las necesidades desarrolladas en la prehistoria y equiparables a culturas posteriores. M. Granal<sup>6</sup> considera un ejemplo de este crecimiento técnico y estético que la tendencia a preferir la simetría sólo que faltaba concientizarlo, solamente existía un sentido estético comprendido como la sensibilidad al medio que circunda al homínido,

---

<sup>6</sup> Ibidem. pág. 224.

es decir, sin racionalizarlo. Frente a esto Engels nos dice que *el trabajo ha creado al propio hombre*: la posición erecta posibilitó un número mayor de actividades realizables y, con ello las necesidades motoras surgidas de todo aquello que les fue necesario para vivir determinaron hasta cierto grado su desarrollo con un fin social, el desarrollo evolutivo de la mano, desde que servía para desplazarse hasta la utilización de herramientas auxiliares y la fabricación de éstas; posteriormente surgió la mecanización, herramientas que hacen herramientas, lo que sucedió en las revoluciones industriales. El trabajo manual propició el desarrollo social, nos convirtió en lo que somos: civilizaciones y sociedades. Ciertamente, también pudo posibilitar el desarrollo motriz que corresponde al dibujo. De igual manera, la necesidad de comunicarse contribuyó al advenimiento del lenguaje a favor del progreso de la especie; primero el desarrollo manual y después la palabra organizada, pudieron asegurar la supervivencia de los *homo sapiens*. Morfológicamente la posición erecta y el desarrollo de los pulgares están ligados al origen del dibujo como habilidad motora.

#### 1.2.1.2 DESARROLLO DEL LENGUAJE

El desarrollo del lenguaje no hubiera sido posible sin el desarrollo morfológico del aparato fonético y la bóveda palatina de la cavidad bucal. Con esto cambió la posición y localización de la laringe, esta diferencia es comprobable en otros mamíferos actuales que no poseen estas características, para ellos es posible tragar y respirar simultáneamente. Nuestra laringe descendió para producir sonidos más diversos de las cuerdas vocales como resultado, los humanos no podemos ocluir la epiglotis al momento de ingerir. Esto posibilitó el desarrollo del lenguaje simbólico-oral.

Hace 300, 000 años los homínidos tenían un aparato fonador capaz de emitir un lenguaje, sin embargo, desarrollarlo tardó mucho tiempo. De alguna manera el desarrollo de las imágenes y la posibilidad de crear variantes fonéticas está ligado al progreso del pensamiento simbólico que también se ve reflejado en las artes plásticas, esto en cuanto a la evolución del sistema nervioso central. Otro cambio importante fue el debilitamiento de los músculos de la mandíbula, los músculos parietales disminuyeron su tamaño y la presión que ejercían sobre el cráneo, permitiendo así un enfatizado desarrollo de los lóbulos aprietales (cabe aclarar que no significa necesariamente un aumento del volumen cerebral, respecto a los neandertales, el de ellos llegó a ser mayor en algunos individuos). Irónicamente, el debilitamiento de la mandíbula presentaba una desventaja frente a otros depredadores, no obstante, el lenguaje surgiría como la capacidad que los compensaba porque favoreció la organización social y la comunicación. A pesar del tamaño mayor que pudo adquirir el cerebro de un neandertal, el desarrollo de sus lóbulos frontales fue menor, un cráneo como el nuestro es más abovedado y deja mayor espacio en los occipitales, por eso tenemos la faz bajo los lóbulos frontales, consiguiendo la plena evolución del encéfalo relacionado a las mutaciones de los esfenoides. Gracias a esto se logra integrar el área de síntesis y lenguaje en la corteza de los lóbulos frontales, esta especialización morfológica se llama lateralización, marca una diferencia entre ambos hemisferios (Área de Wernicke y de Broca). En el izquierdo se localizan las áreas del lenguaje; los significantes acústicos.

Con cierta seguridad se afirma que hace ya 200, 000 años en los *homo sapiens* estos rasgos estaban ya presentes, más no desarrollados como ahora, eso llevó mucho tiempo; una vez alcanzado este avance morfológico y neurológico no surgieron más cambios esenciales, compartimos la misma estructura que los antiguos pobladores. Por otra parte, el registro de los grafismos se calcula que fue hace 75, 000 años. Las formas simbólicas son, al menos, de 40 a 35, 000 años, cuando las primeras escrituras son de hace 50, 000 y surgieron en el Nilo y Mesopotamia. Culturas también asociadas a la conciencia bicameral de Jaynes, de la cual hablaré más tarde.

Si bien algunas teorías divergen en detalles tales como si el desarrollo motriz antecedió al lenguaje, o viceversa, o fueron simultáneos; en todas se distinguen estos factores como esenciales y en estrecha relación con el ser humano, su origen y evolución, es decir, con el perfeccionamiento simultáneo del lenguaje y la actividad manual. Queda claro que varios factores ya mencionados, en conjunto están relacionados también con la evolución del dibujo.

### 1.2.2 DISTINTOS TIPOS DE DIBUJOS Y SU RELACIÓN CON LA CONCIENCIA ESPACIAL

Los dibujos regularmente conservados en las cavernas halladas, así como algunos objetos de arte mueble, tienen un alto valor para la historia del hombre y han planteado dudas sobre el origen de la humanidad, empero, no hay mucho material auxiliar que apoye estudios que lleven a resultados concretos. Su estudio se complica con numerosos datos que no se pueden probar. En el arte occidental se tiende a pensar en parámetros de progreso en que cada nueva época ha superado a las anteriores, representando un desarrollo más *elevado y perfeccionado*, lo mismo aplica entre corrientes artísticas. Pero debido a la falta de un fin común que se considere como éxito y por el cual se juzguen los logros obtenidos de cada cultura, no resulta un criterio válido. En el arte parietal es imposible identificar que algún dibujo sea producto de un homínido más diestro en la labor o que un dibujo sea mejor cuando difícilmente se podría asegurar que uno sea posterior a otros y por ende conlleve un desarrollo superior, para esto se necesitaría una datación muy exacta de pruebas como el carbono 14 que no son posibles, aún así se han hecho clasificaciones <sup>7</sup>. Finalmente todo estudio está basado en suponer las razones de existencia de estos dibujos y ninguno es firme en medida suficiente.

#### 1.2.2.1 PROBABLE CONFIGURACIÓN DE LAS PRIMERAS IMÁGENES

En el arte parietal no estamos viendo la primera imagen concebida o el primer dibujo elaborado. Para conseguir lo que realizaron los primeros *homo sapiens* se necesita cierta práctica con las capacidades motoras. El emplearlas y dominarlas requiere de la repetida práctica de acciones, que pudieron ser hechas en cualquier material orgánico ahora inexistente, producto de cualquier acción. El cerebro percibe en imágenes, paulatinamente se desarrolló la conciencia y el reconocimiento de la percepción visual (aunque no lo racionalizaran los individuos de esa época); notar las cualidades gráficas atribuibles a la realidad fue inevitable, quizá la aparición de estos elementos pudo ser muy natural ya que es una de las maneras en que el cerebro del *homo sapiens* establecía una relación con el entorno; consecuentemente se

---

<sup>7</sup> Leroi-Gourhan trató de agruparlo por diferencia de estilos según el lugar y su temporalidad. Vid. Leroi-Gourhan, André. Símbolos, artes y creencias en la prehistoria. Madrid : Editorial Istmo, 1984, pág. 334.

descubriría que sus acciones recaían sobre esa realidad, las cuales dejaban un registro, tal como al golpear una piedra mientras se fabricaba una herramienta, el proceso posterior sería comenzar a manipularlo, darle un fin a la acción y después intención a las marcas. Actividades como el caminar por la nieve, el lodo, creaban líneas, la realidad tenía elementos que la mente asociaba, como los colores en las cosas y eran reproducibles como cualidades gráficas en otros elementos y lugares, decimos ahora, se descontextualizaban. Por ejemplo, un color ocre pudo parecer similar al pelaje de cierto animal, aunque no del todo se tiene que tomar en cuenta que faltaban otros elementos que pudieron ser representados con distintos elementos técnicos, ello para generar una idea clara de eso que se dibujaba. También pudo contribuir el asociar formas similares con cosas distintas, el cerebro era capaz de reconocer similitudes en las curvas que generaban, es el caso de nubes que establecen similitud con la formas de algunos animales.

#### 1.2.2.2 DISTINTOS TIPOS DE RECURSOS GRÁFICOS

En el estudio de las imágenes encontradas en cavernas cabe mencionar algunos de los aspectos más relevantes que lo integran, en tanto que son formas dadas gracias a cierto pensamiento y manera de interactuar de los homínidos con el entorno. Podemos encontrar distintos tipos de imágenes que varían por los recursos técnicos, la forma en que fueron hechas, etc. En general, se han clasificado diversos tipos de dibujos según su apariencia, hay algunos de carácter abstracto y geométrico como los tectiformes y claviformes (Fig.1.8); mientras que en otros se reconoce fácilmente animales y figuras antropomorfas, también se toma en cuenta la técnica con la que fueron elaborados y su ubicación dentro de las cuevas; un motivo mayor al ocio generó una variedad de recursos gráficos utilizados; se pensó cómo lograrlo y se le dio una función. Leroi- Gourhan reconoce una simplificación de formas que aluden al sexo femenino y tienden a formas ovales y otras que hacen referencia al sexo masculino por formas paliformes (Fig.1.9 y 1.10). Respecto a otras sugiere que pueden ser representaciones de armas, trampas y demás utensilios de la época.

Estas imágenes no son fortuitas, encontramos imágenes de animales análogas en distintas cavernas y realizadas en distintos tiempos, esto puede considerarse como evidencia de una interacción. Ya había una configuración gráfica para designar algo de la realidad; en el Paleolítico ya se había hecho la identificación de formas regulares y se habían ideado sus variaciones. Hay figuras que se encuentran en la mayoría de los casos como figuras principales, otras que permanecen en la periferia y algunas más en los corredores de las cuevas, al parecer su posición espacial también era considerada; esto puede significar que se hacía uso de la conciencia espacial. La primera variación técnica es básica, se trataba de quitar o adherir material. Existen grabados que



Fig.1.8 Galería III Altamira.  
( Cantabria, España)  
Foto: P. Saura



Fig.1.9 Gruta de Portel. (Loubens,  
Francia) Representación masculina.  
Foto: J. Clottes



Fig.1.10 Representación femenina en  
Tito Bustillos. (Asturias, España)  
Foto: P. Saura.



Fig.1.11 Mamut dibujado en la Gruta de Cussac ( Dordoña, Francia.)  
Foto: N. Aujoulat.



Fig. 1.12 Bóveda de Gargas. (Altos Pirineos, Francia)  
Foto: J. Clottes



Fig. 1.13 Impresión en arcilla de huellas de pies de niños en la cavidad de Cueva de Niaux (Mediodía-Pirineos, Francia) Foto: J. Vertut



Fig. 1.14 Uro, y huella de Oso dibujadas suelo de Niaux, (Mediodía-Pirineos, Francia)  
Foto: J. Vertut

fueron hechos mediante incisiones en la roca (Fig. 1.11), otros mediante la adición de barro, mientras que en algunas partes de los antros eran lodosas gracias a los factores ambientales; aprovechando esta cualidad, fueron trazadas líneas con los dedos como en las bóvedas de Gargas (Fig.1.12), incluso en una cavidad de la Gruta de Niaux se encuentran las huellas de quienes estuvieron ahí (llama la atención que existan huellas de niños), también se encuentran dibujados un uro y la huella de un oso (Fig.1.13 y 1.14). En la gruta de Cheval podemos ver la representación de un mamut (Fig.1.13). Respecto a las líneas hechas dactilarmente que generan ritmos de líneas Brueil las llama *mascarrones* (Fig.1.12), aquí se podría encontrar un ejemplo de las primeras acciones que ayudaron a desarrollar la conciencia reflejada en los grafismos, si se toma en cuenta que cuando se hicieron se comenzó a dibujar figuraciones, huellas y sombras de animales. Algunos de los que no están de acuerdo se inclinan a pensar que quizá las primeras marcas que dieron origen a estos grafismos en el barro fueron accidentales; pero Anthony Forge, antropólogo que trabajó entre los Abelam de Nueva Guinea, indica que en algunas pinturas hay una idea clara que muestra su relación con proyecciones o con alguna intención representativa, la mayoría de ellas son formas no naturalistas, sólo son ritmos.

En efecto, no existe esa certeza, es muy posible que por casualidad se hayan originado marcas en las paredes blandas de las cuevas, pero los ritmos que generan estos trazos advierten el uso de esta capacidad *encontrada*, es decir, la concientización de la capacidad de dibujar manipulando, usando y controlando el trazo. Además, para el homínido del Paleolítico supone el reconocimiento del entorno y de sus propias capacidades para afectarlo, también era importante el acto de tocar, tal como lo designa Lewis-Williams. Por otro lado Whitney Davis, historiador de arte que rechaza que los homínidos de esa época tuvieran sensibilidad estética, supone que para la creación de las imágenes debía tenerse una idea previa de lo que eran éstas; el acto repetido de marcar las cosas, aunque fuera incidental, conduciría inevitablemente a ocasionar interpretaciones de ellas y de esta forma evolucionar hasta llegar a concebir imágenes del hábitat; en los *macarrones* no era la idea previa de lo exterior como imagen lo que se plasmaba, la acción de trazar generó en sí una imagen que se distinguía de su realidad exterior: «En suma, la aparición de la representación es la consecuencia lógica y perceptiva de *la creciente elaboración del mundo visual creado por el hombre*»<sup>8</sup>. De tal manera, el dibujo sería el proceso por el cual comenzó a suceder, estos trazos son el reflejo de lo que en la mente se llegó a concebir, la conciencia aunada a la adaptación motriz.

<sup>8</sup>Vid. Lewis-Williams. La mente en la caverna... pág. 190.

Tanto las formas abstractas como las de mayor semejanza a los elementos de su entorno provienen de un acuerdo social; Lewis-Williams señala que la visión es socializada, se aprende, estos modelos mentales de las cosas son compartidos socialmente y acordados de modo que su entendimiento es generalizado dentro de la sociedad que los generó. Los bisontes de Altamira (*Fig.1.16 y 1.17*) son convencionalismos de representación, síntesis de las formas vistas y variadas, así es como se desarrollan lo que Leroi-Gourhan considera estilos, sólo varía la época y el sitio de creación. Su carácter más destacado es no haber sido dibujados inmediatamente de la realidad, esto refuerza la idea de que no existe la intención mimética en ese momento o que no hay rastro de que algún homínido, al momento de ver un animal, intentara repetir sus formas con algunos trazos, además no encontramos que sean gestos como lo concebimos actualmente.<sup>9</sup> No parece ser de esta forma como se generó la conciencia de imagen y, definitivamente, no era parte de su uso. Los emplazamientos donde se encuentran las imágenes parietales suelen ser de difícil acceso y evidentemente, esta circunstancia las aísla del exterior. La configuración de la imagen era parte de la conciencia de estos homínidos; se hacía el esfuerzo de llegar hasta ahí porque se tenía una intención y motivo de hacerlo.

Una vez más identificamos en la capacidad de variar la forma, un indicio de entendimiento técnico y por tanto no se consideraban estas imágenes como producto de un empleo precario de las capacidades dibujísticas. Para consolidar la idea de formas como ciertas imágenes, algo debió pasar en la conciencia de los homínidos, esto fue el uso y control de los trazos, dando cuenta de una conciencia corporal; la configuración de la imagen mental integrada a la práctica física, mostrándola; las facultades devenían en poder para crear un algo a lo que ellos pertenecían y que era su conciencia de la realidad natural ya dada, reconocible como alterno y la vez que los relacionaba. Cabe mencionar que hay imágenes, un conjunto de figuras de enormes dimensiones como la sala de los bisontes en la cueva de Altamira y en Lascaux (*Fig.1.31*). Esto refleja un cambio neurológico importante. Ya se ha mencionado que la elaboración de los dibujos requería de cierto esfuerzo como la preparación de los pigmentos, idear la forma de dibujar en los techos y la necesidad de iluminación artificial; hecho respaldado por el hallazgo de una lámpara en Lascaux.

También vemos la suma de recursos, como en la cueva de Cosquer, donde en toda la pared vemos los trazos dactilares y sobre estos se agregó pigmento para dibujar un caballo (*Fig.18*). No sólo mezclaron técnicas, destaca la utilización de las condiciones



Fig. 1.15 Gruta de Cheval-Arcy-zzvSur-Cure. (Yonne, Francia)



Fig. 1.16 Bufalos de Altamira. (Cantabria, España) Foto: Pedro Saura.



Fig. 1.17 Cueva de pasiega. (Cantabria, España) J. Clottes



Fig. 1.18 Gruta de Cosquer (Marsella, Francia) foto: A. Chéné.

<sup>9</sup> Registrando de la realidad, justo en el momento en que sucede, para captar con la más pura y a la primera impresión que causa, sin previas configuraciones, para hacerlo más genuino a ese acontecimiento de la realidad. Los dibujos parietales muestran una configuración gestual de las formas, mas no en este sentido.



Fig. 1.19 Salon Noir de Niaux (Medio-día-Pirineos, Francia)  
Foto: J. Clottes



Fig. 1.20 , 1.21 Cabezas Humanas Fontanet (Ornolac-ussat-les bains, Francia) Foto: J. Clottes.

topográficas de los emplazamientos subterráneos para designar el lugar y el modelo a dibujar, he ahí la asociación de formas de distintos elementos, incluso las condiciones topográficas enfatizan los dibujos, según la iluminación que se les dote, obteniendo una imagen que se modifica, como en el Salón Noir de Niaux, donde la línea que forma el dorso de un toro esta dado por la forma natural de la roca (Fig.1.19).

En Altamira se encuentran dos rasgos de caras puestas de tal modo que cuando alguien se retira de la cueva, repentinamente, se vuelven visibles, dando la sensación de asomarse (Fig.1.20 y 1.21). Existen también las protuberancias que simulan la voluminosidad de los toros (Fig.1.22) dibujados en la bóveda principal. Asimismo, al final de la nave de Lascaux, en un hueco (Fig.1.23), se encuentran dibujados dos bisontes creando así una sensación visual, como si salieran alrededor de quien se sitúa en la cavidad. La cabeza de una cierva en negro (Fig.1.24 y 1.25), en Altamira, donde el borde de la piedra delinea la parte inferior del cuello; de similar manera un ciervo de la galería X. Por otro lado, tenemos los relieves realizados en Roc-aux Sorciers (Fig 1.26.) que demuestran el entendimiento y empleo consciente del volumen; y los dos bisontes al final de la cueva de Tuc D´Audoubert que tienen 60 cm de largo y son propios de la cultura Magdalenense (Fig.1.27). Es notable la riqueza plástica empleada y la comprensión profunda del entorno y de las propias capacidades dibujísticas de los ejecutantes. Cada dibujo es diferente a pesar de fundamentarse en las mismas síntesis mentales de las formas, las imágenes socializadas, cada una representa su individualidad.

Por último, cabe destacar las manos que fueron proyectadas, como en la cueva de Pech Merle (Fig.1.28), donde están acompañadas de caballos y una huella cercana al suelo sugiere que la persona se localizaba boca abajo cuando se realizó. Otro ejemplo como éste, de manos negativas pero con dedos incompletos, lo encontramos en la gruta de Gargas y las de Cosquer (Fig 1.29 y 1.30). Las positivas fueron hechas con el pigmento dispuesto en la palma de la mano y estampado en las paredes, el color cubriría la superficie que representa la mano; la gran mayoría, negativas, corresponden a la marca dejada por el pigmento al ser soplado sobre la mano dispuesta en la pared para formar la silueta de la mano. Es común ver manos con dedos incompletos, dedos marcados hasta la primera falange, de tal manera que pudieron variar las siluetas de ésta. De esta manera, la conciencia espacial y corporal devienen en la capacidad de reconocerse a uno mismo al marcar tu propia figura; quien lo hace, cobra conciencia de que está configurado físicamente como parte de su entorno, como todo lo demás, y al identificar algo que él creó con características propias, la silueta mantendría una estrecha relación con la mano que lo formó, sus variaciones demuestran que fue un acto significativo porque convergen en un momento tres tipos de conciencia,

de lo exterior, de sí mismo y de la imagen como vínculo de éstas. La conciencia que lo hizo posible terminó por integrarse a una función social y formó parte del sistema cultural del Paleolítico, en otras palabras, creaba identidad. El cambio neuronal devino en prácticas culturales y artísticas con el desarrollo técnico, la conciencia espacial y corporal, de la realidad y el individuo durante el acto de dibujar, la creación de la imagen sociabilizada. Se tomaba en cuenta la organización visual de las imágenes para darle sentido narrativo o asociativo, como en los mitogramas, por tanto, se percibe la intención de crear algo ideado mentalmente que fuera distinto a lo real.

### 1.3 TEORÍAS RELACIONADAS CON LA CONCIENCIA

#### 1.3.1 CONCIENCIA

Una dificultad que aqueja es la poca claridad que se tiene del concepto de conciencia. A propósito hay diversas teorías. Anteriormente era bien aceptada la idea de que había una separación entre el mundo material y mental, uno era asible y el otro ideado. Descartes mencionaba que en cada uno de nosotros hay una conciencia cuyo rasgo no material dirige el cerebro, esto es el dualismo cartesiano, hoy conocido como *dualismo atributivo*. Se tenía la impresión de que clarificar el significado de conciencia era casi imposible, bajo la idea de que los fenómenos psicológicos eran irreductibles a una base física y por tanto inescrutables; ahora está comprobado que es posible, se tiene la noción de que existe una ilusión cognitiva del mundo mental creado por el funcionamiento electroquímico del cerebro pero no se ha descubierto mucho de los procesos neurológicos, no en tanto que se desconoce qué es la conciencia. Ante esta situación se han planteado algunas teorías: Steven Mithé, un psicólogo evolucionista equipara la inteligencia con un conjunto de órdenes, un ordenador que evolucionó en cuatro módulos mentales: la inteligencia generalizada, la social y técnica, la inteligencia historial y lingüista. Menciona que de algún proceso cognitivo físico se origina la realización de imágenes visuales ligada a una intención comunicativa donde la atribución de significado marca un momento evolutivo sustancial en la transición de los neandertales a los homo sapiens. Al respecto el psicólogo inglés Nicholas Humphrey añade que la clave fue tomar conciencia de la racionalidad, generando la idea del yo y, con ello, un pensamiento introspectivo y la capacidad de predecir a otros, de considerarlos.

Gerald Edelman, biólogo americano, refiere que para llegar a los orígenes de la conciencia es necesario observar la teoría evolutiva de Darwin pues en la anatomía del cerebro hay un origen físico que evolucionó y es posible estudiarlo a partir de fenómenos ob-



Fig. 1.22 vista de la Cueva de Altamira (Cantabria, España)  
Foto: P. Saura.



Fig. 1.23 Lascaux (Montignac, Francia) foto: N. Aujoulat.

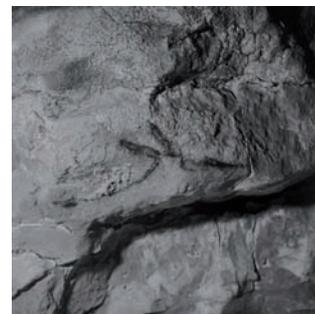


Fig. 1.24 Cabeza de ciervo. Altamira (Cantabria, España) foto: Je. Clottes.  
El cuello termina de definirse gracias a la conformación de la piedra en que fue dibujada.



1.25 Altamira (Cantabria, España)  
Foto: P. Saura.



Fig. 1.26 Cabra montés esculpida en Roc-aux-Sorciers (Angles-sur l'Anglin, Vienne, Francia) G. Pinçon



Fig. 1.27 Tuc d'Audoubert, Gruta Tríos Frères (Mediodía-Pirineos, Francia) Foto: J. Vertut.



Fig. 1.28 Caballos y manos en negativo dibujados en Pech-Merle (Cabre-rets, Francia) Foto: R. Robert. La orilla natural de la piedra fue utilizada para delimitar el contorno de la cabeza del caballo. Foto: J. Clottes.

servables en las funciones del cuerpo. Él explica que hay dos tipos de conciencias, una primaria y una de nivel superior. La primera la compartimos con los chimpancés, mamíferos y pájaros –mas no con los reptiles– consiste en tener una idea de ciertas cosas en el mundo a partir de las cuales se suscitan imágenes mentales en el presente. Dentro de la conciencia de nivel superior existe, además, una conciencia del pasado y del futuro. Para él debe haber una especie de circuito de entrada especial surgido cuando el sistema tálamo-cortical evolucionó, quizá, en entradas complejas fuera del cuerpo, esto es: un componente neuroanatómico que nos permitió pensar más allá de la primera conciencia, a la superior, la cual concebimos como una representación, él lo llama *imagen mental de autoconocimiento* que conlleva a la idea de lo unitario. La memoria a largo plazo, un yo social y la capacidad de asociar tales imágenes, experiencias en distintas ideas.

En la conciencia superior se tiene el reconocimiento del pensar y de los actos, sus consecuencias y orígenes; la conciencia de ser consciente; así comenzamos a recordar, modificar y resignificar el presente, en la comunicación (el lenguaje), el pensamiento cósmico único y las prácticas estéticas. Todos estos sistemas estaban hechos al servicio de la comunicación, relacionados con las capacidades evolutivas del lenguaje. Aparecieron nuevas formas de memoria simbólica y el almacenamiento a largo plazo de las relaciones simbólicas adquiridas en la convivencia social y la retroalimentación entre individuos; así la memoria pudo ser usada para definir la identidad de cada homínido. Esta evolución de la conciencia y el sistema de comunicación debieron desarrollarse en África antes de la segunda emigración a medio oriente. Según Edelman, brindo la jerarquización de la sociedad según la fuerza y el género.

### 1.3.2 TEORÍA BICAMERAL

Existe una creciente tendencia a asociar el desarrollo del lenguaje con el de la religión; se piensa que ambas son capacidades especiales del cerebro de los homínidos, que están íntimamente enlazadas. La teoría sobre la mente bicameral del psicólogo Julián Jaynes, expresada en *The origin of consciousness in the breakdown of the bicameral mind* (1979), es un claro ejemplo de esto. En ella, Jaynes denomina mente bicameral al tipo de pensamiento en los primeros homo sapiens, es un estadio de la conciencia donde se encontraba dividida. Cada hemisferio cerebral tenía una función específica de la conciencia; la función admonitoria prevalecía en el hemisferio izquierdo, mientras que la función ejecutoria en el otro, la cual carecía de un pensamiento introspectivo, no existía la subjetividad, en gran medida predominaba la habilidad manual para hacer las cosas, tenía que ver con la repetición de los actos, su ensayo y corrección más que con una íntegra consideración de la realidad, en la planeación y la organización no intervenía ni se generaba un proceso de concienciación pero se comunicaban.

La parte admonitoria era expresada en entidades autoritarias, como la de los dioses o espíritus. Ante situaciones nuevas, donde no se sabía cómo responder, su función era ayudar a vencer las dificultades para sobrevivir, dado que era una parte no consciente del pensamiento se le atribuía la cualidad de mágica-espiritual externa, actos que «ocurrían como parte del destino manifiesto de la voz bicameral»<sup>10</sup>. Fungía como control social permitiendo la generación de grupos organizados como cazadores-recolectores.

Ligado al pensamiento simbólico, el desarrollo de una conciencia como la actual requirió un largo periodo que se inició hace unos tres mil años, como consecuencia final del desarrollo del pensamiento simbólico y, por ende, del lenguaje; a través de la escritura se devela el pensamiento de cada cultura que la desarrolló. El desarrollo actual de la conciencia también es una evolución cultural producto del aparente dominio del entorno para la solución de las necesidades de supervivencia. Para reforzar su teoría, Jaynes arguye que la especialización de cada hemisferio bien podría corresponder a esta primitiva división; que el lenguaje, siendo una función superior del cerebro tan sustancial, está asignado en la mayoría de las personas en un solo hemisferio: el izquierdo.<sup>11</sup> Esto significa que cada función necesitó de una especialización debido a su compleja organización, el lado izquierdo estaba reservado para el *lenguaje de los dioses*,<sup>12</sup> en tanto que el derecho se encargaba de las funciones prácticas. Sin embargo, ambos hemisferios están conectados por una comisura en lo profundo de la cisura. Con el tiempo se aumentó la intercomunicación entre ambas partes, y así, de los dioses se pasó a concebir la conciencia y el «yo» del psicoanálisis. Cada vez se generaron nuevas percepciones, se volvieron más precisas y llegó la capacidad de introspección y el desarrollo de una conciencia más profunda.

### 1.3.3 TEORÍA CHAMANSITA DE LEWIS-WILLIAMS

El especialista en arqueología cognitiva Lewis- Williams tiene una teoría sobre el origen de las imágenes del arte parietal que sugiere una conexión con prácticas chamanísticas. Para esto acepta como indispensable la inteligencia<sup>13</sup> sumada a la conciencia. Toma en cuenta el pensamiento del pensamiento del filósofo



Fig. 1.29 Manos en negativo dibujadas en Gruta de Gargas ( Altos pirineos, Francia) Foto: J. Vertut



Fig. 1.30 Gruta Cosquer ( Marsella) foto. A. Chéné

10 DUEÑAS-TENTORI, Hector J. «La teoría de la mente bicameral, el lenguaje y las evolución de la conciencia humana (colaborador Enrique Canchola)». Revista de la UAM-I. ContactoS, Núm. 40, 2001. pág. 18.

11 Ahí se sitúan, generalmente, las tres aéreas destinadas al lenguaje; en la parte superior y medial del lóbulo frontal izquierdo, en la corteza motora: El área de Broca. Mientras que en el lóbulo frontal izquierdo, la zona parieto-temporal, el área de Wernicke.

12 Para una explicación más amplia vid. DUEÑAS-TENTORI, Hector J. La teoría ...pág.19.

13 Con anterioridad sólo la inteligencia se consideraba como principal característica que destacaba al homo sapiens del resto de los homínidos y los primates; alternativamente Lewis-Williams considera que se ha hablado mucho de esta característica y es necesario reconsiderar la envergadura de la conciencia en el desarrollo de la civilización.

Giambattista Vico quien postuló que la mente daba forma al mundo material, por lo tanto, existía un lenguaje de la mente que es universal. Es decir, hay algo en la mente que nos permite configurar una idea de todo lo que en la realidad existe.<sup>14</sup> Al igual que para los estructuralistas, cree que nuestro pensamiento está capacitado para dotar formas y orden del mundo natural, así lo asimilamos. La idea de un mundo material interno, mejor dicho, pensado es parte de la conciencia, la manera mental en que concebimos la realidad. Si bien el historiador de arte Gombrich reconoce la importancia de todas las imágenes, en relación con el exterior, no son un reflejo exacto de esas estructuras en que la mente asimila las percepciones pues siempre eran semánticamente incorrectas, no seguían un sistema exacto de significación, porque su función no era comunicar como se hace por medio del lenguaje. Sin hacer de los dibujos formas del lenguaje, vemos que entre algunos homínidos del Paleolítico emergió un auge creativo que revolucionó las condiciones de vida con la adquisición de distintas prácticas culturales, como los enterramientos y el arte rupestre, fue entonces cuando comenzaron a consolidarse los primeros rasgos culturales de la humanidad, ocasionados por un cambio cognitivo.

Para Lewis-Williams el Neandertal era *agnóstico por naturaleza*, su desarrollo cerebral le impedía pensar un mundo de símbolos e imaginar algo más allá de su realidad material, a causa de la falta del pensamiento simbólico. Con la conciencia y la inteligencia, el dibujo era una práctica relacionada a éste. La concepción de las imágenes en la mente y su repercusión en el entorno; de esta forma se ejercía cierto dominio del entorno y el pensamiento interno. Así se ha relacionado la evolución humana con el desarrollo de la conciencia y el dibujo no es ajeno a esto.

Basado en los estudios de Edelman; Lewis-Williams acepta que el origen del arte parietal está dado por este cambio evolutivo de la conciencia, no obstante, considera que falta estudiar los estados alterados de la conciencia para ofrecer una explicación más completa y dar una nueva perspectiva de las teorías sobre su función, en relación al chamanismo. Cree que una parte importante del chamanismo se da gracias a la trayectoria intensificada de la conciencia en sus estados de vigilia, en el cerebro las imágenes existen como el registro de lo que hemos percibido visualmente, en cierto grado están determinadas por el entorno cultural. Las formas que le conferimos y su importancia están dadas por el entorno social, se ha notado que las alucinaciones están determinadas culturalmente por predilecciones y expectativas. El estado alterado de conciencia pudo ser generado por el transe o inducido por sustancias, de cualquier forma, Lewis-Williams distingue en dos estados de la conciencia, el alerta, cuando estamos en vigilia y el autista, cuando se ha pasado al sueño.

En la primer etapa del estado alerta encontramos que los pensamientos están orientados a los problemas cotidianos que nos aquejan durante el día, podemos generar ensoñaciones diurnas; dentro de una trayectoria normal del sueño comenzaría con los estados hipnagógicos (entre el sueño y la vigilia), alucinaciones auditivas, táctiles o visuales. Después de las cuatro fases del sueño sin movimiento ocular rápido, se cae en el sueño profundo correspondiente a la etapa REM y de esta forma hasta que se llega al inconsciente. Pero en la trayectoria de los estados

---

<sup>14</sup> Para Vico, la realidad es todo lo que fue creado por Dios, nuestro entendimiento es limitado, podemos pensarlo aunque no podemos llegar a una comprensión total, sólo en aquello que nosotros producimos podemos encontrar la verdad, en la historia, la propia vida y las matemáticas.

alterados de conciencia en lugar de los estados hipnagógicos se presentan fenómenos; fosfenos, entópicos, es la fase 1 (Fig.1.32), como cuando cerramos los ojos y percibimos imágenes geométricas, percibimos manchas luminosas, fosfenos que son causados por la estimulación de la retina o la corteza visual. Lewis-Williams, sugiere una similitud entre este tipo de alucinaciones con muchas de las figuras geométricas encontradas, generalmente en los corredores y las partes no tan profundas de las cuevas.

Continuando con una trayectoria intensificada de la conciencia, encaminada al estado autista se genera la fase de interpretación, fase 2, tan profunda como el estado de sueño, a ésta corresponderían los dibujos de animales de trazos simples y sintetizados, las imágenes inducidas; en este estado se identifican con las imágenes de lo real y adquieren forma significativa (Fig. 1.33). El paso a la siguiente fase se llama Vórtice. Durante la fase 3 se presentan las alucinaciones más intensas y complejas, donde pueden desarrollarse sucesos consecutivos, tal es el caso de las sociedades chamanísticas como la de los antiguos norteamericanos y algunas tribus africanas donde sensaciones de dolor, punzones, adquieren sentido según los sucesos que se desarrollan en la alucinación, es muy común la sensación de sentirse identificado con las alucinaciones, como ver un caballo y sentirse caballo, pensar que se hace uno con la imagen que se percibe, todo esto es producto de la química cerebral y las señales neuronales mezcladas, generalmente este es el punto más alto en que la alucinación se vuelve una experiencia espiritual como las imágenes de las cuevas triós Frères y Pech Merle (Fig. 1.34 y 1.28).

Por consiguiente, la modificación de la conciencia en el arte rupestre conlleva a la interpretación y las alucinaciones, culturalmente específicas; éstas son derivadas de las percepciones comunes del hábitat y se crea una realidad alterna en la conciencia de los primeros homo sapiens. Para Lewis-Williams este tipo de estados alterados de conciencia son el fondo de un profundo sentido mágico-religioso, de tal manera que alterar las percepciones generaría imágenes mentales que fueron proyectadas sobre las superficies de las cavernas, su creación no fue producto de casualidades, las imágenes ya habían sido creadas gracias al sistema nervioso y la conciencia superior en un estado autista desligado del entorno natural. En los dibujos del arte parietal no vemos representaciones naturalistas de la realidad, la imagen no es la representación del animal, tampoco es la representación de la imagen mental creada en el rito, es la visión configurada del espíritu del animal. En algún momento, se volvió necesario plasmarlo, *tocaban lo que ya estaba ahí*, menciona Lewis-Williams, fijaban sus visiones, de ahí la importancia vital de tocar las superficies de las cavernas al trazar, este contacto adquirió un significado mágico, al igual que el sitio donde acontecía. Así devino comunicable, creó un punto de unión entre la realidad y las visiones, imágenes dotadas de espiritualidad; en otras palabras, se tornó cultural. La religión tanto como el arte surgieron simultá-



Fig. 1.31 Galería Axial Lascaux.

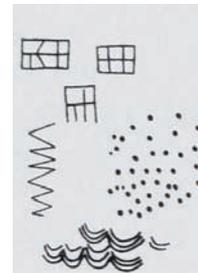


Fig. 1.32 y 1.33 Fase 1 y 2



Fig.1.34 Chaman de gruta Triós Frères

neamente, estas originaron un proceso de estratificación social cuando fue posible fijar las visiones, ya que sólo en algún momento y algunas personas tenían acceso a estas visiones, el Chaman, por ejemplo. Para explicar la diversidad de imágenes y su injerencia social, Lewis-Williams explica que algunas de éstas fueron el resultado de lo que sugerían los relieves de las cuevas, y sólo se terminaba de configurar la entidad inherente a la roca. Una corriente de dibujos pudo derivar de las imágenes de la fase 1 que fueron las primeras en ser fijadas, partieron de la observación hecha por alguien que nunca había vivido un estado alterado, este tipo de dibujo podía ser duplicado y de conocimiento público, Se estableció un repertorio de imágenes; al dibujar se liberaba aquello que existía en la mente.

#### 1.3.4 TEORÍA DEL EXOCEREBRO Y LOS MECANISMOS DE SUSTITUCIÓN SIMBÓLICA

Vemos que Edelman estima la posibilidad de que se creara una extensión cerebral exterior; Roger Bartra, sociólogo y antropólogo, coincide y profundiza al respecto en su hipótesis sobre los sistemas simbólicos de sustitución, al sugerir la existencia de un exocerebro fuera de cualquier restricción subjetiva o estado natural de la conciencia, con lo que se refiere a la conciencia de estar consciente, proporcionada por las funciones cerebrales tanto como por sus disfunciones. Él parte de una idea renacentista que sostiene el reconocernos cada uno como *una partícula individual única*, condición que provoca angustia, lo que podría deberse a una función defectuosa del cerebro y, que, por ende, impide la comprensión del hombre en la creación divina. Cada que la mente se enfrenta a una labor que supera sus capacidades reconocidas *sufre*, en lugar de recurrir a la inactividad, recurrimos a una prótesis mental, un sustituto de las funciones somáticas, una red cultural y social externa, lo que es más importante, ligada al funcionamiento cerebral. Así es como cada una de las mentes del homo sapiens enfrenta desafíos y genera conciencia individual gracias a las redes culturales y con ellas superar el problema para no perecer ante cualquier desventaja. En un principio, la conciencia, como mecanismo de reacción ante la hostilidad del *contorno exterior*, fue la manera elemental del lenguaje y se hacía uso de símbolos asociados al empleo de herramientas para la supervivencia. Por esto podemos decir que la conciencia consigue una extensión exterior de los circuitos neuronales, mismos que son perceptivos a su deficiencia y su necesidad de suplementos externos.

Bartra advierte que esta sensibilidad es parte de la conciencia y ésta surgiría de la capacidad cerebral para reconocer la continuación de un proceso interno en *circuitos externos* dentro del *contorno* –el entorno o hábitat. Él se opone a la creencia de que la conciencia se encuentre totalmente interiorizada. Para ejemplificarlo, nos muestra que estamos rodeados de prótesis que nos auxilian a sistematizar las emociones. En todo caso, argumenta, reflejamos pensamiento en la cultura, en el exocerebro<sup>15</sup> formamos la identidad. Para Roger Bartra los desarrollos culturales y sociales son mecanismos neurológicos que nos permiten adaptarnos entre los sistemas cerebrales: el sistema reptílico, el sistema límbico y el sistema neocórtex. También agrega los sistemas simbólicos de sustitución porque la existencia del exocerebro sucede neurológicamente:

---

15 Un antecesor de la idea de exocerebro fue Santiago Ramón y Cajal, cuando probó la auto selectividad de las redes neuronales dispuestas en la retina. Vid. BARTRA, Roger. «La conciencia y el exocerebro. Una hipótesis sobre los sistemas simbólicos de sustitución». Revista de la Universidad de México. Nueva Época. Núm.1. Marzo 2004, pág. 62.

La conciencia surgiría de la capacidad cerebral de reconocer la continuación de un proceso interno en circuitos externos ubicados en el contorno. La plasticidad neuronal permite que el cerebro se adapte y construya en diferentes áreas los circuitos que funcionan con diferencias. Es como si el cerebro necesitase la energía de circuitos externos para sintetizar y degradar sustancias simbólicas e imaginarias, en un peculiar proceso anabólico y catabólico.<sup>16</sup>

Asimismo, Bartra sugiere que los cambios ambientales podrían haber ocasionado mutaciones que contribuirían a activar otras áreas asociadas con la conformación del sistema simbólico y lingüístico; ante un cambio, las destrezas adquiridas por los hominos podrían resultar deficientes, entonces sería necesario desarrollar nuevas capacidades que contribuyeran a la sobrevivencia en un entorno distinto y hostil. Un pensamiento compensatorio de estas deficiencias quizá haya sido el origen del sistema cultural como prótesis neuronal, en esto radicaría la capacidad básica de adaptación del homo sapiens, siendo el salto evolutivo, cultural y cognitivo lo que distinguió al homo sapiens de otros homínidos y posibilitó el desarrollo del arte, el lenguaje y la religión. Por ejemplo, varios primates como los chimpancés, en algunos experimentos donde se les muestra un patrón de imágenes o números por unos instantes, deben repetir ese patrón en un orden exacto, ellos poseen una memoria mucho mayor a la de nosotros que les permite hacerlo rápidamente y sin errores, nosotros no tenemos esta capacidad de retención momentánea, nuestra memoria esta privilegiada para retener información a largo plazo el tipo de memoria propia para la conciencia superior. En una situación hipotética, donde no fuera posible recordar la ruta a seguir, el sistema simbólico de sustitución respondería marcando el camino con figuras, colores e incluso voces; estas marcas serían la prótesis cultural, un circuito más del exocerebro. En la acción del trazo está implícito este proceso, la intención varía según la deficiencia que lo detona.

Ciertas partes del cerebro desarrollan una dependencia genética heredable al sistema simbólico de sustitución que se perpetua en relación al contacto social, en palabras de Bartra «que [los seres humanos] adolecen de una incapacidad genéticamente heredada para vivir naturalmente, biológicamente».<sup>17</sup> El psicólogo Michael Tomasello apunta una incapacidad *genéticamente heredada para vivir culturalmente*.

Al evolucionar, los músculos de las mandíbulas en los homo sapiens se debilitaron, esto los dejó en desventaja como carnívoros, sus mandíbulas ejercían mucha menor presión para morder y masticar, sin embargo, este cambio en los músculos favoreció el desarrollo del cerebro, específicamente del lóbulo parietal y las áreas del lenguaje que eventualmente contribuirían a superar este tipo de desventaja. Bartra afirma que esto sucede, la plasticidad neuronal siempre busca circuitos neuronales incompletos que después sustituye desarrollando una capacidad alterna. Los autistas sufren de incapacidades lingüísticas, no poseen capacidades para distinguir o aceptar cambios en la rutina, Bartra sostiene que carecen de exocerebro; mientras que los *Savants* son un tipo de autistas con hipertrofias de la memoria, ya sea visual o auditiva, que desarrollan capacidades extraordinarias para copiar, reproducir o recitar con extrema fidelidad, pero sin entender lo que hacen. Ciertas funciones del

---

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> Ibidem, pág. 63

hemisferio cerebral derecho (el motor, visual y no simbólico) prosperan a cambio de las funciones del lado izquierdo (secuencias lógicas, el lenguaje y simbolismo), la plasticidad neuronal permite estas compensaciones, pero en el autista el sistema simbólico de sustitución no funciona bien o no existe y tiene una repercusión neurológica, la hipertrofia en la memoria. No se puede dissociar el factor cultural del neurológico, Bartra menciona que personas que han sido diagnosticadas con el síndrome de personalidad antisocial presentan un once por ciento en reducción de materia gris. Los circuitos propios del exocerebro y los circuitos neuronales socio-dependientes son los que se encuentran dañados.<sup>18</sup> Es probable que el descubrimiento de las neuronas espejo contribuyera al desarrollo del exocerebro al poder reconocer las acciones realizadas por otros individuos.

## 1.4 DIBUJO Y CONCIENCIA

En resumen, pese a que no haya estudios que traten directamente del papel del dibujo dentro del desarrollo de los primeros *homo sapiens*, es posible establecer la relación. En primer lugar, distinguimos que las prácticas del Paleolítico no se reconocen como arte en sí mismas, sin embargo, corresponden a los primeros desarrollos de sistemas estéticos creados por homínidos, estamos ante los primeros rastros culturales. Como tales, vemos que no existe una división tajante del trabajo técnico, el pensamiento ni tampoco de los ámbitos culturales diferenciados propios de estos homínidos. Aunque no existe la ciencia, la religión y el arte, no obstante percibimos que el desarrollo evolutivo del *homo sapiens* generó las capacidades que privilegiaron el pensamiento simbólico, aunado al desarrollo motriz, con el fin de sobrevivir. Esta capacidad mental bien pudo producir conciencia de la realidad al relacionarse a ella de una manera más profunda, como señala Edelman. Estamos bajo el supuesto de que la conciencia de los otros y de uno mismo es algo que se genera socialmente y se muestra culturalmente. Por lo tanto, el pensamiento simbólico posibilitó el lenguaje que fue fundamental para prevalecer como especie, gracias a la comunicación como estrategia de supervivencia.

Este tipo de pensamiento también es el origen de las actividades humanas que se desarrollarían después: el lenguaje, la religión, el arte y, por supuesto, la ciencia. Esto porque el humano empezó a reflexionar sobre su relación con la realidad y la dotó de significado. El *homo sapiens* se volvió productor de cultura y conocimiento; no es más de lo que podemos decir y hacer de la realidad bajo nuestro control. De alguna manera responden a la explicación de la existencia humana inmersa en el entorno que llamamos realidad.

Con Jaynes se establece la probable relación neurológica que relaciona el pensamiento mítico con el desarrollo de la conciencia y esencialmente del lenguaje. Lewis-Williams relaciona los dibujos del arte parietal con la conciencia bajo sus estados alterados como prácticas mágicas, partiendo de la posibilidad de crear símbolos y lenguaje. Mientras que Bartra relaciona todas. La clara tendencia de estos tres autores consiste en dotar a la conciencia de un fundamento fisiológico que ha evolucionado, en oposición a la cualidad absolutamente subjetiva de la consciencia. Para Bartra, el cambio evolutivo surgió de las deficiencias físicas para sobrevivir como especie, el cerebro se vio en la necesidad de suplirlas con representaciones simbólicas, con estrategias. Un ejemplo claro es el lenguaje, se desarrolló de la necesidad de trabajar en conjunto, puesto que individualmente era deficiente. Para esto se empezó a pensar en lo externo. De igual manera, cada cosa que produce el humano proviene de una

---

<sup>18</sup> Ibidem, pág. 64.

extensión de sistemas neuronales para satisfacer alguna necesidad, en general todos los desarrollos culturales tendrían este mismo origen.

Ya vimos que las imágenes parietales, a pesar de ser las más antiguas, de ellas no se puede afirmar que sean las primeras, es muy probable que la imagen se haya entendido y configurado previamente en la mente de quienes las plasmaron. Aunque cabe la posibilidad de que los *macarrones* estén más cerca de ser de los trazos que contribuyeron a descubrir el dibujo como una capacidad manual, que después cobraría significado.

Definitivamente, durante el Paleolítico, el dibujo se desarrolló como una capacidad técnica y motriz que también contribuyó al cambio evolutivo que nos caracterizo, tal como señala Engels, filósofo alemán. Manualmente indica el dominio de una habilidad, en tanto que hay formas identificables con la realidad y otras que parecen pertenecer a marcas y símbolos que no logramos entender, esto forma el primer rastro de que a una habilidad manual se le dote de significado y sobre todo, fue lo que produjo un recurso técnico, como lo era la realización de herramientas para caza. Esto es el hecho más importante a considerar: la relación que el dibujo tiene con respecto al pensamiento simbólico. No por nada los primeros indicios del lenguaje resultan ser sistemas ideográficos; el dibujo también pudo surgir de la necesidad de sobrevivir como parte de un sistema de sustitución simbólica: el pensamiento mágico.

Se reafirma que el dibujo, sea en el arte e incluso en otros ámbitos, no es ajeno a los procesos cognitivos de la mente humana. Hemos visto que esta relación se inscribe en la evolución del *homo sapiens* durante el Paleolítico y el Neolítico, en el establecimiento de procesos psicomotrices y el desarrollo del pensamiento simbólico que en conjunto conforman la capacidad de figurar.

Sin embargo, los especialistas del arte parietal y el arte mueble han ponderado la búsqueda de una explicación que justifique la existencia de estas prácticas artísticas y su funcionalidad, a pesar de que cualquier teoría hasta ahora es improbable. La primera prueba que tienen que ofrecer estos vestigios parietales es el poder analizar las capacidades que el *homo sapiens* tuvo que desarrollar para realizarlos, es decir, el tipo de desarrollo evolutivo que conlleva dibujos como los de Altamira o los dibujos de manos en Cosquer, esto es comprobable, porque estos dibujos contienen en sí todos los elementos formales que hasta la actualidad caracterizan las prácticas dibujísticas. La mente de los humanos modernos utiliza los mismos procesos primarios para la creación de formas gráficas que los que fueron desarrollados en la prehistoria como son: la idea de figura-fondo, la cualidad cromática en un estado precario, también consideran el volumen, la masa, las calidades lineales incluso la luz, los pesos visuales, además de la utilización de los elementos que pudiese brindarles el lugar dónde se realizaban las imágenes. Los dibujos que muestran la caza de animales ejercían un poder sobre la realidad, pero no porque se creyera que estos favorecían la caza, como muchas teorías estipulan; el poder que contenían era el hacer consciente el acto de dibujar que, a su vez, supone la conciencia del acto de cazar y por ende es la conciencia de la realidad. Las digitaciones sobre las paredes de las cuevas delatan la conciencia de la materialidad y que toda acción afecta gráficamente el entorno, mientras que la delineación de las manos hace consciente la propia corporalidad de quien lo plasma. Esto quiere decir que el dibujo conlleva al menos cuatro procesos de conciencia: que el individuo se reconozca como su propia corporalidad –su existencia–, su entorno –la realidad–, el espacio dónde se dibuja y el material que emplea.

Por todo esto el dibujo en relación con la realidad de los antiguos *homo sapiens* pudo originarse como una prótesis mental de la consciencia, en el mismo sentido en el que para Bartra el exocerebro es toda red cultural.

## CAPITULO DOS

---

### **DEFINIENDO EL DIBUJO:**

LAS PRIMERAS DEFINICIONES DEL DIBUJO  
Y SU RELACIÓN CON EL CONOCIMIENTO

# 2

## DEFINIENDO EL DIBUJO: LAS PRIMERAS DEFINICIONES DEL DIBUJO Y SU RELACIÓN CON EL CONOCIMIENTO

### 2.1 LA INFLUENCIA DEL HUMANISMO

En contraste con la producción estética del Paleolítico y acorde al criterio de Acha, en el Renacimiento surge el sistema estético de la cultura occidental: *el arte*. Acha reconoce tres etapas de desarrollo del arte; la primera de ellas denominada *Ascendente*<sup>19</sup> corresponde al Renacimiento, ubicada alrededor del 1300 a partir de Giotto, eventualmente se extendió no uniformemente en el resto de Europa por lo que se encontraban sistemas gremiales a fines del s. XVI más cercanos al modelo medieval. Para ahondar en el dibujo de esta época primeramente es necesario un acercamiento a los hechos históricos y sociales, así como a los principales conceptos filosóficos relativos al conocimiento y el individuo que sustentaron la práctica artística durante este periodo.

En esta época el pensamiento teocrático se contrasta con el antropocéntrico, el concepto de libre arbitrio merma la posición del catolicismo cuya lucha por mantener su poder se consolida en el movimiento de reforma. Esto ocasionó que la iglesia no fuera el único sustento económico del arte, la aristocracia adquirió poder, las oligarquías se fortalecen, se origina la burguesía y la clase media, con figuras como la del comerciante; lo que favorece que el arte fuera consumido entre la sociedad gracias a las recién originadas figuras de *el mecenas* y *el coleccionista*. En contraste, existen disputas en contra del despotismo y las grandes familias.

Aún bajo un influjo teológico, durante el Renacimiento, el arte estaba más ligado a la tradición gótica internacional y el estilo sienés en transición con las formas nuevas de representación como las primeras formalizaciones de la perspectiva. Asimismo, comienza el establecimiento teórico del arte donde la pintura se proclama como un arte libre y se formula la perspectiva en relación a la pintura, gracias a Filippo Brunelleschi, más tarde estas formulaciones son asentadas por Leon Battista Alberti quien concibe el concepto de punto céntrico. Después es Piero della Francesca quien fundamenta la perspectiva con criterios puramente matemáticos<sup>20</sup>. Por otra parte, Leonardo Da Vinci, Sandro Botticelli, Miguel Angel Bounarroti, Alberto Durero y la Escuela Flamenca dentro los que destaca Jan Van Eyck, son parte de una segunda etapa relacionada con la filosofía neoplatónica y la observación detallada de la realidad. En algunas regiones el ilusionismo y los temas profanos son más comunes; el paisaje cobra importancia en Venecia de igual manera que en esta región se genera un uso particular del color. Cada artista hace

19 Las otras dos son: Esplendor de 1600 a 1900, de variantes profanas y naturalistas en el arte; y la etapa Descendente de 1900 hasta nuestros días, donde existe el desarraigo social del arte y la proliferación de los campos semánticos y pragmáticos.

20 El Renacimiento no es la primera ocasión en que se desarrolla la perspectiva; Panofsky postula que la perspectiva se descubrió desde la antigüedad. Ante esto, lo que es claro es el trasfondo euclidiano que ésta tiene dentro del desarrollo pictórico. Cfr. PANOFSKY, Erwin. La perspectiva como forma simbólica. 3ª. ed. Barcelona: Tusquets Editores (Fabula), 2008.

propios estudios de las proporciones y el cuerpo humano como Durero (*Fig.2.1*) mientras que las academias renacentistas están estableciéndose y contribuyen al establecimiento de cánones que se darán pie al Manierismo.

### 2.1.1 LA RECUPERACIÓN DE LO ANTIGUO Y LA COCORDATIO

Otro aspecto importante del humanismo es el deseo por recuperar el saber de la antigüedad clásica, que también sirvió para intensificar el brío nacionalista de Italia. Tal admiración por los antiguos fue reconsiderada a través de la arquitectura en la idea del canon (*Fig. 2.2*) y las interpretaciones de algunos textos clásicos que quedaban.<sup>21</sup> Todo esto opuesto a la Edad Media, donde se consideraba que era el Espíritu Santo quien actuaba por medio del pintor, bajo influencia humanista, el artista se reconoce como creador de la obra, en uso de su intelecto y sensibilidad estética a través de la contemplación de la naturaleza. El arte y el dibujo se integran al ámbito intelectual, cuyo objetivo es ennoblecer el espíritu humano mediante la magnificencia del cuerpo idealizado (*Fig. 2.3*) y a la sensualidad de lo pagano (*Fig.2.4*). Esta conjunción de culturas origina la *concordatio* que es la adaptación de los elementos iconográficos ya establecidos a los nuevos intereses.

De la transformación ideológica, cultural y política ocasionada por la concordatio, surge una nueva sensibilidad, y con ella el concepto de artista e individuo se renueva. Artista es aquel que ha sido provisto divinamente de un genio con el cual es posible recrear la gracia divina de las cosas.<sup>22</sup> En consecuencia, el artista cobra importancia intelectual, además de técnica, al dibujar y realizar las obras. En ese momento histórico, para el arte, dibujar esta relacionado con el pensamiento racional y empírico; la medida de las cosas y la perspectiva, El dibujo artístico se vuelve conducto de la facultad de conocer por medio de la sensibilidad, puesto que desde tiempos antiguos encarnaba el contacto primigenio entre la realidad y el humano que resultaba en la formación mental de la imagen y su graficación, esto por primera vez es reflejado en documentos teóricos de la época.

### 2.1.2 LA TRANSFORMACIÓN DEL CONCEPTO DE NATURALEZA Y EL DE INDIVIDUO

Epistemológicamente, el arte del Renacimiento está emparentado con el escepticismo, el humanismo y el neoplatonismo, a la vez que conserva rasgos de la riqueza espiritual del pensamiento cristiano<sup>23</sup>. Bajo estas nuevas consideraciones el conocimiento se

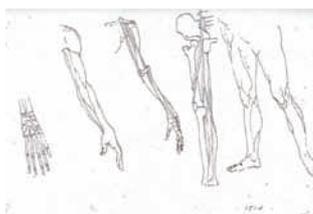


Fig. 2.1 Alberto Durero. *Estudios anatómicos de la mano, el brazo y las piernas basados en Leonardo*. 1517. f.130v;Br.107. P.1663. Dresdner Skizzenbuch, Sächsische Landesbibliothek, Dresden.

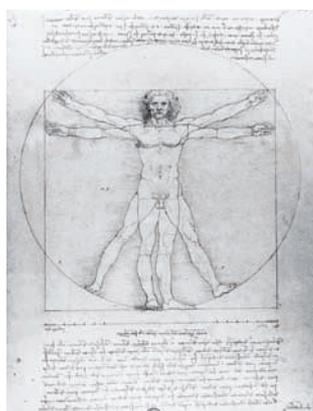


Fig.2.2 Leonardo Da Vinci. *Dibujo de proporciones según vitrubio*. Hacia 1490. Gallerie dell'Accademia, Venecia

21 Al respecto, existe una pequeña discusión entre historiadores entre plantear al humanismo como una continuación de la cultura clásica o simplemente un redescubrimiento de lo antiguo. Incluso es muy debatido el carácter nacionalista del movimiento renacentista italiano.

22 La figura de Divinus poeta, atribuida a Miguel Ángel por Vasari es la unión entre los ideales religiosos del cristianismo y los ideales humanistas que ponderan la existencia humana terrenal, sensible y racional.

vuelca en dos puntos notables: la búsqueda empírica y la teórica de la verdad. Gracias al escepticismo fue posible que el conocimiento se considerara como subjetivo y parcial, identificándose con la idea de *criterio*, de modo que es el humano el centro de toda consideración, así, el dibujo puede ser sustento de conocimiento, expresado como contenido, criterio y capacidad creadora del espíritu. Desde entonces, el conocimiento ya no respondió a planteamientos teológicos sino que estuvo enraizado en el plano real y físico mientras que la conciencia es producto de la duda teórica. Por otro lado, las matemáticas son un utensilio del intelecto humano para conocer, a su vez que el arte se sirve de éstas para la generación de imágenes y, trascendentalmente, ambas posibilitan la transformación espiritual del humano mediante el estudio de la naturaleza, fin último del conocimiento. Así es como el concepto de individuo se vincula al de *conciencia empírica de la naturaleza*. Por su parte, el neoplatónico Marsilio Ficino, retomando al filósofo alemán Nicolas de Cusa, añade que el alma es el vínculo al conocimiento ya que participa de todo lo creado. La teoría platónica de las reminiscencias es base para el desarrollo del concepto de conciencia, sólo que Ficino lo vincula a la idea de lo divino más afín a la del cristianismo. Respecto al dibujo como medio para conocer bajo una actividad física, real y empírica, el filósofo Francesco Pico della Mirandola nos dice «Lo único cognoscible en los objetos es su *forma* a la que hay que desembarazar de la amalgama con lo materia, para que el objeto considerado pueda ser asimilado por el pensamiento en su pura entidad intelectual».<sup>24</sup> Es en esta actividad donde el ámbito intelectual y práctico se conjugan. Bien lo dice Cassirer, filósofo, «lo único que podemos llegar a comprender es la organización racional del universo cuyos rasgos fundamentales encontramos esbozados en nosotros mismos, en el concepto de magnitud».<sup>25</sup> Todo en la naturaleza es observable y, por ende, medible, en cuanto que está constituido por relaciones armónicas entre cada elemento que lo conforma y gracias a esto el concepto de medida y armonía es compartido entre la disciplina del dibujo y los estudios científicos de la época.

La tesis fundamental del humanismo que expande el concepto de artista y sustenta al dibujo como medio que hace asequible el conocimiento fue expresada por Charles de Bouvelles<sup>26</sup> en su obra *Sobre la sabiduría*, bajo el concepto de *homo-homo*. El preguntarse por la naturaleza de las cosas está íntimamente relacionado con lo que significa ser humano, donde el conocimiento de uno se revierte en el conocimiento de lo otro:



Fig. 2.3 Rafael, tres hombres desnudos en posición de terror. 233 x 364mm. En este dibujo todos los músculos se muestran exaltados, resalta su definición por el manejo de la luz y la posición.



Fig. 2.4 Leonardo Da Vinci. Leda y el cisne. La influencia pagana está dada por la elección del tema.

23 Cabe señalar que autores como Tomás de Aquino y Agustín de Hipona, fueron parte de círculos religiosos nutridos en la tradición clásica filosófica. La mezcla de la cultura clásica y los preceptos de la religión dominante comienzan a enraizarse mucho antes del Renacimiento.

24 CASSIRER, Ernst. El problema del conocimiento..., pág. 174.

25 Ibidem, pág. 305.

26 Carolus Bovillus es su nombre latinizado.

A medida que va ahondando en la investigación de la naturaleza objetiva el hombre se adentra al mismo tiempo en la verdadera esencia de su yo, al paso que por otra parte, el conocimiento más profundo del yo va revelándole constantemente nuevos y nuevos campos de la realidad objetiva.<sup>27</sup>

Para De Bouvelles, la sabiduría es la proyección del modelo ideal de la humanidad e implica un proceso de conciencia de la propia existencia, es el hecho de ser humano en dos estados: el *primus homo*, el estado natural y primario en el que simplemente se es lo que es, y el *secundus homo*, un humano consciente y creativo: «Toda la función del conocimiento se cifra en esto: en llegar, partiendo de la primera y tosca sensación de humanidad depositada en cada uno de nosotros, hasta la comprensión consciente de su *concepto*: en transformar el *primus homo* en el *secundus homo*. El hombre es de este modo comienzo y fin de todo saber y palinodia, por decirlo así, del universo».<sup>28</sup>

Entonces el conocimiento reflexivo es el objetivo máximo de ser humano; aquí surge la identificación del conocimiento con la belleza y las capacidades sensibles de los humanos, por ende, de la estética y cuya máxima es la sabiduría. El *secundus homo* es la plena expresión de toda capacidad humana pues es la síntesis y el conjunto racional de ellas, producto del trabajo humano; la creación humana como el arte es la culminación de analizar y observar, elementos primordiales del dibujo, por lo que puede decirse que el arte genera conocimiento. El conocimiento supremo es la plena conciencia de la naturaleza, por lo que el arte constituye un medio más como lo es también la historia y la filosofía, la dialéctica o la matemática. Todos ellos potencian la propia naturaleza del ser humano. Para ser artista se requiere ser un humano sensible que retoma todo lo que ofrece la naturaleza y mediante el empleo de su intelecto le retribuye: «De este modo, recuperará por sí mismo, duplicado por el arte y el trabajo, las dotes recibidas de la naturaleza y se convertirá en dos veces hombre: *qui a natura homo fantum erat, artis fenore et uberrino proventu reduplicatus homo vocatur et homo homo*».<sup>29</sup>

En el arte renacentista, se pretendía retomar lo más bello y armonioso de la naturaleza para recrearla idealmente. El artista era considerado parte de la unidad que es el universo, un hombre consciente de su autodeterminación y su existencia, su meta era la de representar un ideal estético<sup>30</sup>, el todo armonioso que no está presente en la naturaleza sino en la mente del creador, pues la naturaleza como creación divina que es, no es perfecta.

## 2.2 LAS DEFINICIONES DEL DIBUJO SEGÚN ALGUNOS TRATADOS

### 2.2.1 EL TERMINO DISEGNO

Hemos visto que dibujar es una práctica que se ha diversificado en distintos aspectos del desarrollo humano, sobre todo, está ligada a las primeras configuraciones de las imágenes. Sin embargo, la formulación teórica de esta actividad con relación a las prácticas artísticas se dio cuando los artistas reconocieron la importancia de

27 CASSIRER Op. Cit., pág. 186.

28 Idem.

29 Bouvelles citado por CASSIRER, Ernst. Op cit. pág. 186-87.

30 La Armonía se identifica con la belleza que conlleva a la unión de lo sensible y lo conceptual y no a su disociación, ambas participan de la facultad de conocer como parte del proceso de percepción sensible y su interiorización por el espíritu humano.

escribir sobre lo que hacían. A partir de Cennino Cennini en *Il libro del'arte cap. IV*<sup>31</sup> empieza a emplearse el término de *disegno* (el cual es equivalente al termino actual de *dibujo*) como elemento primigenio de las artes que en ese tiempo eran proclamadas como artes liberales; es por esto que a la creación de la primera Academia<sup>32</sup> de artes se le llamó *Arti del disegno*; se refería principalmente a la pintura, la escultura y la arquitectura. Posteriormente, el término fue usado de manera similar por Ghiberti, Alberti así como por Filarete, con lo cual fue adoptado eventualmente en toda la cultura artística del Renacimiento. No obstante, la principal asociación técnico e intelectual del *disegno* quedó asentada en el tratado de Federico Zuccari. Antes de profundizar en su definición falta hacer una revisión general de las varias definiciones que se encuentran en algunos tratados.

### 2.2.2 EL DIBUJO COMO CONTORNO; DESDE LA DEFINICIÓN DE ALBERTI Y ALGUNAS VARIACIONES POSTERIORES

Todo cuerpo es susceptible de ser representado en su contorno mediante una línea, para que así se cree una imagen de éste, lo cual es el primer fundamento del dibujo o *disegno*, establecido teóricamente por Leon Battista Alberti:

... hemos constatado que el edificio es como un cuerpo, y como todos los cuerpos consta de diseño y materia: lo primero es aquí producto del ingenio, lo segundo es resultado de la naturaleza; a aquél hay que aplicar la mente y el racionio, ésta necesita la obtención y la selección. Pero hemos visto también que ninguno de los dos, por sí mismos, alcanzan su objetivo sin la intervención de la mano experta del artífice que dé forma a la materia según el diseño.<sup>33</sup>

En esto radica la unión de la naturaleza y la formación de la imagen es un estado esencial; es la causa y razón de ésta. También se le da suma importancia a la figura del artista puesto que es en su mente donde se crea esta abstracción gráfica, que surge de la pregunta más sincera y primordial que el humano se haya planteado desde tiempos remotos: ¿qué es cada elemento de la realidad? e inmediatamente ¿cómo es aquello que compone a la misma realidad? Es por esto que el dibujo puede asociarse con la necesidad básica de conocer. La formación de la imagen y el dibujó participan de esta necesidad y existen bajo estas cuestiones, ya que si no se hicieran estos planteamientos no se podría recrear la naturaleza en imagen y no se hubiera deseado hacerlo, ni tampoco comprenderla hubiera sido posible. El goce estético que provoca la contemplación devino en el deseo por recrear y por conocer. Este aspecto es sustancial para el desarrollo de la cultura, en general, puesto que este impulso desencadena un desarrollo cultural a partir de lo que los humanos pueden crear. ¿No es, acaso, *la cultura* aquello que la humanidad ha hecho por sí misma? ¿Y no es el dibujo (y en general toda actividad humana) el resultado de relacionarse

31 Cennino Cennini. Apud, pág.171.

32 Accademia delle arti del disegno, en Florencia instituida por Cosimo I de Medici en 1563 bajo la influencia de Vasari, antes llamada Accademia e Compagnia delle Arti del Disegno.

33 Renacimietnto en Europa. (Colección Fuentes y documentos para la historia del arte). Vol. IV Editorial Gustavo Gill. Barcelona. 1983, pág. 54-55.

constantemente con el entorno, tanto físicamente como intelectualmente, en la búsqueda y el encuentro de lo que tenemos a bien llamar conocimiento? Por lo tanto, el contorno es el resultado de conocer el elemento natural en el que se piensa, de asimilarlo culturalmente.

Entre los artistas renacentistas no encontramos alguno que se enfoque específicamente al dibujo, toda referencia encontrada está hecha en relación con las artes liberales. Por ejemplo, para Alberti fue primordial hacer una definición de la pintura por medio de la clasificación de las partes que la conforman, antes que hablar del dibujo. De esta manera no sólo nos muestra la concepción de la pintura y el dibujo como parte de ésta, a su vez, su tratado es reflejo de una concepción particular de la naturaleza:

La pintura la dividimos en tres partes, y esta división la sacamos de la misma naturaleza; pues siendo el fin de aquélla representarnos las cosas del modo que se ven, hemos reflexionado las diferentes maneras con que llegan a nuestra vista los objetos. Primeramente cuando medimos una cosa, advertimos que aquello ocupa cierto espacio; el pintor circunscribirá el espacio a éste, a lo cual llamará propiamente contorno. En segundo lugar en la acción de ver consideramos el modo con que se juntan las diversas superficies de la cosa vista unas con otras; y dibujando el pintor esta unión de superficie cada una en su lugar, podrá llamarlo composición. De modo que la perfección de la pintura consiste en el contorno, en la composición, y en la adumbración o claroscuro.<sup>34</sup>

Es relevante destacar algunos aspectos que señala Alberti, en primer lugar, que la pintura, o cualquier creación de la imagen parte invariablemente de lo que se percibe, de la naturaleza; por lo tanto, cada elemento que conforma la pintura corresponde a una particularidad de lo que se encuentra en la realidad; la intención del artista es asentarla en la imagen de tal forma que el vínculo entre la naturaleza y la imagen, bajo estos preceptos, es indisociable. La imagen no necesariamente se concibe como idéntica a la realidad, no obstante, corresponde a lo que se desea saber y se conoce de ella. En segundo término, desde un principio el dibujo se considera como elemento formativo de la imagen en relación con la pintura, aunque, la única función que se le atribuye es el delineado o circunscripción de las formas, es decir, como la *definición* de la forma mediante la línea, primordialmente como contorno. (Fig.2.5)

Alberti no es el único que lo concibe de esta forma, también Piero della Francesca en *De prospectiva pingendi* determina que:

La pintura consta de tres partes, que llamamos dibujo, conmensura-

34 Ibidem, pág. 36-37.

35 Ibidem, pág.100.

ción y colorido. Entendemos por dibujo los perfiles y contornos de que consta la cosa. Llamamos conmensuración a estos perfiles y contornos dispuestos en sus lugares. Por colorido entendemos la aplicación de colores tal como aparece en las cosas, claros y oscuros, según que las luces vayan variándolos. De esas tres partes pretendo tratar solo una, la conmensuración, que llamamos perspectiva, mezclándola con algo de dibujo puesto que sin él la misma perspectiva no podría llevarse de aquella parte que puede mostrarse con líneas, ángulos y proporciones, hablando de puntos, líneas, superficies y cuerpos.<sup>35</sup>

Entre la definición de Alberti y la de Piero existen equivalencias de términos referentes al dibujo como circunscripción o contorno. Composición o conmensuración se refieren a la composición o la perspectiva en tanto que ambas se indican la ubicación espacial de los cuerpos; para esto se requiere generar la ilusión del espacio y su profundidad.<sup>36</sup> Piero, al indicar que el dibujo y la perspectiva son indisociables, está remarcando un punto muy importante que en las definiciones de los tratados no se toca por el rigor con el que debía tratarse el tema, sin embargo, en la práctica no sucedió así. En contadas ocasiones se podrán encontrar aislados los elementos de la pintura (Fig. 2.6 y 2.7), como la luz, el color y el contorno. Es posible encontrar dibujos donde vemos que hay indicaciones de luz o de perspectiva, hasta aquí no se encuentra una explicación más profunda de lo que es el dibujo, que baste para la amplitud de dibujos con los que se cuentan en la actualidad, estos son muchos más ricos y escapan a esta definición de dibujo, pero tampoco es posible encasillarlos en el término de pintura. Por lo tanto, hay que suponer que la principal actividad de dibujar se relaciona en la delineación de las formas –lo que es una característica destacada de las pinturas y los dibujos del gótico– y en la elaboración de cartones y su traslación al muro o cualquier soporte.

La definición de los contornos se convierte eventualmente en un proceso más elaborado. De modo que tanto el tratado de Piero como el de Alberti se refieren al dibujo en términos generales; cuando se compara con los dibujos de la época, esta definición no es suficiente.

### 2.2.3 LA DEFINICIÓN DE LEONARDO

<sup>36</sup> Actualmente, también es considerado parte de la composición las direcciones que se origina en una imagen por medio de acentos visuales del color, la posición de los personajes o la dirección de las miradas, en general, tensiones visuales. Estas referencias no están expresadas explícitamente en el tratado por lo que conviene como un término general de ubicación espacial, la perspectiva a la cual las figuras están sujetas.



Fig. 2.5. Francesco di Simone. *Niño sobre las rodillas de la virgen y otros estudios*. Musée du Louvre, Paris.



Fig. 2.6. Filippino Lippi. *Busto de Minerva que sostiene en la mano un escudo con el rostro de medusa*. Galleria degli Uffizi, Florencia. En este dibujo la línea tiene valores de luz, por el empleo del blanco y la variación de grosor de las líneas a la vez que define el contorno de la figura.



Fig. 2.7. Miguel Ángel Buonarroti. *Tres desnudos*. Casa Buonarroti, Florencia. La línea a pesar de ser continuo marca la posición de algunos músculos, la posición de las figuras y el gesto de la acción.

Por otro lado, la perspectiva obtiene un lugar privilegiado en el desarrollo del Renacimiento gracias a que en su formulación convergen las características de este periodo tanto filosóficas como culturales y prácticas. En esencia, es otra asociación del conocimiento y el desarrollo artístico que se vincula a la parte científica ya que parte de los mismos intereses de lo que es parte de la historia de la ciencia: el deseo por conocer las cosas más cercanamente a lo que verdaderamente son. Esto es indispensable tanto para la historia del arte como para la del dibujo. También es importante diferenciar el estudio de la perspectiva, *la costruzione legitima* del plano de representación; en su momento, esta unión con la investigación precientífica fueron un recurso para validar la pintura como arte liberal y las artes liberales a su vez como prácticas de desarrollo científico, actividades tanto manuales como mentales. (Fig.2.8) Se debe recordar que la formulación matemática de la perspectiva más rigurosa fue hecha por Piero y con este hecho se completa una primera etapa que consistió en la formulación, la adaptación y el desarrollo de los preceptos que caracterizaron al Renacimiento. Por lo tanto, los intereses de Leonardo y la aportación que hace a la teoría del arte con sus escritos teóricos responden a intenciones muy particulares. En primer lugar, la vida y el desarrollo artístico de Leonardo, de la que indudablemente constituye parte importante su labor como pintor y pensador; fue influenciado en gran medida por preceptos humanistas, pero más que nada por la filosofía neoplatónica; es un momento en que los logros adquiridos por el Renacimiento italiano tienden a volverse un modelo a seguir en el resto de Europa. El punto clave en el que se basaba el humanismo inicial del Renacimiento era el *concordatio*, pero esta idea se agota y no es capaz de sustentar la estabilidad de los ideales del Renacimiento, otro punto de vista y una adaptación de principios se volvieron necesarios, es decir, que los principios fundamentales del Renacimiento son readaptados o reformulados en esta otra etapa. La ciencia y la experiencia cobran mayor sentido y coherencia para Leonardo en relación con el Arte:

Ninguna investigación humana puede recibir el nombre de ciencia sin pasar antes por demostraciones matemáticas, y si dices tú, entonces, que participan de la verdad aquellas ciencias que tienen en la mente su principio y su fin, yo no te lo concederé, pues tengo muchas razones para negarlo. La primera de ellas, porque en dichos discursos propios de la mente no se llega a la experiencia, sin la cual no se produce certidumbre alguna.<sup>37</sup>

En primer lugar, afirma el empleo de la ciencia matemática en la representación. No obstante, la perspectiva se relaciona con el dibujo en la medida en que se está reconociendo que en la creación pictórica están implícitos los procesos mentales del artista, por lo cual lo que en ese momento se denominaba generalmente *ciencia* y las prácticas artísticas de las artes liberales se identifican con éste término. Inexorablemente las artes liberales y las ciencias parten de la observación de la naturaleza y de la experiencia que trae consigo ser humano, la parte consciente

---

37 DA VINCI, Leonardo. Tratado de pintura. 1ª ed. Buenos Aires : Editorial Distal, 2003, pág. 18.

de la natura. Tanto el arte como la ciencia surgen de la necesidad del conocimiento, y para que puedan ser realizables primero hay que conocer la realidad. En el acto de dibujar todo esto estaba presente, de ahí que Leonardo hable de la asociación entre la perspectiva y el dibujo en la pintura: «En tres partes; de éstas, la primera solamente comprende la construcción lineal de los cuerpos [perspectiva lineal]<sup>38</sup>. Pero a la primera que se extiende tan sólo a la configuración y límites de los cuerpos, llámese dibujo, esto es representación de cuales quiera cuerpos. De ella nace otra ciencia que comprende la sombra y la luz.»<sup>39</sup>

Una vez más el dibujo es asociado con el contorno de los cuerpos y casi la representación en sí misma de los cuerpos, más allá de esto, no se disocia fácilmente de la graficación de la luz; por lo cual en este tratado tenemos una referencia más firme de lo que era el dibujo en el Renacimiento. Hay muchos dibujos que no sólo tienen el contorno definido, sino que la graficación (Fig. 2.9) incluye en la imagen información acerca de los valores tonales de la luz. Leonardo ya está considerando una idea más rica de lo que puede ser dibujo, aunque continua bajo los lineamientos generales que se habían prescrito en su época. La simpleza y el rigor en las definiciones respecto al dibujo son necesarias para conceptuar todo lo que era para ellos la pintura, en realidad era una medida práctica.

#### 2.2.4 LOS ELEMENTOS BÁSICOS DEL DIBUJO

La definición de una forma o una silueta puede ser expresada por más que una línea que siga su contorno, todos los demás elementos también pueden ayudar a determinarlo. Aún así conservan su característica de dibujo, como en los estudios y bocetos (Fig. 2.10) donde las líneas a pesar de no ser un contorno, dan meras indicaciones, señalan lo que hay pero no está plenamente expresado y realizado, es una síntesis, lo suficiente fiel que puede traer después por la mente y la acción física del pintor como una forma más detallada y de aspecto fiel a ese que se aprecia del natural en el modelo. Como vemos, hay distintas formas de dibujar una línea y esta puede cumplir distintas funciones o, hablando en términos más cercanos a los del Renacimiento, un límite se puede crear de diversas formas, el problema es que todas estas variantes no están consideradas en los tratados, incluso, las definiciones de línea y de punto –elementos básicos en cualquier graficación– están definidos en términos geométricos, los cuales fueron retomados de la teoría matemática de Euclides: «un punto es un signo [figura] que, uno diría, no se puede separar en partes. En este caso entiendo por signo [figura] cualquier cosa que existe sobre una superficie de manera



Fig. 2.8 Leonardo Da Vinci. *Estudio del fondo para la Adoración de los magos*. Galleria degli Uffizi, Florencia.

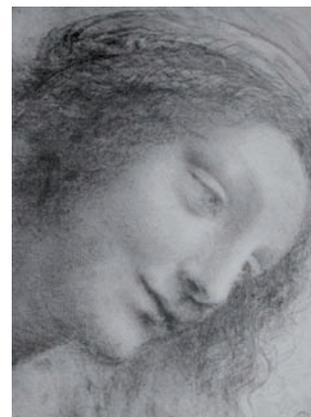


Fig. 2.9. Leonardo Da Vinci. *Cabeza de la virgen*. The Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 2.10. Pellegrino Tibaldi. *Estudios para la ascensión de la virgen y para la adoración*. The Metropolitan Museum of Art, New York.

38 Las otras dos son la perspectiva del color, que es la variación del color en relación a la distancia del ojo y el objeto observado. Y la perspectiva menguante, referida a la degradación del tamaño de las formas, la cual es lo que comúnmente llamamos perspectiva, la construcción geométrica del plano de representación basada en un punto central, el punto de fuga.

39 Renacimiento en Europa... pág. 207

que resulta visible para el ojo. Nadie negará que las cosas invisibles dejen de ser el tema de los pintores. El pintor se ocupa de representar lo que puede ser visto».<sup>40</sup> En efecto, lo reconoce como un elemento de representación, una concepción de las imágenes que es un medio para acercarnos a la realidad. Al mismo tiempo, define la disciplina del pintor que es la de representar las cosas mediante su apariencia; y continúa:

Para nosotros un línea es una figura cuya longitud puede ser dividida en partes pero de grosor tan fino que no puede ser dividido. Algunas líneas son llamadas rectas, otras son conocidas como curvas. Una línea recta, luciendo más como un arco distendido. Muchas líneas, unidas como hilo en una tela, dan lugar a una superficie.<sup>41</sup>

Era la primera vez que se pensaba y se hacía el esfuerzo por conceptualizar estos términos. Mientras tanto, Leonardo lo refiere de la siguiente manera:

Debe ser llamada ciencia aquel discurso mental que se origina en últimos principios, más allá de los cuales nada se puede hallar en la naturaleza que sea parte de tal ciencia, del modo que sucede con las cantidades continuas, o sea: la ciencia de la geometría, que, partiendo de la superficie de los cuerpos, halla en la línea que es el límite de dicha superficie, su principio. [...] De allí que sea el punto el primer principio para la geometría, y no haya ninguna otra cosa, tanto en la naturaleza como en la mente humana, que pueda ser principio del punto.[...] Tal punto no tiene participación en la materia de dicha superficie, y aunque se reunieran todos los puntos del universo, tampoco podrían tener parte alguna. Supone tú, imaginar un todo que se halle compuesto por mil puntos, y que dividieses alguna parte de dicha cantidad por mil, entonces muy bien puede afirmarse que la parte obtenida sería igual a todo.<sup>42</sup>

Leonardo muestra lo esencial que es el concepto del punto, en el cual encontramos la unión de los principios matemáticos y su uso práctico, expresado en la pintura y sucesivamente los elementos que se desprende de esta unión: «El punto es el principio de la ciencia de la pintura; lo siguiente la línea, luego la superficie y el cuerpo, que se viste de tal superficie».<sup>43</sup>

Existe una equivalencia matemática absoluta entre las superficies planas, principio que rige los ordenes de la perspectiva, en tanto que el plano pictórico provee la

---

40 ALBERTI, Leon Batista. De la pintura...«Mathema» 1ª ed. en español. México : Facultad de Ciencias, UNAM, 1996, pág.63-64.

41 Ibidem, pág.63.

42 DA VINCI. Op. cit., pág.17.

43 Idem

capacidad de representar las cosas tal cual son vistas. Por otro lado, Leonardo nos deja su definición en la cual el punto se caracteriza por ser el *origen único*, no ocupa lugar ni es divisible puesto que:

[...] siendo el punto natural –un punto en la realidad– una cantidad continua es infinitamente divisible, mientras que el punto matemático, ya que no constituye una cantidad, es indivisible. Es la superficie límite de un cuerpo. Es límite de un cuerpo, no es parte de dicho cuerpo. El límite de un cuerpo es comienzo de otro cuerpo. Nada es aquello que no es parte de cosa alguna. No es nada lo que nada ocupa.<sup>44</sup>

Tanto el punto como la línea son abstracciones concebidas por la mente, formas cuya función es representar algo de la realidad, por eso no ocupa lugar en el espacio real, no existen en él, es sólo una herramienta con el cual podemos pensarlo y reconfigurarlo en un plano físico creado por nosotros.

## 2.2. 5 EL DIBUJO COMO UN ELEMENTO NO AISLADO EN LA PINTURA

Puesto que se sigue una definición simple y rigurosa del dibujo que difiere de los valores que actualmente se le conceden a esta práctica artística, es necesario atenerse a ella, así que, durante el Renacimiento, dibujar consistía meramente en la representación de la figura mediante la línea que creaba el contorno, esta definición viene de la tradición gótica donde las imágenes eran creadas de esta forma en su gran mayoría. Cabe señalar la posibilidad de que los artistas concibieran dentro de lo que era el dibujo otros valores y cualidades en la creación de la pintura y que, al estar incluida su definición como parte de un objetivo mayor, al tratar sobre la pintura no se le haya dado mayor seguimiento de tal forma que bastara con unas definiciones que dejaran clara la función que tenía como parte sustancial de la pintura, de tal manera que raramente pensarán en el dibujo aislado de este proceso y concibiera como una mera figura delineada. Conforme a esto, Alberti manifiesta: «...considero que la composición en la pintura es la regla o procedimiento mediante la cual las partes del cuerpo y las superficies son partes del miembro. La circunscripción no es otra cosa que una cierta regla para diseñar el contorno de las superficies.»<sup>45</sup>

## 2.2.6 LA MIMESIS, LO BELLO Y LO DIVINO

Alberti es el primero en asentar que la mimesis no es el fin último de la pintura y mucho menos del dibujo, sino lo que se busca captar es la belleza de lo contemplado; nunca se encuentra en un solo sujeto todas las perfecciones de la belleza, sino que están repartidas en todos los seres,<sup>46</sup> por lo que se buscó crear un ideal de belleza y, por lo tanto, fue superior a la misma naturaleza. Esto hace posible que exista la diversidad de apariencias, las cuales deben ser estudiadas por el pintor y entre ellas aprender a apreciar la belleza más elevada que puedan contar los elementos de la naturaleza.

Como ya se ha mencionado, la principal característica del arte, la pintura y el dibujo radica en la cualidad estética que les es inherente, no sólo como motivación

44 Ibidem, pág.85-86

45 ALBERTI, Op. cit., pág. 106.

46 Renacimiento en Europa..., pág. 48.

provocada al contemplar la naturaleza, sino también como objetivo, mediante la representación de belleza máxima e ideal. Es importante destacar que el desarrollo de esta actividad era considerado como una manera de enaltecer el espíritu humano, y de esta manera se retribuía a Dios, quien ha dotado a los humanos con un *don divino*,<sup>47</sup> por tanto, toda creación que hagan los artistas es divina; no está de sobra que sirva para el culto, porque la pintura es otro medio de engrandecer el sentimiento religioso.

Con relación a la belleza y el origen de la pintura, Alberti retoma como ejemplo el mito de Narciso:

Nuestros ancestros concedieron el más grande honor a la pintura, pues cuando todos los demás artistas eran llamados artesanos, sólo el pintor fue excluido de dicha categoría. Por esta razón solía decir a mis amigos que el inventor de la pintura fue Narciso, quien según los poetas fue transformando en flor. Y por ser la pintura la flor entre las artes, el relato se acomoda perfectamente a nuestro propósito. ¿Qué es la pintura sino el acto de abrazar a través del arte la superficie del agua en la fuente?<sup>48</sup>

La pintura es, entonces, reproducción de lo bello y divino de la naturaleza, proceso que involucra más que la mimesis. De esta forma se validan las palabras encontradas en el *Asclepius*: «La humanidad, a partir de su propia naturaleza y orígenes, representó a los dioses a su propia imagen y semejanza».<sup>49</sup>

Así como en el Paleolítico se creó la idea de las fuerzas divinas y fue ideada por la mente humana una imagen que las representara para que fueran comunicables y reconocidas por el intelecto humano y primero fueron identificadas probablemente con aquello que se veía en el entorno, como los animales, en el Renacimiento no se buscaba una representación de lo divino en lo externo, la propia figura del humano reflejaba las fuerzas divinas tanto en la mitología clásica como en la corte celestial de la religión. Ciertamente existe un parangón entre el desarrollo de la religión y la estética de las imágenes y el dibujo. En el Renacimiento existían entidades bien definidas correspondientes a un desarrollo cultural particular; por un lado, las convenciones de la representación estaban instauradas por el papado; por el otro lado se comenzaron a incluir representaciones que aludían a la mitología clásica. La institución de la religión retoma la pintura como un recurso para enaltecer su poderío y en la antigüedad ya se consideraba por demás honorable la pintura es un medio fundamental de conciliación, de *concordatio*.

---

47 Esta idea fundamenta el uso del término genio divino, grado superior para sólo algunos artistas, de tal suerte que Miguel Ángel fue considerado así por Vasari. Este concepto contribuyó, más tarde, a que se considerara un don o talento inato y la inspiración creadora a la creación, no obstante, en realidad se trata de una habilidad que a través de la práctica se desarrolla, la cual forma parte de otro conjunto de disciplinas susceptibles de ser aprendidas. Por lo tanto, esta idea del don divino se contraponen a la existencia de las academias; este conflicto se intensificó después del siglo XVII, y persistió entre el Neoclásico, el Romanticismo y el Realismo.

48 ALBERTI, Leon Batista. De la pintura..., pág.101.

49 Hermes Trismegisto citado por ALBERTI. Op. cit., pág.102.

El ideal de belleza cobró especial significado para los artistas de la segunda parte del *cinquecento*. A pesar de encontrarse, en la pintura, una versión superior de la belleza se reconocía que el humano no podía pensar o crear lo más bello de lo bello, ya que eso sólo puede ser creado por Dios, con respecto a esto, el deber del artista es asemejarse lo más posible:

Para juzgar la belleza es menester acertar. Debe ser introducida en cada cosa según la propia habilidad, pues en algunas cosas tenemos por bello un elemento que lo sería en otras. Ignoro qué es la belleza, aunque se halle en muchas cosas. Si queremos introducirla en nuestra obra, ello plantea grandes dificultades, puesto que hemos de extraerla y reunirla de un campo muy amplio.<sup>50</sup>

Según el testimonio de Durero, el artífice puede encontrarse con la imposibilidad de conocer lo que realmente es bello. La explicación se encuentra en la misma naturaleza, la belleza está dada en ella y no previamente concebida en la mente humana; sin embargo, la gran cualidad humana consiste en formar parte de la naturaleza, la cual es consciente de sí misma; hemos sido dotados con la capacidad de entenderla, de conocerla, sentirla y expresarla, de tal suerte que en los humanos obra el poder divino de la creación, así el artista accede a un plano ontológico superior, el ser doblemente humano, ya que lo que nos hace plenamente humanos la contemplación de la naturaleza, como acto seguido, conocerla, de lo cual el arte y el dibujo son partícipes, es por esto que Durero afirma:

Nunca nadie puede sacar de su propia imaginación una bella figura, a menos que a fuerza de copiar la naturaleza haya llegado a llenar de ella por entero su mente. Pero entonces esto ya no se llama arte propio, sino arte adquirido y aprendido mediante el estudio, que germina, crece y da frutos de su misma especie.

De ahí que el tesoro secreto acumulado en la mente es manifestado por la obra y por la nueva criatura que al artista crea en su corazón en la forma de una cosa.<sup>51</sup>

Por su parte, Giorgio Vasari tiene a bien mencionarlo:

El diseño fue imitar lo más bello de la naturaleza en todas las figuras tanto esculpidas como pintadas, que procede de disponer la mano y el ingenio capaces de trasladar todo lo que el ojo ve sobre el plano. La manera se convirtió en la más bella por haberse difundido el uso frecuente de reproducir las cosas más bellas, y lo más bello de ellas.<sup>52</sup>

---

50 Renacimiento en Europa... pág. 486

51 Ibidem., pág. 496.

52 Ibidem, pág. 282

Incluso Miguel Ángel expone este problema particular sobre la belleza en sus poemas:

Dime, Amor, por favor, si es que mis ojos  
Ven realmente a la belleza por la que suspiro  
O si es que la tengo yo en mi interior, y mire a donde mire  
Veo allí su rostro esculpido.<sup>53</sup>

Vasari reconoce que el dibujo no había llegado a *los límites de la perfección*, ya que la perfección ideal requería del establecimiento más riguroso de preceptos. Por un lado, Luca Paccioli, auxiliado por la especulación matemática, basa el concepto de belleza en la divina proporción o la regla de oro –termino retomado de la antigüedad clásica– y a concebir que tal belleza ideal se encontraba en cinco cuerpos geométricos los cuales podían constituir las formas de la naturaleza; la belleza se identifica con un orden establecido en la naturaleza que es asequible mediante el intelecto humano. De otra parte, los artistas especulan sobre la proporción en la construcción gráfica del cuerpo humano, creando distintos tipos de sistemas, de lo cual Alberto Durero y Leonardo Da Vinci son un buen ejemplo.

Estas cuestiones traen consigo la disyuntiva de si la imitación era un objetivo o no para los artistas del Renacimiento. Dentro de la práctica del dibujo no era una intención permanente, se buscaba, más que copiar, captar la información más certera de lo que se veía, pero era sólo una necesidad formativa, dado que era estrictamente obligatorio partir de la naturaleza y su observación con la intención de representarla tal cual es, aunque se supiera que era una tarea imposible; este rigor de objetivos proporcionaba el camino a seguir para desarrollar las habilidades psicomotoras de los pupilos de las artes; en definitiva, la mimesis no era el fin último de las artes liberales en el Renacimiento. Vincenzo Danti aborda esta problemática en su tratado:

Examinando, especulando y discurriendo por estas vías, pues, se dirige uno a poner en práctica la imitación y se crea en nuestra mente la perfecta forma intencional de la naturaleza, la cual procuramos luego realizar en imagen con el mármol, colores u otros materiales [...] Por otra parte, se pone en práctica con gran facilidad, con respecto a la imitación, el sistema y la vía que hay que seguir para reproducir las cosas [...] El reproducir puede ser de dos clases: una es reproducir las cosas, sean perfectas o imperfectas, tal como se ven, y ésta no puede admitirse como verdadero diseño; y la otra es reproducir que se ve que son perfectas del todo. [...] Y esta es la definición de los dos aspectos del modo de realizar el diseño, o sea del reproducir y del imitar. [...] Hemos visto que hay que reproducir las que poseen conformidad de perfección artística y materia.<sup>54</sup>

53 Dimi di grazia, Amor, se gli occhi nei/ veggono'l ver della beltà c'aspiro/ os'io l'ho dentro allor che, dov'io miro; / veggio scolpito el viso di costei. En este poema Miguel Ángel hace referencia a la filosofía aristotélica bajo los conceptos de acto y potencia; a la vez que alude a la filosofía neoplatónica, en el término de concepto, la formación de la imagen bella en la mente del artista. Esto se aproxima a concebir el dibujo como la conformación, no sólo de la imagen gráfica en la mente de los humanos, sino como la constitución general de la idea que se tiene de la obra; después fué postulado más claramente por Federico Zuccari. Renacimiento en Europa ... pág. 231.

54 Op. Cit., passim, 302- 304.

Queda claro que existe la proporción natural que se debe estudiar y existe la proporción artificial del las cosas, que es retomada como ideal, la cual se emplea en el arte, como lo marca Giovanni Paolo Lomazzo quien además agrega:

Y que la pintura es arte se demuestra por al definición del mismo arte, que en definitiva no es otra cosa que una razón recta y regulada de las cosas que se han de hacer. Se demuestra también que por ser todas las cosas naturales regla del mundo, ya que fueron hechas por Dios poseen por consiguiente todas las perfecciones.<sup>55</sup>

El dibujo sirvió como instrumento de análisis de la realidad, lo que permitió la identificación de elementos como ideales de belleza, creando en las representaciones ideales de esta realidad.

## 2.3 EL DIBUJO CENTRADO EN EL ESTUDIO DEL CUERPO HUMANO

### 2.3.1 LA ENVERGADURA DEL ESTUDIO DEL CUERPO HUMANO

El estudio formal y metodológico de lo físico en este momento histórico de occidente privilegió la anatomía, convirtiéndose en un punto central característico del interés de los artistas analizado a través del dibujo. El estudio del cuerpo humano se convirtió en uno de los puntos claves del desarrollo del arte renacentista, porque en él convergen los ideales estéticos de la cultura pagana y la eclesiástica. El estudio anatómico ejercido por los artistas de este tiempo es el perfecto ejemplo de la aplicación de todos los principios del dibujo que se establecieron en los tratados y la función cognoscitiva que le atribuyen es aún más evidente, principalmente en dos artistas: Leonardo y Durer.

El cuerpo, la parte material de lo que es ser humano, fue objeto de la problemática aristotélica de la dualidad cuerpo-alma, lo sustancial e insustancial. La tradición ortodoxa del Medievo no concebía gran importancia al cuerpo, sino sólo al considerarlo vínculo del espíritu con lo terrenal y la posible corrupción de las virtudes morales del alma. Menos importante era su graficación, dado que el cuerpo humano sólo era representable en cuanto que simbolizaba los más altos ideales religiosos y encarnaba la imagen de la corte celestial. No importaba un estudio profundo del cuerpo humano que sustentara su representación, en su lugar se crearon íconos, convenciones y formulas de representación, que eran ideales y abstracciones provenientes del sincretismo religioso. Se ponderaban las cualidades morales y espirituales sobre todo y no existía un vínculo con la parte terrenal del cuerpo; no obstante, en la cultura clásica griega era donde estaba bien definido que esta dualidad no significaba necesariamente una ruptura entre ambos elementos ejemplo el cual se retoma en el Renacimiento, pues se conformó un ideal notoriamente apegado a la naturalidad de los cuerpos, estos eran importantes por ser la

---

55 Renacimiento en Europa ..., pág. 312.

esencia material encargada de preservar el alma. Existía, por otro lado, una identificación de la calidad moral con la belleza, las virtudes se reflejaban en formas bellas del cuerpo, en representaciones ideales. Ya en esos tiempos se tenía claro que el cuerpo también contenía una serie de órdenes establecidos que podrían ser expresados matemáticamente como proporciones y, por consiguiente, la belleza se expresaba en síntesis numéricas. Una vez establecidas estas relaciones se hizo posible la representación del cuerpo humano idealizado ya que en éste se encontraban los principios asequibles del conocimiento; se le atribuyó un valor superior a cualquier otro objeto representado de la naturaleza. La medida era el medio por el cual se accedía a su conocimiento; proporción y medida formaron parte de la reciente tendencia naturalista y positivista.



Fig.2.11. Leonardo Da Vinci.  
Estudios de un hombre blandiendo un matillo. C 1510. 19149v. (detalle)  
Windsor Royal Library, Windsor.



Fig. 2.12. Leonardo Da Vinci.  
Leonardo Da Vinci Músculos del hombro  
Windsor Castle, Windsor.

### 2.3.2 LA PROPORCIÓN

La proporción o medida para la geometría euclidiana, en la cual se basan los artistas renacentistas, es la relación entre dos términos en referencia a la *relación cualitativa entre dos magnitudes homogéneas*. El tratamiento de la figura humana bajo el estudio de sus proporciones se remonta a la historia de la arquitectura, cuando fue retomada la idea de canon y orden del tratado *De architectura* de Marcus Vitruvius Pollio, en la construcción de edificios que emulaban el ideal clásico. Se hizo una analogía entre el carácter estructural del cuerpo humano y el de la arquitectura, a lo que se denominó «proporciones». Esta disciplina se concebía como un estudio más formal y metodológico que involucraba la existencia del cuerpo; por ejemplo, Alberti desarrolla su tratado *De re aedificatoria* de una manera similar a la que hizo Vitruvio. En este tratado Alberti postula que la belleza no es otra cosa que la armonía establecida en las proporciones por medio de la matemática, tal como sucede con el cuerpo humano debe suceder en toda construcción arquitectónica. Por otro lado, el tratado de Alberti llamado *De Statua* muestra la «sistematización constructiva de la proporción, fijando propuestas que son generales en la aplicación de la regla y escuadra de la dimensión, y particulares para poder referir lo *definitio*<sup>56</sup> con la máxima aproximación a la variable de la apariencia externa.»<sup>57</sup>

### 2.3.3 EL CUERPO HUMANO Y EL MOVIMIENTO PARA LEONARDO

Un pensamiento inquisitivo y una mente analítica como la de Leonardo buscan exhaustivamente ordenar y explicarse la manera

56 Menciona dos reglas de procedimiento para la elaboración de cuerpo humano en escultura: Dimensión se vale de la medición con regla y escuadra en la aplicación de la teoría de las proporciones mientras que Definitio utiliza un utensilio específico que Alberti ideó para calcular las variaciones que eran ocasionadas por el movimiento del modelo.

57 CORTEZ, Valeria. Anatomía, academia y dibujo clásico. Madrid : Cátedra (Ensayos Arte), 1994, pág. 28-29.

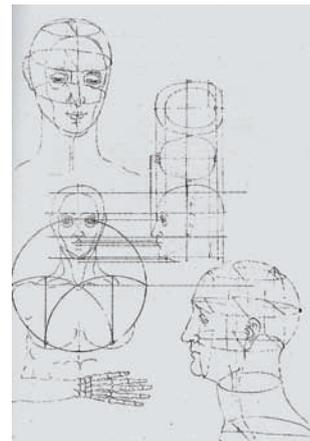
en que se presentan fenómenos como los tocantes a la luz y las sombras<sup>58</sup>. Lo mismo ocurrió con el estudio del cuerpo humano, Leonardo encontró una serie de equivalencias en los miembros del cuerpo humano entre el tamaño del pie y la cara. Aún más importante fue la observación del cuerpo en distintas posiciones (*Fig.2.11*), de tal manera que descubre que un hombre arrodillado pierde una cuarta parte de la altura real; a la altura en que se sitúan sus codos se encuentran la mitad de la altura y relaciones similares a estas entre las partes del cuerpo y su modificación por el movimiento. Podemos también ver cómo analiza los gestos de distintos rostros e incluso asocia personalidades con características faciales similares a los animales. También hace un estudio de los miembros del cuerpo (*Fig.2.12*). Asimismo, Leonardo fue creador del dibujo del modelo del hombre vitrubiano ejemplo del espíritu renacentista (*Fig.2.2*).

### 2.3.4 ALBERTO DURERO: DISTINTOS TIPOS DE CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA HUMANA

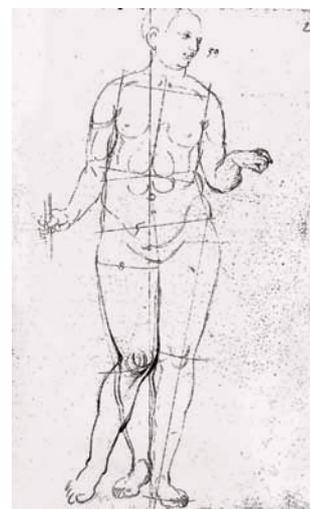
El estudio de la proporción en la figura humana fue uno de los temas principales que abordó teóricamente Alberto Durero<sup>59</sup>. Los primeros estudios de construcción proporcional de la figura humana fueron realizados bajo la influencia italiana, cuando se relacionó con Jacopo de Barbari en su viaje a Italia entre 1494 y 1496, quien realizó dibujos basados en los estudios anatómicos de Leonardo y siguió el método de construcción de Piero (*Fig.2.13*). Durero, al darse cuenta de la importancia de la medida, dedicó especial estudio a lo hecho con anterioridad por Vitrubio<sup>60</sup>

#### 2.3.4.1 La influencia Vitruviana

La idea principal de Vitrubio consistía en establecer la analogía de la construcción arquitectónica con la de la imagen del cuerpo humano, construido como simetría y medida, tal cual fue dado por la naturaleza, como una parte proporcional del todo;



*Fig.2.13* Alberto Durero. *Cabeza construida en base al método de paralela*. f.91v ; Br.117. P. 1674 ;pobablemente 1507. Dresdner Skizzenbuch, Sächsische Landesbibliothek, Dresden.



*Fig.2.14*. Alberto Durero. *Desnudo Femenino*. F.162r ; Br.70. T.167 ; alrededor 1500. Dresdner Skizzenbuch, Sächsische Landesbibliothek, Dresden.

58 Leonardo concluye que existen distintos grados de sombras y todo está determinado por tres clases de luces: la particular que observamos en cada objeto así sea el sol, el fuego o una ventana de donde proviene la luz; la universal que sucede en los días nublados, brumosos o casos similares. La tercera llamada compuesta es la que ocurre cuando se halla el sol oculto tras el horizonte o la hora del alba. Finalmente la posición y la distancia entre el objeto, la fuente luminosa y las del observador son las variantes que conforman la apariencia de los objetos vistos.

59 Cabe destacar su obra teórica que consta de libros publicados y voluminosos manuscritos de Dresde, Londres, Nüremberg y Berlin. En *Vier brücher von menschlicher proportion* (Cuatro libros sobre las proporciones humanas). Fue publicado poco después de su muerte en 1528, en él muestra diversos métodos de construcción de la figura humana. Actualmente se preserva un manuscrito copia del libro I de *Cuatro libros sobre...* en Dresden, que está fechado por el artista en 1523, Nuremberg; año en el que Durero tuvo posesión de un manuscrito de Alberti. También restan varios dibujos preparatorios para sus cuatro libros sobre proporciones conocido como *Dresdner Skizzenbuch*; cabe aclarar que no es un cuaderno de apuntes sino una colección de dibujos que bien pudo utilizar como dibujos preparatorios o hacerlos sin alguna razón específica.

60 Marcus Vitruvius Pollio (31 a.C.-14 d.C) arquitecto militar del imperio de Augusto, su renombrada obra es llamada *De architectura libri decem*, fue publicado en Roma en 1486.



Fig.2.15. Alberto Durero.  
Desnudo masculino.105 ; Br20. R.III.  
165 :1507-08. Dresdner Skizzenbuch,  
Sächsische Landesbibliothek, Dresden.

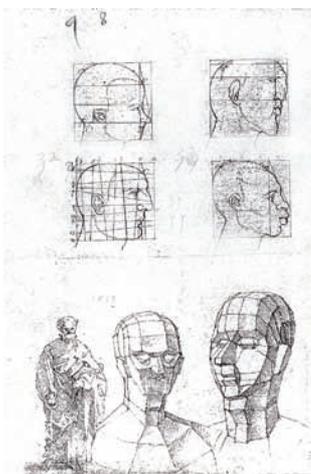


Fig.2.16. Alberto Durero.  
4 cabezas, 2 caras y San Pedro.  
f.101v ; Br.125. T732. P839. R.III.143.  
Dresdner Skizzenbuch, Sächsis-  
che Landesbibliothek, Dresden.

expresarlo como magnificencia; buscaba que en la proporción del cuerpo se encontrara la conjunción de lo divino con lo humano. El mismo principio aplicaba para la construcción arquitectónica, pensada en escala humana. El método de Vitrubio estaba basado en un sistema fraccional<sup>61</sup> de las relaciones de proporción entre las partes del cuerpo y su altura (Fig.2.14). Es una construcción basada en la observación directa de la naturaleza; esta concepción, heredada desde la antigüedad clásica, fue la que proporcionó, en el Renacimiento, el sustento teórico, filosófico y práctico de esta forma de observar la naturaleza en la que todo corresponde a un orden matemático específico, apreciable por el ser humano.

#### 2.3.4.2 El Método del triángulo

Se parte del trazado de un triángulo equilátero tomando como referencia la distancia entre los pezones y el origen del cuello (Fig.2.15). Es una variación del método empleado de compases. Las anotaciones de Durero dicen:

Divida una línea en tres partes llame la punta *g*, la primera sección de  $1/8$  denota la cabeza, el largo del círculo denota el brazo. Esto es un cuarto de la altura. En el centro está la depresión del corazón. El círculo menor tiene que tener un cuarto menos de diámetro que el más grande. En su centro se encuentra el ombligo, localizado en el punto bajo del círculo grande. El punto bajo del círculo más pequeño corresponde a la ingle. Marcado con una *a*. ahora toma el compás y sitúalo en el último punto que acabo de mencionar y ábrelo hasta el centro de la depresión del corazón. Luego desplázalo al ombligo y dibuja un arco largo. Donde cruza el círculo grande marca *b* y *c*. Estos son los puntos de los brazos.<sup>62</sup>

Este dibujo muestra una cualidad experimental con miras a obtener posteriormente un sistema ideal.

61 De tal manera que la cabeza, del mentón a la línea del cabello mide  $1/8$  la misma medida de la muñeca a la punta del dedo medio. Así como de la base del cuello y el punto alto del pecho a la línea del cabello es  $1/6$  y a la cima de la cabeza  $1/4$  y al nivel de la boca  $1/3$ ; de la punta del mentón a la nariz y de la punta de la nariz a la entre ceja y de ahí a la línea del cabello cada uno es  $1/3$ . El largo del pie es un sexto del largo del cuerpo.

62 Vid. DÜRER, ALBRECHT. The human figure: The complete Dresden sketchbook. Dover. New York. 1972, pág. 16.

### 2.3.4.3 La construcción estereométrica

Esta construcción gráfica del cuerpo humano es una construcción basada en formas geométricas. Lo que hace Durero es dividir en secciones el cuerpo para poder sintetizar cada parte en figuras cuadrangulares que conservan la posición, el tamaño y la proporción general de cada parte del cuerpo a la que representan. Durero logró conceptualizar y encontrar un uso práctico a esta forma de concebir el cuerpo, como sistema de construcción, debido a que en esta construcción se permite una comprensión clara del movimiento, en razón de los módulos, partes del cuerpo humano desplazadas en relación al conjunto que forman. (Fig.2.16). Él no lo toma como elemento significativo, a diferencia de lo que podría suceder en las escuelas contemporáneas.

### 2.3.4.4 Elogaciones, contracciones y desplazamientos

Otro tipo de variaciones sobre las que Durero hace énfasis son las elongaciones y contracciones (Fig. 2.17). Este tipo de modificaciones también vislumbran la capacidad de variación de las proporciones. El pintor tiene la posibilidad y los instrumentos de valerse de una amplia gama de medidas de las cuales servirse para darle carácter personal a cada figura. Siempre y cuando guarden las relaciones proporcionales entre todas las partes del cuerpo.

También resulta importante considerar no sólo las proporciones, sino también el movimiento incluido en las figuras, la forma en que este puede modificar las proporciones, los puntos de apoyo que cambian su posición más no su proporción (Fig.2.18).

La manera sustancial en que se aprende a observar es por medio de la comparación. Y Durero claramente observó, a través de este dibujo, las posibles variaciones según la proporción utilizada como referencia para la construcción del resto del cuerpo. El hecho de crear y variar distintos sistemas de construcción de la forma abre la posibilidad de utilizar las variantes como recurso expresivo, de tal manera que pueden ser percibidas como deformaciones, tienen una justificación geométrica de construcción.

## 2.3.4 EL DIBUJO, LA PROPORCIÓN Y EL CONOCIMIENTO

En el Renacimiento, los artistas se enfrentaron a la abstracción escolástica de la representación y, por su parte, fundaron los principios de la experiencia y la importancia del individuo como tal; requirieron de un proceso de verificación entre lo representado y la representación, así que se recurrió a la instrumentalización y el estudio formal lógico-matemáticos:

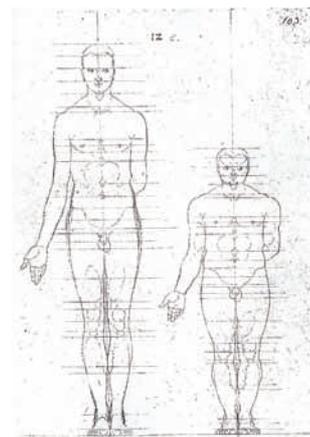


Fig.2.17 Alberto Durero.  
*Un hombre Alto y uno chaparro.*  
f.103r;Br16. RII.425: 1513-15. Dresdner Skizzenbuch, Sächsische Landesbibliothek, Dresden.

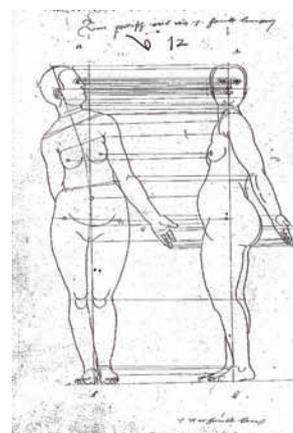


Fig.2.18. Alberto Durero.  
*Mujer de 7 cabezas "peasant"*  
f.154v;Br95RII|255. Dresdner Skizzenbuch, Sächsische Landesbibliothek, Dresden.

[...] un humanismo que encuentra la perfección del hombre en la «rectificación», y en correspondencia con estas, una tercera relación que existe entre naturalismo y la evolución de las ciencias positivas «Físico-naturales» la física y la biología.<sup>63</sup>

Como en el dibujo, es necesario tomar sólo algunos datos de la realidad para representar la generalidad de las cosas. En el dibujo se desarrollaron métodos con base en la rectificación constante y en sistemas de construcción definidos. Esto se encuentra en obras como las de Durero se los distintos métodos de elaboración; como Cortés afirma que:

La realidad es lo que ya está dado y en el conocimiento se crea una suerte de adaptación a esta realidad. El dibujo se distingue de la realidad desde que ha sido originado por una subjetividad, el individuo. A su vez, la atención recae en la corporalidad y es a través de la apariencia en que la subjetividad de lo que es ser humano se vuelve accesible para el propio, en el Renacimiento se requiere de mayor rigor metodológico en la observación y el análisis en el dibujo.<sup>64</sup>

Es mediante el dibujo que se da la aproximación al estudio del cuerpo humano en cuanto a sus proporciones y su estudio como «mecanismo orgánico». Alberti, hablando del dibujo señala que:

[...] contorno es la consideración de ver cómo se juntan y separan las diversas superficies cuando las diferencias se han de complementar y cómo hace de este relevado una unidad cerrada, una cualidad que es de la proporción y de la que participa la anatomía renacentista, donde huesos y músculos; encajan con precisión.<sup>65</sup>

---

63 CORTEZ. Op. Cit., pág. 21.

64 Es por esto que se deduce que para Alberti y la mayoría de los artistas de la época incluye la Anatomía como una práctica sistemática de la proporción que en el rubro de la pintura termina no sólo como objetivo, más tarde en el manierismo se destacará la parte emotiva dada por el pintor.

65 CORTEZ. Op. Cit., pág. 33.

El contorno era un elemento del dibujo y esta disciplina mantuvo unido por un tiempo los intereses del estudio científico del cuerpo con la representación del mismo por lo que no se remite únicamente a ser útil para el arte. La medicina por su parte, lo requería necesariamente. En la época del Renacimiento no existía la formalidad científica como la actual y, en lo tocante a la anatomía, resultaba difícil porque usar el cuerpo humano era una actividad restringida y cualquier intervención en el cuerpo equivalía a profanarlo. Las disecciones eran ilegales, aunque después se les daría cabida en la educación, en las escuelas de medicina. Gracias a la cualidad del dibujo como un elemento común gráfico de proyección, se contribuyó por mucho tiempo a la difusión de los conocimientos que se adquirirían al respecto. Se elaboraban algunas ilustraciones no muy precisas del cuerpo (Fig.2.18). Eventualmente se presentó una división en el estudio del cuerpo humano; es decir, que la necesidad del rigor metodológico hizo que la anatomía siguiera un camino distinto bajo la formación de la ciencia médica mientras que el arte se vale del estudio y la aplicación de la teoría de las proporciones, el estudio del movimiento, el escorzo y la apariencia; fundamentado en un conocimiento real de la composición general del cuerpo, su estructuración como máquina viva u orgánica. Este aspecto se reflejó en los estudios de Durero y de una manera peculiar en los de Leonardo, como lo remarca Cortez: cada artista hará de su dibujo una manera única de investigación científica, una evidente demostración donde la imagen no es ya tan sólo la ilustración complementaria del texto sino el vehículo de un pensamiento técnico que, como la matemática, es la razón de un discurso mental.

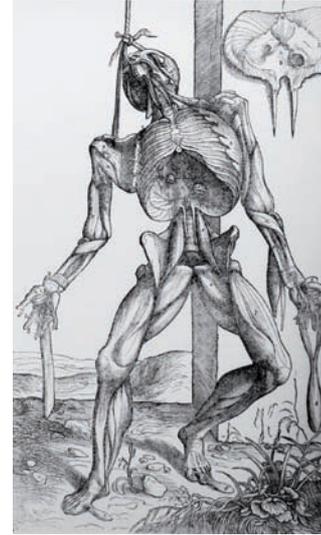


Fig. 2.19 Andrea Vesalius.  
*Musculos de hombre lamina 7 de De  
humani corporis fabrica.*

## CAPITULO TRES

---

### **ESTABLECIENDO LA FORMACIÓN ARTÍSTICA:** EL DIBUJO COMO ACTIVIDAD COGNITIVA EN LA FORMACIÓN DE ARTI DEL DISEÑO Y EL ESTILO

## ESTABLECIENDO LA FORMACIÓN ARTÍSTICA: EL DIBUJO COMO ACTIVIDAD COGNITIVA EN LA FORMACIÓN DE ARTI DEL DISEÑO Y EL ESTILO<sup>66</sup>

### 3.1 CONTEXTO HISTÓRICO

#### 3.1.1 RELACIÓN ENTRE EL RENACIMIENTO, EL MANIERISMO Y EL BARROCO.

El Manierismo y el Barroco son dos épocas que están estrechamente vinculadas al Renacimiento. De hecho, el Manierismo se desarrolló simultáneamente al alto Renacimiento, en el *cinquecento*. Ambas etapas comparten en esencia la misma cultura y los problemas sociales que les dan origen, al igual que parte del Barroco. Queda claro que no sólo existe un vínculo temporal estrecho y consecutivo entre estas épocas, sino que son producto de problemas socio-culturales similares, por ejemplo, los nuevos sistemas de producción estética desarrollados por la cultura renacentista son perpetuados durante el Manierismo y marcaron la tendencia que se seguiría en el desarrollo de las artes plásticas, la importancia de estas dos corrientes estéticas es tal que –se puede decir– inauguran la modernidad de la cultura artística occidental.

Tal producción se mantiene bajo los preceptos que Acha considera como parte del sistema estético *arte*, y cualquier variación ocasionada por los problemas de la época fue mínima. No obstante, hay rasgos que podemos distinguir claramente entre el Renacimiento, el Manierismo o el Barroco, en cuanto al dibujo.

Sin duda alguna es la crisis espiritual la causa responsable de la transformación formal que acaeció; socialmente ocasionó que las corrientes posclásicas fueran adoptadas también por la clase cortesana. No sólo los temas sacros o paganos son de interés para los artistas, también escenas comunes se agregan a la diversificación de temas en la pintura, como las naturalezas muertas o imágenes de la vida común, esto es aun más evidente en la pintura Barroca, donde este tipo de motivos predomina en los países nórdicos de Europa. En el ámbito político se vivió la disolución entre la práctica política y los ideales cristianos; una época de una doble moral impulsada por el nominalismo y el naturalismo. Se consolidaría una política realista apoyada en el pensamiento del italiano Maquiavelo. Es una etapa de rupturas y cambios, ápice de los frutos de la nueva filosofía natural. Además, el sistema artístico se compone de artistas, de mecenas y coleccionistas así como del círculo oficial y el no oficial. Incluso la teoría y la crítica del arte fue acogida por el mundo académico que ya no era exclusivo de los artistas. En lo tocante al ámbito religioso, principalmente en el Barroco, el arte comenzó a formar parte de sectores más populares donde la fe radicaba con mayor solidez, dado que la iglesia estaba debilitada por la Contrarreforma; eventualmente cobró fuerza en los estratos más altos de la

---

<sup>66</sup> Supra. Vid. 2-2.1 El término de diseño, pág.10 Concerniente al término estilo, me refiero al conjunto de características similares y tipificadas determinadas por un artista, una región o una época.

sociedad y se volvió una herramienta poderosa contra la Reforma, ya que el arte fue utilizado como un medio de difusión, perpetuación y establecimiento de la fe y el poderío eclesiástico. De esta manera, la iglesia católica de la potencia económica española, restableció el poder eclesiástico. En realidad ocurrió una tipificación del modelo renacentista en concordancia con la situación histórica en que se vivía. Lo que terminó por presentarse, en opinión de Hauser, como *una desvalorización del individuo*; la decadencia de la relevancia del subjetivismo a cambio de *una cultura autoritaria*; en otras palabras, el absolutismo.<sup>67</sup> Los convencionalismos que se utilizaron en las imágenes explotaron la manipulación de las formas con fines expresivos, siendo éstas elementos constructivos de la representación que cobró auge a partir del Manierismo; tales como la luz, la proporción de la figura, la posición y la representación del espacio como escena.

La primera dificultad que arroja cualquier estudio relacionado a estas épocas comienza por la ubicación temporal. En general se considera que el Manierismo precede inmediatamente al Renacimiento, suele situarse entre las décadas de 1530-40, cuando en realidad existían nuevas tendencias de pensamiento renacentista que terminaría por definir esta otra etapa. El Barroco resulta menos complicado de ubicar temporalmente ya que está claramente definido en el siglo XVII.

Así como se utiliza una variedad de términos para distinguir distintas fases de un estilo –por ejemplo, hemos oído hablar de Renacimiento temprano, tardío o alto–, lo mismo sucede respecto al manierismo, del cual su fase temprana comienza en 1530 y el tardío se ubica después del 1600. En primer lugar existe un desfase temporal si consideramos lo que pasaba en América y en segundo lugar el Manierismo es coetáneo al Renacimiento y el Barroco, es decir, no se le puede encasillar rigurosamente en el tiempo, incluso existen dificultades para marcar a algunos artistas u obras como pertenecientes a un solo movimiento. El historiador de arte Heinrich Wölfflin considera que después de 1520 no se volvió a crear una obra ejemplar del Renacimiento, es decir, que el alto Renacimiento, después de un breve esplendor, existe de manera coetánea al Manierismo; en este caso el espíritu renacentista apoyado en el neoplatonismo comenzaba un desenvolvimiento divergente de la línea clásica que se seguía. Conuerdo con que es necesario hacer una distinción entre cada etapa del arte, pero una clasificación temporal no corresponde a las necesidades requeridas por este estudio, por lo que es indispensable aclarar los orígenes de los términos utilizados para designar el Manierismo y el Barroco y explicar en qué consisten sus peculiaridades.

Otro problema al que nos enfrentamos es que el estudio de ambas etapas está marcado por el juicio personal de los historiadores. El modelo de estudio de la historia del arte estuvo basado en el precepto del Renacimiento visto como el arte supremo; se creyó que el modelo del arte renacentista era universal y en sólo comparando con éste se podía estudiar las corrientes precedentes. Esta es la razón por la cual el término *manierista* o *barroco* eran peyorativos.

### 3.1.2 LOS TÉRMINOS PEYORATIVOS

La existencia del término *manierismo* está ligada al biógrafo de artistas Giorgio Vasari. Él es quien comienza a hablar de *maniera* para hacer juicios estéticos al designar

---

67 HAUSER, Arnold. Historia social del arte y la literatura. Desde la prehistoria hasta el Barroco. Ediciones de Bolsillo. Barcelona, 2005, pág. 518.

como *gran maniera* el trabajo de determinado artista o una obra en particular. Esta palabra italiana significa *manera* que, en su sentido más común, designa el hecho de cómo se ejecuta alguna actividad, y así era empleada en el *cinquecento*. Como esta expresión se encuentra incluida en *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani, da Cimabue a' tempi nostri* texto que revolucionó el desarrollo de las artes, su historia y su teoría, la palabra adquirió un peso conceptual mayor cuando se reconoció la relevancia de este tratado, de tal suerte que *maniera* se asocia con la personalidad artística y el estilo en *lato sensu*. Así, Vasari reconoce que los artistas, desempeñándose como tales, establecen a lo largo del tiempo, ciertos sistemas de creación particulares, generando formas personales de trabajo, lo que se refleja en sus obras a pesar de una formación institucionalizada como la que se recibe en en la *Accademia*. En el siglo XVII, autores clasistas como Giovanni Pietro Bellori, concedieron un significado peyorativo a la palabra por lo que la referencia para emitir esta clase de juicios residía en el ideal renacentista que se había implantado como principio para cualquier criterio respecto a las nuevas formas de arte, de manera que se juzgaban como meras imitaciones o perversiones de los principios renacentistas. Aún cuando el periodo manierista sirviera para afianzar lo alcanzado durante el Renacimiento, se hablaba de *arte posclásico*, refiriéndose a este como conformado por un sistema artístico ya decadente y viciado, lleno de copias que no alcanzaban la grandeza de los maestros.

Cabe mencionar que *amaneramiento* es una palabra más apropiada para designar el agotamiento de las imitaciones formales de los grandes maestros, o cuando una construcción formal es empleada a tal punto que su utilización se vicia; también supone un estancamiento en la formación del artista. Contrariamente, existe una acepción favorable de ciertos autores como Raffaello Borghini, tratadista italiano del siglo XVI. Por su parte, Wölfflin tomó una postura más neutral al señalar en su teoría de la historia del arte que toda época histórica-artística atraviesa necesariamente por una fase clásica y una posclásica.<sup>68</sup> En tal caso, el manierismo es visto como un *estilo típico* en el progreso del arte y un fenómeno complementario del Renacimiento más allá de que fuera contrario a éste. Mientras que Walter Friedländer, historiador alemán de arte, los consideraba opuestos.

En el desarrollo de la definición del dibujo vemos cómo tal contradicción entre épocas no existe, puesto que estos movimientos engloban el desarrollo paulatino de este concepto, incluso puede ser un elemento de cohesión entre tantas disparidades estilísticas porque los elementos formales de construcción gráfica que se han utilizado a lo largo del tiempo no cambian esencialmente; por otra parte, el fenómeno estilístico, o el amaneramiento de determinado artista o corriente radica principalmente en la sistematización formal de dibujar, es decir, que repite los mismos patrones de dibujo en la creación de imágenes (*Fig. 3.1.*).

Existen tres puntos a aclarar fuera de los enjuiciamientos que se les han hecho a estas dos corrientes específicas. Primeramente, la valoración que se ha tomado en cuenta para el análisis de la historia del arte, cuya referencia es el arte renacentista. En segundo lugar, la crisis filosófica del Renacimiento entre la vida espiritual

---

68 Hauser encuentra que estos términos generales para hablar de la historia del arte, deducidos de la relación entre las corrientes artísticas del s. XV hasta el s.XVII, descuidan el vínculo social que también determinan las corrientes artísticas ya que Wölfflin insinúa que estas variaciones son dictadas por una necesidad interna del arte y en su posición romántica no contempla que al arte parte de un sistema cultural e indudablemente social, tendría que plantearse como una especie de virtud inspirada, en tal caso esa inspiración por más interiormente que se pueda originar, parte de las necesidades de un individuo y éste se encuentra influenciado por su situación histórica y social.



Fig. 3.1. Jacopo Pontormo. Estudio para Poggio a Caiano. Cox-Readrick no. 146. La forma de dibujar las cavidades oculares tipifica las cabezas de todos sus personajes.



Fig. 3.2. Circulo de (o después de) Domenico Beccafummi, llamado Il Meccarino. Pareja pagana de niños. Leonora Hall Gurley Memorial collection. Art, Institut of Chicago, Chicago.



Fig. 3.3. Ludovico Carracci. San Francisco adorando a Cristo, la virgen y San Juan evangelista. Musée du Louvre, Paris.

del cristianismo y la influencia de la cultura clásica; mientras los artistas del Renacimiento habían llegado a una *conciliación armónica*, para los manieristas las diferencias se acrecentaron y esto derivó en el dominio de la monarquía católica, cuya mayor fuerza fue representada por la corona española. En tercer lugar, está el aspecto artístico, los cambios formales del Renacimiento fueron impulsados por una intención general en el arte que fue discrepante de la motivación de los artistas renacentistas y finalmente, el Manierismo acoge una concepción fundamental para el dibujo, expuesta por el pintor italiano Federico Zuccari.

### 3.1.3 EL ESTILO CLÁSICO Y EL POSCLÁSICO

En el estudio central que hace Wölfflin sobre el Barroco nos, brinda los puntos sustanciales de referencia para analizar las disimilitudes entre el arte clásico y posclásico de esta época en la pintura y toda representación en un plano, los cuales son:

ESTILO CLÁSICO	ESTILO POSCLÁSICO
<ul style="list-style-type: none"> <li>• La linealidad</li> <li>• La profundidad</li> <li>• Formas cerradas</li> <li>• La claridad</li> <li>• La unidad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La plasticidad del color</li> <li>• La superficialidad</li> <li>• Formas abiertas</li> <li>• Falta de claridad</li> <li>• La variedad</li> </ul>

En el estilo clásico, la imagen se generaba básicamente partiendo de la delimitación de las formas por la línea para ser diferenciadas unas entre otras. Las formas cerradas están bien definidas sin importar el medio utilizado para dibujarlo, ya sea la yuxtaposición del color o el contraste de luz, todos estos factores intervienen en la claridad de la imagen (Fig. 3.2.) Con auxilio de la perspectiva, las formas pueden organizarse creando la ilusión de profundidad matemáticamente correcta y, sobre todo, crea la idea de integración espacial. No obstante, un estilo posclásico apela a la desintegración de la unidad espacial para crear una serie de situaciones ficticias simultáneamente, presentándolas en planos superficiales, haciendo de la variedad de escenas uno de sus elementos más expresivos, además del empleo de distintos grados de definición de la luz en el dibujo o la pintura (Fig. 3.3). Si el dibujo trata de definir una forma mediante una línea, existen numerosas maneras de conseguirlo. Hauser explica la concepción wölffliniana fundamental: «desde la superficie hasta el fondo expresa el mismo sentido dinámico de la vida, la misma resistencia contra lo fijado, de una vez para siempre.»<sup>69</sup>

69 HAUSER, Arnol. Op. cit., pág. 500.

Para otorgarle validez a estas consideraciones hay que afirmar que en el Renacimiento se estableció una forma ideal de cómo deben ser las expresiones artísticas (Fig.3.4. y 3.5), es decir, un proceder específico que otorgaba cierta similitud entre las obras producidas tanto por los artistas como por los gremios del Medioevo o el Renacimiento; un caso muy similar al *amaneramiento* que, a pesar de ser criticado en el arte, hasta cierto punto es necesario como sistema de producción tanto formal como técnicamente, aunque siempre habrá variaciones individuales que terminen por volverse particularidades de la obra, puesto que está determinado por una manera de creación y un individuo que es el dibujante. La diferencia radica en el criterio negativo o positivo desde el cual se analicen estas corrientes; por ejemplo para el historiador de arte Jacob Burckhard y Goethe el Barroco era inferior al Renacimiento. Los exhaustivos estudios que realizó Wolfflin del Renacimiento fueron base no sólo para la historia sino también para la crítica del arte. Dado que es necesario establecer modelos de creación a lo largo del tiempo, fue necesaria una referencia, para ellos todo en el arte era explicable a partir de la visión del Renacimiento, de ahí que el manierismo se considere como deformación del modelo renacentista y al Barroco como un exceso de elementos, cuando en realidad se debería reconocer la aportación de recursos nuevos por parte del Renacimiento para la fundación de un sistema de producción estético basado en la representación y la posibilidad de variaciones en el uso de estos elementos. De cualquier forma, la valoración de estas corrientes contribuyó al establecimiento del prestigio actual del Renacimiento y la amplia influencia ejercida en los movimientos subsecuentes. Principalmente, el Manierismo determinó la expansión del modelo italiano de arte en el resto de Europa debido a la creación de academias que compartían el modelo italiano de la formación institucionalizada, su objetivo es exponer y difundir este nuevo sistema de arte; mientras que los tratados y manuales adquieren un significado más: el de *regularizar* la práctica artística. Esencialmente, los recursos empleados son los mismos aportados por los artistas del Renacimiento, pero son empleados con intereses distintos después del esplendor de esta época. Éste es el punto fundamental de la relevancia del Manierismo, que el uso de estos modelos estaba desvinculado de la concepción filosófica y social que lo creó y sustentó; la mentalidad de los artistas del Manierismo es un poco diferente a la de quienes formularon las concepciones renacentistas. La armonía que postulaban mediante la práctica artística, se rompió y, una vez, se hizo evidente la contradicción entre el paganismo y la doctrina cristiana. Los estilos posclásicos fueron identificados con la vida cortesana, a su vez, fueron empleados para satisfacer los requerimientos estéticos de la Iglesia.



Fig.3.4 Ludovico Carracci. *Madonna y el niño adorados por San Francisco y Santa Clara*. Musée du Louvre, París. En ambas representaciones de la virgen se encuentran similitudes estilísticas y de composición, posiciones que eran recurrentes.



Fig.3.5 Ludovico Carracci. *Madonna y el niño con Santa Ana y Santa Justina y Dorotea*. Musée du Louvre, París.

### 3.1.4 LA EXPRESIVIDAD

Para Hauser el Barroco y el Manierismo representan, para el arte, una contraposición de índole sociológica más que histórica o evolutiva. Existen criterios que señalan al Gótico como el primer paso a la *evolución del arte expresivo*, mientras que el Manierismo sería el segundo, encausado por la disolución del objetivismo dominante que le precedió. Ambas corrientes comparten la atribución de cierto interés a la figura íntima o espiritual del artista, sin embargo, hay un cambio radical para los artistas del siglo XVI:

La cultura del individualismo le ofrecía –a los artistas manieristas– infinitas posibilidades que estaban cerradas al artista de la Edad Media, pero le colocaba en el vacío de la libertad: [...] Estaban divididos entre la imposición y la libertad, y se encontraban indefensos frente al caos que amenazaba el orden del mundo espiritual<sup>70</sup>.

El Manierismo, como etapa de transición entre el Renacimiento y el Barroco, conlleva el paso de las representaciones basadas en la búsqueda del ideal, la expresión de los valores formales y su relación con la representación abstracta de valores y sentimientos.

Hasta este punto de la historia del arte es típico representar escenas bíblicas. Por ejemplo, los elementos de una anunciación son básicamente los mismos, los atuendos son generalmente de cierta caída y ciertos colores, solamente se encuentran unas cuantas variaciones de posiciones que se pueden identificar con estados anímicos atribuidos a la Virgen; pero todas las posibles variaciones son limitadas, son iconologías aceptadas por todos los artistas, y dictadas en los concilios. Además de esto, el artista emplea su inventiva para tipificar por sí mismo la imagen que ya no es la representación de la escena bíblica sino la construcción de un concepto abstracto que puede ser algún valor moral. Otro ejemplo es *Las tres gracias* de Rubens (Fig.3.6), claramente distintas a *Las gracias* de Rafael. Rubens es guiado por su propia búsqueda formal hasta encontrar la posición que él ha de considerar como la indicada, bajo su propia tipificación del cuerpo humano como ideal; la representación es más dinámica y las tres figuras principales corresponden a la composición triangular del manierismo y el Barroco, las figuras parecen relacionarse unas con otras y no sólo estar dispuestas una junto a la otra, como en la obra de Rafael, ya que Rubens emplea otras formas de aplicación de la pintura, no define las formas de una manera tan tajante como la tradicional renacentista, no sólo tiene que ver la posición de las figuras; por otra parte, tanto la utilización de las convenciones que acata, como el hecho de representar dos figuras de frente mientras que una muestra la espalda, no son más relevantes que su propia inventiva; de la cual resalta la expresión de los rostros, las miradas y la forma en que se tocan las figuras son típicas, así como el manejo de la materia que construye el cuadro.

También se puede citar a Pontormo que realizó bocetos previos para sus cuadros como por ejemplo, *El descendimiento de la cruz* (Fig.3.7. y 3.8.). En esta búsqueda

70 Ibidem, p. 446-448.

formal el dibujo tendrá otra manera de realizarse; ya no sólo se llevará a cabo mediante la observación objetiva de la realidad.

### 3.1.5 LA ALEGORÍA, DE HERENCIA RENACENTISTA

Otra forma en que el dibujo como actividad intelectual se asocia a la creación de imágenes, se refuerza con el creciente interés por la representación de lo que no está en la naturaleza física. En efecto, el arte manierista y barroco es mayoritariamente subjetivo, por lo que, la adopción de la cultura pagana abrió la posibilidad de ampliar el repertorio de imágenes que se pintaban, desde personajes mitológicos, santos católicos hasta la vida común; principalmente se prestó atención a la creación de alegorías, que, como sabemos, no son representaciones de la naturaleza ni de cualquier atributo de ésta, sino que son la representación de valores abstractos como puede ser la justicia o la vanidad (Fig.3.9).

A partir del Manierismo, las alegorías cobraron importancia; existen antecedentes de este tipo de obra en el Renacimiento, sin embargo, es hasta el Manierismo y el Barroco que esta práctica se tipifica como género pictórico cobrando mayor envergadura. Es por esto que la alegoría no es completa invención del Manierismo o el Barroco, sino que es un modelo de representación retomado de la antigüedad, donde la representación humana de los dioses, era la formalización de las pasiones humanas; ciertamente comenzó a desarrollarse en el siglo XVI, sin embargo, en las corrientes posteriores se establecen como género ya que los artistas encuentran en este modelo de representación, una forma idónea para expresar los intereses de la época. En efecto, el arte se tornó más en el sentido de que sus fines no permanecían en el ideal estético de la síntesis numérica. Después del Manierismo, la unión de perfección numérica y representación se rompió; aunque en el Barroco, se buscó restablecer un equilibrio entre las proporciones, cierta naturalidad de las imágenes y su expresividad, puede decirse que es un punto intermedio entre la total idealización renacentista y la exacerbación de la forma manierista. Además, el Barroco fue una época en donde los artistas estuvieron preocupados por recapitular lo que había pasado en el arte, de modo que se compendian conocimientos previos, heredados del Renacimiento, sólo que en este caso, empapados por los debates moralistas de la época.<sup>71</sup> La alegoría se oficializó como gran género de la pintura, mientras que el dibujo regulaba la media entre la forma más naturalista de expresión, asimismo, cabe destacar que para esta época se adoptó totalmente el modelo italiano en Europa.

71 Cesare Ripa en *Iconología* (Roma 1593) señala que la alegoría es un género de representación cuyo origen es egipcio y retomaron los griegos. Vid. «Barroco en Europa». Fuentes y documentos para la Historia del arte; 5ª. edición a cargo de, José Fernández Arenas et al. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1983.



Fig. 3.6. Peter Paul Rubens. *Las tres gracias*. 1636-1639. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 3.7. Il Pontormo. *El descendimiento de la cruz*. 1525-1528. Iglesia de Santa Felicitá, Florencia.



Fig. 3.8 *Studio para el Descendimiento*. Jacopo Pontormo

Los dibujantes manieristas ya no buscan el ideal de belleza reuniendo los mejores atributos naturales de las cosas en el dibujo, ni pretenden descubrir el orden oculto de lo que la compone, su interés radica en idear la imagen más adecuada que exprese una cualidad moral como en *El rapto de las sabinas* de Juan de Bolonia (Fig. 3.10), en cuyo caso la posición de las figuras humanas en las que se ciernen estos principios responden a un lenguaje expresivo diseñado por el artista. Mientras que en el Renacimiento las posturas eran determinadas por la observación natural (en el cuerpo humano: el contrapunto) y las proporciones.

## 3.2 ALGUNAS DEFINICIONES DE DIBUJO DESPUÉS DEL RENACIMIENTO

### 3.2.1. LA DEFINICIÓN DE FEDERICO ZUCCARI.

Toca el turno de tratar la obra de Federico Zuccari<sup>72</sup> quien durante el Manierismo sentó las bases teóricas de lo que el dibujo representó durante esta época. Realizó una concepción basada en la existencia de dos tipos de *disegno*: interno y externo. Antes de Zuccari sólo se había considerado al dibujo como una disciplina mecánica concerniente a la elaboración del *contorno*; mientras que en Zuccari subyace un concepto de *disegno* plenamente neoplatónico, a la vez que fue influenciado por la filosofía aristotélica, doctrinas que fueron adoptadas por los pensadores escolásticos como Agustín de Hipona, por lo que Zuccari se inserta perfectamente en las características que determinan las problemáticas filosóficas de su época.

#### 3.2.1.1 EL DIBUJO INTERNO

Para Zuccari el *disegno* o dibujo es una actividad básica para las artes liberales, por ser éste *causa y regla del orden* debido a su vínculo directo que establece entre la mente humana y la naturaleza; de modo que dice: «Pienso tratar del diseño en cuanto que se halla en todas las cosas increadas y creadas, indivisibles y visibles».<sup>73</sup>

En este punto, el artista apeló a los conceptos aristotélicos de causa formal –en la filosofía de San Agustín conocido como intelecto agente– para Federico Zuccari este término estaba estrechamente relacionado con el diseño interno.

La razón básica por la que mencioné que el dibujo se encontraba en todas las cosas y que lo que representa es la misma forma de las cosas, se manifiesta en el mero acto de dibujar, pues esto representa la capacidad de acceder a la realidad y además usarla para la creación, es decir, el acto de dibujar demuestra la facultad de representar (diseño interno) y la capacidad de pensar, que está más allá de lo meramente visible.

No por nada Zuccari afirma certeramente que «el mismo diseño [...] es la luz general no sólo de nuestros conocimientos y obras, sino también de cualquier otra ciencia y práctica»<sup>74</sup> Esta concepción tiene su parangón con el carácter universal del que ya se había tratado en el capítulo anterior.

72 En *L'idea de' pittori, scultori et architetti*, Turín, 1607. En el libro I desarrolla plenamente el concepto de diseño interno mientras que en el libro III se encarga de explicar el diseño externo.

73 *Barroco en Europa*..., pág. 329.

74 *Ibidem*, pág. 330.

Se cree que durante la prehistoria se asociaba el acto de dibujar con el reconocimiento del entorno, con el pensamiento mágico-religioso, así como con el desarrollo técnico motriz de la manipulación de los materiales. En la época del manierismo, Zuccari añade otro aspecto esencial: el plano intelectual, común a cualquier actividad humana puesto que también conlleva la capacidad de construcción mental del conocimiento y el empleo de este, ya sea para crear una imagen sin importar su uso, sea artístico o no.

En las propias palabras de Zuccari:

Por diseño interno entiendo el concepto formado en nuestra mente para poder conocer cualquier cosa y obrar extremadamente conforme a la cosa entendida, del mismo modo que nosotros pintores, al querer dibujar o pintar alguna digna historia, formamos primero en nuestra mente un concepto de lo que pensamos. Después, conforme a este concepto interno, vamos formando y dibujando sobre el papel con el estilete.

Por fin se reconoce que el dibujo, especialmente para las artes, se vincula a la concepción total de la obra, tanto su construcción como su planeación, antes mental que formal, por lo que es una actividad intelectual, antes que tener una expresión formal. El diseño interno y externo son dos estados distintos de lo que ahora se considera un proceso cognitivo que culmina en la graficación: el dibujo. De modo que esta disciplina no consta exclusivamente de la actividad mecánica, que anteriormente se consideraba como definición. Incluso dibujar resulta un agente de la ideación para cualquier actividad que lo requiera ya que: «el diseño no es materia, no es cuerpo, no es accidente de sustancia alguna, sino que es forma, idea, orden, regla, término y objeto del intelecto, tanto divino como humano, pero si queremos explicar el nombre de ese diseño más íntegra y generalmente diremos que es el concepto y la idea que quienquiera se forma para conocer y obrar.<sup>75»</sup>

No cabe duda de que para Zuccari existe una plena identificación entre la búsqueda del conocimiento y el empleo del dibujo; es mediante las formas que somos capaces de dibujar que se tiene la certeza de que se conoce lo que se representa:



Fig.3.9. Bernardo Strozzi  
Alegoría de la vanidad.  
Pushkin Museum



Fig. 3.10. El rapto de las sabinas.  
Juan de Bolonia.

75 Ibidem, pág. 331.

Digo yo que colocando un espejo de finísimo cristal, que sea grande, en una sala decorada con pinturas excelentes y estatuas maravillosas, resultará claro, si fijo mis ojos en él, que no sólo es el término de mi vista sino también un objeto que representa clara y distantemente a mis ojos, todas aquellas pinturas y estatuas; no obstante aquellas pinturas y estatuas no están en él según su materia y sustancia, sino que sólo se reflejan en él mediante sus formas espirituales.

Así deben filosofar quienes desean entender qué es el diseño en general, o sea imaginarse que del mismo modo que el espejo es término y objeto de la vista y qué en él se ven reflejadas las cosas, así también el diseño es término y objeto conocido, en el cual el intelecto conoce las cosas que tiene presente.<sup>76</sup>

Para Zuccari, que califica al diseño interno como práctico y artificial, este carece de sentido sin la acción física que lo exteriorice y lo denote como creación humana, es decir sin el diseño externo. De tal modo que *el arte es causa secundaria y el diseño interno causa primaria*<sup>77</sup>

Cuando el filósofo dijo que «el arte imita a la naturaleza», quiso decir que así como la naturaleza y esencia de las cosas materiales consiste en la materia propia y en la propia forma.<sup>78</sup> Para Zuccari la imitación no es el mérito del arte sino el vínculo que tenemos con lo natural, la parte consciente de ello; es la que justifica la similitud entre la naturaleza y lo creado como imagen, dado a la intervención técnico manual del dibujo.

Por otro lado, el concepto de dibujo externo conserva las mismas premisas generales de las que se hablaba como dibujo durante el Renacimiento. Sólo que no conserva el vínculo con la difusión geometría o matemática de los elementos básicos:

Digo, por lo tanto, que diseño externo no es otra cosa que lo que aparece circunscrito de forma pero sin sustancia de cuerpo. Simple delineación, circunscripción, medida y figura de cualquier cosa imaginada y real. Este diseño así formado y circunscripción con línea es ejemplo y forma de la imagen ideal. La línea, pues, es el propio cuerpo y sustancias visual del diseño externo, de cualquier manera que esté formado; y aquí no es necesario que explique qué es línea ni cómo nace del punto, recta o curva, como sostienen los matemáticos.<sup>79</sup>

Estos preceptos fueron considerados como bases propicias para la fundación de la *academia* como modelo de creación. Mediante el ejercicio de los preceptos en el arte del dibujo, los artistas podrían alcanzar los objetivos idealizados del arte. Zuccari amplía profundamente el significado de lo que es dibujar, al incluirlo como

---

76 Ibidem, pág. 332.

77 Idem.

78 Ibidem, pág. 334.

79 Ibidem, pág. 334 y 335.

parte del proceso de planeación mental y no sólo de una imagen y, por lo tanto, al ser considerado herramienta del pensamiento, se vincula al establecimiento de la formación artística. Dibujar es aprender a observar y conocer la realidad por medio del intelecto. Brinda la regulación en la formación de los artistas, basada en el acto de dibujar, Vasari también lo reconoce:

Creen algunos que el padre del diseño y de las artes fue al azar, y que el uso y al experiencia, como nodriza y pedagogo, lo alimentaron con la ayuda del conocimiento y del razonamiento. Pero sea como sea este diseño, cuando extrae la invención de alguna cosa del juicio, requiere que la mano sea, mediante el estudio y ejercicio de muchos años, ligera y apta para diseñar y expresar bien cualquier cosa que haya creado la naturaleza con la pluma. Cuando el entendimiento emite los conceptos depurados y con juicio, las manos que han ejercitado muchos años el diseño dan a conocer la perfección y excelencia de las artes y, a la vez, el saber del artífice.

Y continúa:

Los hombres de estas artes han nombrado o distinguido el diseño de varios modos y de acuerdo con las cualidades de los diseños que se hacen. Los que están apuntados someramente y apenas insinuados con la pluma u otra cosa se llaman esbozos. Luego los que consisten en líneas principales que contornean todo son llamados perfiles, contornos o delineamientos. Y todos ellos, perfiles o de otro modo que queramos llamarlos, sirven tanto en arquitectura y escultura como en pintura.<sup>80</sup>

Ya que las cosas y los fenómenos de la realidad son observables y aprendidos por el intelecto mediante la medida, y es imposible captar todos los detalles en una sola acción por medio del dibujo, es necesario crear un método que capte las generalidades compartidas de las cosas, en este caso, se pondera el cuerpo humano, para que a partir de éste sea posible comparar unos cuerpos con otros –razón de ser del estudio de las proporciones– lo que permite establecer principios que regulen la producción estética. Así pues, dibujar es la actividad que vincula el intelecto con la naturaleza en las artes, y para su ejecución, medir y comparar se vuelven los actos fundamentales que lo integran. De modo, el dibujo es retomado en el establecimiento de la academia italiana de artes como base formativa y sustento tanto filosófico como formal y técnico de la arquitectura, la escultura y principalmente de la pintura.

---

80 Ibidem, pág.274

### 3.2.2 LAS DEFINICIONES DE FRANCISCO PACHECO Y ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELAZCO

El trabajo posterior que se realizó en tratados del siglo XVII retoma la labor previa realizada por otros artistas, logrando así compendiar los conocimientos teóricos de artes como la pintura; lo que es muestra de la etapa de disertación y formulación de los preceptos que conformarían las prácticas artísticas involucradas, estaba superada y tenía un uso práctico también establecido dentro de la academia y las cortes reales. Un ejemplo claro de esto existió durante la España católica, donde queda el vestigio de dos tratados que ejemplifican bien la asimilación de la cultura renacentista después de su esplendor, realizados por los autores Francisco Pacheco y Antonio Palomino de Castro y Velasco. En el tratado *El arte de la pintura*<sup>81</sup>, escrito por Pacheco, se aprecia un compendio de conocimientos antes asentados por otros artistas, esto es muestra de una gran claridad, en lo que respecta a los fundamentos del arte hegemónico de su época. Aún así es posible encontrar nuevas aportaciones al respecto del dibujo. En esta época fue usual comenzar los tratados proporcionando una definición clara de la pintura, se hablaba de la graficación de aquello que es perceptible por la vista en tanto que los cuerpos poseen proporción, distancia, perfiles, colores, sombras y luces, etc. Lo importante fue destacar que también se hizo una clasificación del tipo de imágenes que era posible crear, considerando que existía una concepción mental antes de la creación física de esta: «Los cuerpos cuyas imágenes representan la pintura son de tres géneros: naturales, artificiales o formados con el pensamiento y consideración del alma.»<sup>82</sup>

Para esta época, la pintura se considera desde su planeación, según Ludovico Dolce; relata Pacheco : «La suma de la Pintura –a mi juicio– se divide en tres partes: en invención, dibujo y colorido.»<sup>83</sup> Dentro de esta definición, la historia elegida por el pintor para su representación es la invención y el dibujo es equivalente a la forma por la cual ha de representarse, en este caso, Dolce no considera explícitamente el dibujo como parte de la planeación mental como lo hace Zuccari, pero ambas son actividades relacionadas, es claro que la definición de Zuccari no es universal, sin embargo, las diversas clasificaciones y definiciones de la pintura coinciden en atribuir relevancia a la parte que antecede la práctica, la parte mental. Por otro lado, el dibujo ahora es materia de profundización más allá de ser asociado al contorno:

Esta principal parte de la pintura, que es el dibujo, se compone de otras, que reduciremos a cuatro –como dije en el capítulo segundo de este segundo libro–: la primera es buena manera; la segunda, proporción o simetría; la tercera anatomía, y la cuarta perspectiva.<sup>84</sup>

Es en este momento histórico es donde la división entre los términos se suavizan y ahora se contempla que, en tanto que el dibujo concierne a la configuración mental de la imagen, en la parte práctica los principales elementos de la imagen son la perspectiva o la

81 Publicado en Sevilla en 1649.

82 PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. L.E.D.A. Las ediciones de Arte, España 1982. pág. 7.

83 *Ibidem*. pág. 44-45.

84 PACHECO. *Op. cit.*, pág.45.

proporción, aunque no se debe olvidar que tanto el dibujo como estas otras disciplinas son elementales para la construcción de la pintura, según los lineamientos establecidos.

Con *bueno manera* se refieren a la destreza, habilidad y entrenamiento para la realización final de cualquier pintura. Ya se estaba reconociendo que el dominio del dibujo era necesario para la realización de final de la imagen, sin el cual el empleo del colorido y la luz no eran posibles. Una vez alcanzada la maestría en los elementos del dibujo era posible hacer buen empleo del color y la luz. Bajo la idea de que el dibujo conforma la estructura de la imagen y es parte de su planeación es posible integrar a esta actividad, otras disciplinas como la anatomía o la perspectiva puesto que todas ellas construyen la forma en un estado primigenio.

Por otra parte, Antonio Palomino de Castro y Velasco mantiene el vínculo intelectual con la capacidad de conocer en lo que respecta al dibujo, aunque con una profunda fuente espiritual también propia de la renovada fe católica<sup>85</sup>:

Nuestro entendimiento es en cierta manera todas las cosas; porque es la oficina, donde todas se representan. Distínguese el dibujo de estas virtudes intelectivas (hablando en la proporción respectiva a cada una) en que en ellas están las formas, o ideas de las cosas, como ellas son; pero en el dibujo, como a la vista se nos presentan.

Y en esto se confirma la semejanza, que tiene el dibujo con nuestro entendimiento como hijo suyo; pues así como se dice, que el objeto, y la potencia vista a la formación del concepto delineado.<sup>86</sup>

Siguiendo la definición general de Zuccari, en cuanto se refiere al diseño práctico, se distingue que la capacidad creativa del humano va más allá de la copia de la naturaleza, por lo que existe el dibujo natural y el artificial; en el primero se dibujan los objetos naturales y los otros son los creados por el humano, además, se divide en intencional o quimérico, es decir: es aquel, cuyo ser objetivo sólo está, en el entendimiento, que no tiene existencia física. En esta última clasificación cabe cualquier ser fantástico así como cualquier imagen suprema de belleza creada idealmente. En el tratado de De Castro y Velasco también se habla ampliamente de métodos técnicos en la elaboración de la pintura y el dibujo, preponderando la parte práctica y de destreza del dibujo y también habla se establece el dibujo como disciplina de formación y el rango entre los artistas de cuyo dominio los dota.

Finalmente, una gran aportación durante el Barroco respecto al dibujo consistió en que la idea de que la planeación de la obra es importante y el dibujo participa de ella, esto hizo posible que cobraran relevancia artística los bocetos, estudios e inclusive los apuntes, reconociendo así una diversidad de tipos de dibujo, haciendo de este un objeto de consumo estético y económico a la vez que se reconoció una riqueza formal en ellos; en los apuntes se reconoce el estrecho vínculo con la realidad al momento de dibujar, hecho que se cobrará mayor importancia en tiempos precedentes<sup>87</sup>.

85 Vid. CASTRO Y VELASCO, Antonio Palomino. El museo pictórico y escala óptica. M. Aguilar (Ed.) Madrid, 1947. pág.75. Donde se explica la palabra Deseño como segno di dío.

86 Ibidem., pág.70.

87 Cabe aclarar, no es que anteriormente no se bocetara o se hicieran apuntes sino que los cambios radicales entre épocas por lo general no refieren a novedades formales en el arte, sino en la preponderancia de los elementos que lo conforman, sustentados por las características contextuales.

### 3.3 LA CAIDA DEL IDEAL MATEMÁTICO EN LA RERESPRESENTACIÓN DEL CUERPO HUMANO: LA DEFORMACIÓN

En el acto de dibujar el cuerpo humano se cierce el ejemplo que diferencia el Manierismo y Barroco del Renacimiento. Una vez que en el Renacimiento se estableció el estudio del cuerpo humano basado en valores objetivos y de observación –la proporción y la mensuración–, quedó atrás una etapa en la que los artistas se enfocaban en una apreciación directa y objetiva de la realidad a modo de investigación; la necesidad por conocer la realidad era justificada para la creación ideal de la armonía y la belleza representadas. Una vez establecido esto, el campo de la investigación del cuerpo continuó bajo un método científico como disciplina de la medicina: la Anatomía. No obstante, en el desarrollo del arte se reconoce que esta clase de conocimientos son necesarios para la creación de imágenes y que en su adquisición, los artistas pueden desarrollarse; de hecho, es partiendo del estudio de la anatomía que es posible establecer variaciones de lo observado en la realidad a la par que de los mismos cánones ya establecidos. Al igual que en el Medioevo, el arte manierista y más tarde el arte barroco establecen representaciones tipificadas por ciertas convenciones, fórmulas e iconos debido a que el clero continuó siendo uno de los principales benefactores del arte, no obstante ello, en una gran medida los artistas desarrollaron sus propias variaciones, interpretaciones y convenciones, con tal fuerza que es ese aspecto con el que se identifica su nombre Maniera. Todo lo establecido durante el Renacimiento sirvió de referencia para los artistas manieristas, volviendo estas aportaciones el modelo a seguir, el cual también era adaptable y podría trastocarse según la situación particular que se vivía.

La naturalidad en la representación de los cuerpos correspondía a la concepción filosófico-espiritual que predominaba en el Renacimiento, donde un estado de armonía entre el cuerpo y el alma era expresado por relaciones matemáticas de armonía y belleza. Más tarde, lo que se ponderó era la capacidad expresiva de las posiciones del cuerpo, cualquier modificación o variación tenía un trasfondo ideológico, un concepto abstracto, un reflejo del estado del espíritu humano pero haciendo referencia directa a la calidad moral. También en la Edad Media se utilizó ese tipo de recursos, en los que cierta posición ejemplificaba un estado moral o anímico, por ejemplo, las habituales posiciones en las que se representaba la virgen, algunas de ellas se referían a la humildad, sin embargo, este recurso no era la parte principal de la escenificación pictórica, como sí lo fue para el Manierismo.

Cualquier modificación de las proporciones del cuerpo humano, llámense estas elongación, contracción o desplazamiento fue justificada por la calidad moral del personaje que se representaba, ya fuera un vicio o una virtud lo que se pretendiera destacar; de esta manera se fue rompiendo la identificación de la belleza con una síntesis numérica. Por lo tanto, la belleza se consideraba la exacerbación de la forma y la estructura en que se representa el cuerpo humano según los conceptos abstractos que se deseaba aludir, relacionados con los principios y valores religiosos, morales o espirituales. De tal modo que la síntesis numérica del Renacimiento fue sustituida por las variaciones formales del canon o la gran manera del maestro.

La idealización de las formas humanas del Manierismo se distingue de las del Renacimiento, no existía un ideal o la aspiración a éste, sino que cada artista defendía como postura la manera del maestro o la obra que admiraba. Así, desde el Manierismo, para los pintores, existe una forma acorde a cada cuadro. Lo que implica que la búsqueda formal del arte radicaba en la búsqueda expresiva; ya no más en la observación objetiva. Ahora, la proporción y el canon existían para ser alterados o apropiados por los artistas. Mientras que la capacidad de mensura y observación fueron adoptados como elementos destacados de la enseñanza, dados por medio del dibujo, la actividad proveedora de sensibilización y el adiestramiento de las habilidades fueron requeridas para la plena realización del arte. En la academia, gracias al dibujo se generaron métodos fundamentados en la rectificación constante.

### 3.3.1 EL ESTABLECIMIENTO DE LA VARIACIÓN

El tratado de Durero sobre la anatomía y las proporciones fue fundamental para el desarrollo del arte posterior, al dedicar especial atención a la variación formal que implica cualquier modificación del método empleado para la representación. Su investigación indica que toda representación estará siempre alejada de la naturaleza puesto que la forma resultante siempre estará determinada por el sistema que la creó. En consecuencia, las contracciones, deformaciones y elongaciones que él ejemplificó, son el punto de partida para el arte manierista. Esta no es la única aportación formal que se establece durante el Renacimiento y sobresale posteriormente. Durero había tratado también el método de construcción formal del cuerpo humano basado en una triangulación; más tarde, Miguel Ángel lo hizo presente en la mayoría de sus representaciones, de igual manera que la línea serpentina, la razón de su utilización está ligada a un pensamiento místico, espiritual y filosófico. Él dedujo que esta forma era la más adecuada para la representación del cuerpo humano (incluso utilizada en la composición de las pinturas) basando la construcción del cuerpo en el torso, este corresponde a la construcción de dos triángulos en posiciones invertidas, uno respecto al otro y ese es para él el eje del movimiento del cuerpo. Evidentemente esta deducción rompe con el esquema establecido como ideal renacentista.

### 3.3.2 DEL CONTRAPOSTO A LA LÍNEA SERPENTINATA

El contrapposto era la linealidad de la figura humana considerada como ideal en el Renacimiento, esta postura rompe con la verticalidad que alguna vez se utilizó en el arte antiguo, antes de su espléndida época clásica. De tal suerte que el contrapposto es un elemento compositivo de la figura humana retomado de la antigüedad, sin embargo este recurso es también una característica observable en la naturaleza. Ya en el contrapposto se origina una línea vertical que conlleva movimiento, se insinúa una línea en forma de S que armoniza los pesos contrarios del cuerpo. Sin duda alguna el contrapposto es una posición que también es utilizada durante el Manierismo, sin embargo, es alterado en tal grado que pierde su naturalidad para ser simplemente una línea ondulatoria síntesis de la exacerbación del movimiento en el cuerpo: la figura serpentinata.<sup>88</sup> La figura de ánfora se deriva de esta puesto que es el entrelazamiento de dos líneas onduladas en forma de S pero opuestas, en ésta, el peso del cuerpo reside sobre un solo punto. Ambas estructuras representan

<sup>88</sup> Vid [http://en.wikipedia.org/wiki/Figura\\_serpentinata](http://en.wikipedia.org/wiki/Figura_serpentinata) para encontrar la cita de Giovanni Paolo Lomazzo, que explica la importancia de la figura serpentinata y los posibles orígenes de este elemento compositivo.



Fig.3.11 Domenico Beccafumi.  
*Publius Mucius hace condenar a sus colegas en la pila (Detalle).*  
Palazzo Pubblico, Siena.



Fig. 3.12 Jacopo Comin "Tintoretto".  
*El hallazgo del cuerpo de San Marcos.*  
Pinacoteca di Brera, Milán

el ideal estético de la época. Estas figuras daban una expresión de volumen y dinamismo. Aunque la figura serpentinata terminó por funcionar más como un recurso compositivo, que como construcción de la figura humana. Como en la obra de Domenico Beccafumi (Fig.3.11.) En algunas figuras se nota la exageración del contrapposto hasta el punto de formar el serpentinato, y en la otra se ve el giro sobre la misma figura que termina por formar una contorsión.

Existe una obra que a mi consideración sintetiza todos los principios manieristas, es (Fig.3.12) El descubrimiento del cuerpo de San Marco de Tintoretto (a pesar de ser considerado aún por muchos como artista del alto Renacimiento). En todas las figuras se encuentra la composición triangular, más evidente en la figura central con los brazos extendidos, todas las figuras están contorsionadas y apoyadas en un sólo punto que naturalmente no corresponde al equilibrio que se observa en la realidad, de igual forma, las proporciones están distorsionadas, recurre a posiciones muy particulares para cada figura; la perspectiva no corresponde a la pirámide que se planeaba en el Renacimiento sino que es una construcción ficticia, en general, la composición señala una helicoides también desde el primer plano hasta el fondo del cuadro, reforzando el sentido de movimiento.

El cambio formal se ejemplifica en el uso del contrapposto, originado de la observación natural a la línea serpentina o serpentinato, que corresponde a un pensamiento filosófico místico cuyo origen es incierto. La línea serpentina que ejemplifica el movimiento, helicoidal en ascensión, ciertamente evidencia que el ideal de belleza se identifica con el del movimiento, tomado de la crepitación del fuego. El ideal o el punto central de las obras no radica en la mimesis sino en la capacidad mental del artista para recomponer la imagen, se basa en la naturaleza, sí, pero es conducido por su imaginación. Esto es la libertad estilística.

### 3.3.3 LA ANATOMÍA: ELEMENTO DEL DIBUJO

El academicismo estableció el estudio del cuerpo y la proporción, esto comenzó a transmitirse sobre todo gracias a los dibujos y grabados que comenzaron a proliferar, que distaban de ser objetivos; todas estas láminas perdían rápidamente validez ante los constantes descubrimientos científicos del cuerpo humano. En contraste, en el dibujo establecido como sistema de enseñanza se podría dar el acercamiento más objetivo a la realidad, cuando se pretendía observar la naturaleza en sí con el fin de ejercer la facultad plena del dibujo y del arte. En este punto de la historia del arte, la identificación de la representación con un ideal, una síntesis numérica y la belleza ya no fue el interés dominante, en cambio, los elementos artísticos adoptados durante el Renacimiento, ya fueran la proporción o la perspectiva, se reconocieron como métodos de representación, lo que significó

el reconocimiento de la posible diversidad de metodologías y sistemas de representación; inclusive, las premisas consideradas como universales en el Renacimiento fueron adaptadas, variadas y deformadas, esto corresponde al florecimiento del Manierismo. Finalmente, la forma se identifica con la poética y la anatomía se establece como fundamento técnico del dibujo; especialmente la representación del cuerpo humano se basó en la línea serpentina, una postura que no se dan naturalmente. La deformación, elongación o contracción de las figuras engendraron así, desde el dibujo primeramente, la libertad estilística.

### 3.3.4 IDEA, TIPIFICACIÓN Y EXPRESIÓN

Este cambio que atañe meramente al ámbito artístico, técnico y formal fue impulsado por una intención bien diferenciada a la que se perseguía por los artistas renacentistas. Un modelo ideal de belleza basado en una unión ideal de lo más bello localizable en la naturaleza, la supuesta armonía encontrada para los artistas del quattrocento y algunos del cinquecento fueron planteamientos cuestionados, además de que las diferencias entre la religión católica y la antigüedad clásica como ejes fundamentales de la filosofía y la cultura se incrementaron. Los descubrimientos formales en la creación de la imagen anteriormente sirvieron para formular reglas de representación, entonces, todos los elementos son variables según la intención y la expresividad que haya deseado emplear el artista. De modo que ahora vemos distintas escenas en una misma pintura y que la unidad dada por la perspectiva en las imágenes se rompe o es distorsionada. (Fig.3.13). Lo mismo ocurre en cuanto a la anatomía; el dibujo de los cuerpos no sólo recurre a la posición para ser expresivo, sino se recurre a la exageración de ciertos rasgos del cuerpo humano (Fig.3.14.), y las proporciones son modificadas con la misma función así también las condiciones lumínicas de los cuadros. Existen recursos oficialmente establecidos que pueden ser modificados por los artistas, esto es lo que identifica al manierismo. Si bien el manierismo es una etapa caracterizada por la transición y la adaptación de los preceptos plásticos, en el Barroco los vemos ya establecidos.

En cuanto al dibujo, este ya no es únicamente sinónimo de contorno; los elementos formales que implican su creación se diversifican y se vuelven variables. Se retoman muchos fundamentos renacentistas y se vuelve más compleja su definición al incluir esta actividad como parte del proceso de la concepción general de la obra aunado a su importancia como actividad formativa de todo artista dentro de la Academia. Lo que también lo relaciona con el amaneramiento y el establecimiento de cánones variables: el estilo.



Fig. 3.13. Baldassare Franceschini detto il volterrano. L'assunta



Fig.3.14. Il Pontormo. Adán dormido detalle de estudio para un Cristo en gloria y la creación de Eva.

## CAPITULO CUATRO

---

### **BUSCANDO LO SUBJETIVO:**

EL DISTANCIAMIENTO DE LA  
REPRESENTACIÓN EN LA  
CONCEPCIÓN DEL ARTE  
DEL SIGLO XVIII AL XIX

## BUSCANDO LO SUBJETIVO:

### EL DISTANCIAMIENTO DE LA REPRESENTACIÓN EN LA CONCEPCIÓN DEL ARTE DEL SIGLO XVIII AL XIX

#### 4.1 ROMANTICISMO, REALISMO Y NATURALISMO



Fig. 4.1 Jaques-Louis-Jules David-Chassagnolle. *Dos bustos de hombre en la villa Medici*. Musée du Louvre, Paris.

En el siglo XVIII, el modelo de producción estética que Acha considera como vigente es el del propio de las artes renacentistas y estaba marcado por la corriente neoclásica. En el Barroco, corriente predominante del siglo anterior, quedó establecida la existencia de preceptos estéticos en la producción de las artes plásticas; es decir que la regla y el canon se institucionalizan en la formación académica de las artes, estableciendo así, un modelo general en la educación artística. Gracias al poder de la institución de la formación artística en conjunto con el apoyo de las cortes absolutistas fue posible la unificación *estilística* en la que el gusto de la clase cortesana controló el rumbo de lo que debía crearse dando paso así al Rococó y consecuentemente al Neoclásico, el cual está especialmente influenciado por los descubrimientos arqueológicos de la antigüedad, teniendo como ideal estético las formas clásicas (Fig. 4.1). Además, teóricamente fue sustentando por quienes consideraban, como el historiador alemán de arte Johann Joachim Winckelmann, que el ideal de belleza era inencontrable en la naturaleza, cabe mencionar que los griegos y los romanos ya lo habían descubierto, convirtiéndose por esto en el ejemplo idóneo a seguir. Filosóficamente, este movimiento está fundado en la Ilustración que más tarde tendría como consecuencias la Revolución Francesa y la caída del despotismo ilustrado. El siglo XVIII es, en todo caso, un siglo caracterizado por el racionalismo y el liberalismo, por un nuevo auge del clasicismo al mismo tiempo que ocurrieron muchos cambios sociales mientras que otros se perfilaban. En lo que respecta al dibujo, el dominio de las academias sobre el desarrollo del arte se ve afectado, tanto como el concepto de individuo adquiere otros significados en relación a la oposición entre los aspectos sentimentales y los racionales del ser humano. Por otra parte, es el inicio de la crítica del arte debido a que la situación histórica propiciaba la existencia del diálogo entre literatos, artistas, consagrados al arte y entre el público y los críticos; suscitado en gran parte por la creación de los salones. Cuando el Neoclásico pierde potencia como corriente dominante en el arte, comenzó a diversificarse el tipo de arte que se realiza puesto que ya no se rige por un único modelo académico. Por lo que a finales del XVIII y principios del XIX, se advienen corrientes

como el Romanticismo que encara la más fuerte oposición al Neoclásico, este conflicto resulta decisivo en la historia del arte porque marca radicales cambios de paradigmas en el arte y posibilita la diversidad de corrientes que surgieron a principios del siglo XIX, más relacionados con el naturalismo, el realismo y el impresionismo.

#### 4.1.1 EL CONFLICTO ENTRE NEOCLASICISTAS Y ROMÁNTICOS

##### 4.1.1.1 EL DIBUJO Y LAS ACADEMIAS

Ocurrió un establecimiento paulatino de todas las grandes academias de Europa basadas en el modelo Italiano. A partir de la *Accademia delle arti del disegno* (1563) en Florencia por Cosimo I de Medici, luego la *Accademia degli Incamminati* establecida por Ludovico, Agostino y Annibale Carracci en Boloña; seguida de la *Accademia de San Luca* (1593) bajo la creación de Zuccari. En Francia fue un proyecto nacionalista *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (1648) por Charles Lebrun y La Academia de Artes en Viena la *Akademie der bildenden Künste Wien* (1692). Ya en el siglo XVIII en España se desarrollaron distintas academias como La Academia de San Fernando en 1752, en Madrid. Y en Inglaterra The Royal Academy of Arts, en Londres.

Es en la academia Francesa donde la crisis de esta época, en relación al dibujo y la academia, se intensifica ya que durante la segunda década del siglo XVIII, la división de criterios artísticos, entre quienes consideran superior la corriente opositora –que era el Romanticismo–, cobra fuerzas generando la división del público. Algunos creían que el dibujo y el arte debían de estar apegado a modelos clásicos, cuyo objetivo era alcanzado gracias al ejercicio del dibujo del natural. La relación entre modelo, artista y dibujo se ve implicada en tres distintos modos: el del clasicismo, el del Romanticismo y el del naturalismo<sup>89</sup>. Por lo que habrá de analizarse la relación del dibujo en ellos.

Es por una función formativa y general con la que se empleaba el dibujo en la academia, su auge derivó en una unidad estilística, al igual que entre la postura de los artistas y cada uno de los aspectos formales que daban coherencia a su trabajo. El concepto de naturaleza continua vigente aunque en ocasiones con ciertas disparidades internas entre los artistas.

##### 4.1.1.2 EL DIBUJO O EL COLOR

Las principales discusiones que se suscitaron en la academia francesa no corresponden más que a la división de opiniones en cuanto a la supremacía del dibujo o de la pintura. La oposición de ambas comienza a gestarse después que el uso del color delega la precisión de los contornos y con ello el dibujo como la parte mental y racional de la pintura. El ámbito de la crítica del arte comienza a instalarse en el mundo artístico. Por lo que se considera que abogar por el dibujo o el color son posturas que adquieren un poder político en la organización interna de la formación artística, entonces, el uso dominante del dibujo en las obras de arte se asocia a la escuela neoclásica mientras que el de la pintura al nuevo ímpetu romántico. Gracias a los críticos del momento, tradicionalmente se ejemplifica esta

---

<sup>89</sup> A pesar de que estas corrientes no se encuentren ubicadas estrictamente dentro del siglo XVIII, las problemáticas que en ese momento se desarrollaron, determinaron la situación precedente de, al menos, la primera mitad del siglo XIX, unas son producto de otras.

oposición en la figura de Jean-Auguste Ingres y Eugène Delacroix. Sin embargo ambos se ejercitaron en el dibujo del natural y fueron excelentes dibujantes, aspectos que Baudelaire tomó en cuenta en sus escritos para los salones, dándonos un panorama claro de las diferencias y similitudes de estos artistas. En el salón de 1845 se creía que la maestría de Delacroix sólo era equiparable a la de Honoré Daumier e Ingres:

Nous ne connaissons, à Paris, que deux hommes qui dessinent aussi bien que M. Delacroix, l'un d'une manière analogue, l'autre dans un méthode contraire. L'un est M. Daumier, le caricaturiste; l'autre, M. Ingres, le grand peintre, l'adorateur rusé de Raphaël [...] avec une attention lente et studieuse, chacun –les élides et les antagonistes– verra que ces trois dessins différents ont ceci de commun, qu'ils rendent parfaitement et complètement le côté de la nature qu'ils veulent rendre, et qu'ils disent juste ce qu'ils veulent dire.<sup>90</sup>

Estos tres artistas continúan ejercitándose en la observación de la naturaleza, sin embargo lo que les interesa captar de la realidad marca una gran diferencia. Un conjunto de subjetividades, es lo que se retoma en el Romanticismo como fundamento de la postura política de los artistas. Daumier lo hace de una manera más evidente al valerse de la caricatura (Fig.4.2), mientras que Delacroix pondera la expresión de las pasiones e Ingres una apreciación detallada de la realidad. Como bien lo aclaraba Baudelaire en su tiempo: «l'artiste plastique devrait trouver dans la nature tout ses types»<sup>91</sup>; para este momento histórico, los artistas en su mayoría encuentran en la naturaleza la referencia suprema donde todas las formas necesarias para la expresión pueden ser halladas. O, por el contrario, el poeta y periodista alemán Henri Heine decía con una postura similar a la de la filosofía de la naturaleza del siglo xv: «En fait d'art, je suis surnaturaliste; je crois que l'artiste ne peut trouver dans la nature tout ses types, mais que les plus remarquables lui sont révélés dans son âme, comme la symbolique innée d'idées innées, et au même instant».<sup>92</sup>

90 BAUDELAIRE, Charles. *Correspondances esthétiques sur Delacroix*. Classiques éditions Olbia, Paris, 1998. Salon de 1845, Tableaux d'histoire, 1845. P59. [Sólo conocemos en París a dos hombres que dibujan tan bien como Delacroix, uno de una manera análoga, el otro bajo un método contrario; Daumier, el caricaturista e Ingres, el gran pintor, adorador astuto de Rafael[...] con atención lenta y estudiosa, cada uno –los elípidos y los antagonistas– verá que los tres tipos de dibujo diferentes tienen en común que muestran perfectamente y completamente el lado de la naturaleza que quieren mostrar y que ellos dicen, justo eso que quieren decir.

91 Ibidem, pág. 71.

92 Henri Heine citado por BAUDELAIRE. Ibidem, pág. 70. En lo que corresponde al arte, me considero sobrenaturalista, yo creo que el artista no puede encontrar en la naturaleza todos sus tipos, sin embargo únicamente los más remarcables le son revelados en su alma, como el símbolo innato de ideas innatas, en un mismo instante.



Fig.4.2 Honoré Daumier. *Nous sommes tous d'honnêtes gens, embrassons-nous et que ça finisse*. Colección privada. Alemania. Nr 50. Caricatura contra el personal político de la monarquía de Juillet. En el centro el personaje representado es el rey Luois, Philippe I.



Fig. 4.3 Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Homero deificado*. Musée du Louvre. Paris. Incluso retrata figuras del neoclásico como David y Poussin quien con la mano apunta al centro de la composición.

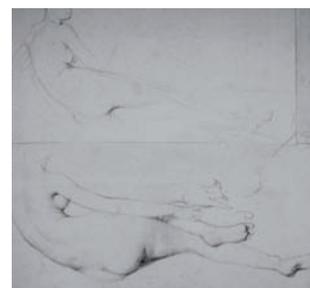


Fig.4.4 Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Dos estudio de una mujer desnuda reclinada mirando a la derecha*. Musée du Louvre. Paris. Estudios previos a *La gran odalisca*, el segundo es una figura más estilizada.



Fig. 4.5 Jean-Auguste-Dominique Ingres. *La gran bañista*. Musée du Louvre. París.



Fig. 4.6 Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Familia Stamaty*. Musée du Louvre. París.



Fig. 4.7 Eugène Delacroix. *Meknès paisaje con mesquitas y personas, puertas, croquis de Arabes y judíos*. Musée du Louvre. París.

#### 4.1.1.3 EL DIBUJO DE INGRES

A pesar de que Ingres es considerado un neoclásico, a lo largo de su obra se aprecian cambios estilísticos que no concuerdan necesariamente con los estándares neoclásicos. En dibujos como *Homero deificado* (Fig. 4.3), la construcción de las escenas y las figuras así como los temas que trata tienen fuertes referencias clasicistas; en las mujeres las formas estilizadas, las curvaturas de las cinturas y el tratamiento es neoclásico hacen referencia al arte renacentista como al ideal clásico. En contraste, en *La gran odalisca* las proporciones del cuerpo femenino son ajenas a cualquier ideal estético clásico (Fig. 4.4). Ingres ha modificado las formas de acuerdo a su voluntad y con fines compositivos, el torso que ahí se muestra guarda grandes diferencias con respecto a la espalda de *La gran bañista* (Fig. 4.5) cuyo tratamiento es más naturalista, al igual que en los retratos (Fig. 4.6) que Ingres dibujó. En ellos, lo que destaca son los propios rasgos y formas de los personajes, es decir que Ingres está observando de la manera más honesta posible sus formas. Es importante destacar que en sus dibujos se aprecian las distintas formas en que este artista podía dibujar, él tenía la capacidad de hacer las variaciones que quisiera de la forma y apegarse al canon o estilo que deseara porque antes de obedecer a un etiqueta como neoclásico, romántico o naturalista, era un dibujante.

#### 4.1.1.4 EL DIBUJO DE DELACROIX

La importancia que tenía el hecho de pintar del natural para Delacroix se revela en la cantidad de apuntes que tomó, sus numerosos paisajes y sobre todo sus dibujos (Fig. 4.7) productos del viaje a Marruecos (lugar que ocupaba la misma consideración para él que los vestigios clásicos). En todos ellos está explícito el espíritu romántico pues, al enfrentarse directamente a la realidad, lo que sobresale en sus dibujos como resultados es la afirmación de su propia existencia, es su experiencia personal como ser sensible, el momento de unión cognitiva entre el artista y la realidad gracias al acto de dibujar. Por lo que el dibujo no es el modelo, ni el artista, ni la pura sensibilidad del artista, o sus limitantes y capacidades motrices o el momento de enfrentamiento con esa realidad, es el conjunto de todo ello traducido como el temperamento del artista; en palabras de Baudelaire: «Delacroix part donc de ce principe, qu'un tableau doit avant tout reproduire la pensée intime de l'artiste qui domine le modèle, comment la création [...] en effet la peinture était un art d'un raisonnement profond et qui demande la concurrence immédiate d'une foule de qualités».<sup>93</sup>

93 Ibidem, pág. 71. Entonces Delacroix parte de este principio: una pintura debe sobre todo reproducir el pensamiento íntimo del artista que domina al modelo, como la creación [...] en efecto, la pintura era un arte de razonamiento profundo y que demanda la concurrencia inmediata de una serie de cualidades.

Se reconoce la creación como la interiorización de lo observado en la naturaleza, por lo cual las representaciones de la pintura apelan a la memoria y hablan de recuerdo (Fig.4.8), lo que para el artista sobresalió más y por lo tanto pondera en la representación, es resultado de la recreación mental del artista, de lo que vio en la naturaleza y fue provocado emocionalmente en él.

#### 4.1.1.5 DIBUJO ROMÁNTICO

Ante la oposición entre el color y el dibujo, las representaciones más racionalizadas y las que exacerbaban los sentimientos, Baudelaire declaró la pluralidad de fines y formas en el dibujo, racionales o gestuales (Fig. 4.9); cada postura tiene sus propias calidades, sea el dibujo fisionómico de los naturalistas, sean dibujos más apegados al canon clasista; o como en Ingres que puede dibujar de manera más naturalista, o idealista, ya que también puede construir su propio modelo estético; todas estas maneras son producto de un *genio* que sabía elegir, ordenar y corregir los datos tomados de la realidad, mientras que el dibujo romántico estaba a la par del temperamento y el espíritu del autor. Sin embargo para Baudelaire, la diferencia entre el dibujo apegado a las medidas o a la fisonomía del modelo no es parte de la actividad creativa del genio creador propio de un artista: «Le dessin physiologique appartient généralement aux passionnés, comme M. Ingres, le dessin de création est le privilège du génie.»<sup>94</sup>

La postura de los románticos consiste en que sea sobrepasada la naturaleza por lo que Tiers llamaba *l'imagination du dessin*, el acto creativo al que recurre el artista para imponer su pensamiento ante la naturaleza y la impresión que esta le ha causado (Fig. 4.10); por lo que cuando en el Neoclásico se pondera la serenidad de las formas, en el Romanticismo se privilegia el movimiento, signo de la vitalidad entre el artista y la realidad, así como el momento en que sucede. Finalmente, la oposición entre el color y el dibujo tiende a ser más que formal, política ya que como bien aclara Baudelaire: «La ligne et la couleur font penser et rêver, tout le deux; le plaisir qui en décrivent sont d'une nature différente, mais parfaitement égale et absolument indépendant du sujet du tableaux.»<sup>95</sup>

Ambos elementos de representación son abstracciones y corresponden al pensamiento del dibujante.



Fig.4.8 Eugène Delacroix. *Cautividad en Babilonia*. Musée du Louvre. Paris.



Fig. 4.9 Fig. 4.9 Eugène Delacroix, *Arabe sentado de frente*. Musée du Louvre. Paris. Es esta obra es claro que el tratamiento del rostro del personaje semeja al modelo, las proporciones son acordes a la del personaje y está más detallada que el resto del cuerpo, don de el trazo sirve para ubicar el resto de las partes del cuerpo, delimitarlas y contienen cierta expresión de gesto.



Fig. 4.10 Eugène Delacroix. *Desnudo femenino*. Musée du Louvre. Paris.

94 Ibidem, pág.72. El dibujo fisionómico pertenece generalmente a apasionados como Ingres, el dibujo de creación es el privilegio del genio.

95 Ibidem, pág.106. La línea y el color hacen pensar y soñar, conjuntamente; el placer que describen son de una naturaleza diferente pero perfectamente igual y absolutamente independiente al tema de la obra.

## 4.1.2 NATURALISMO

### 4.1.2.1 EL CONCEPTO DE NATURALISMO

La corriente naturalista está plenamente identificada con la tradición enciclopédica que devino en la corriente positivista del filósofo francés de Auguste Comte, en relación al conocimiento. La posición naturalista del arte consiste en la necesidad de conocer aquello que pueda ser la realidad y concebirlo en la obra, se cree que el dibujo debe valerse del rigor formal para ser lo más objetivo posible. El Naturalismo es un término que cobró especial relevancia en la literatura después de 1870, impulsado en gran medida por el escritor Émile Zola. En relación a las artes plásticas, como la pintura, la palabra naturalismo refiere principalmente a una tendencia artística más que a un movimiento específico; en términos muy generales se asocia con el Renacimiento y con quienes ponderan la creación de las imágenes más fieles y exactas a la naturaleza que las inspira, sin embargo como movimiento tanto en literatura como en las artes plásticas, se produce como oposición al Romanticismo. Esta tendencia juzga necesaria la *imitación exacta de la naturaleza*, según las palabras formuladas en el Salón de 1863, en la *Académie des Beaux Arts*: «L'école naturaliste affirme que l'art est l'expression de la vie sous tous ses modes et à tous ses degrés, et que son but unique est de reproduire la nature en l'amenant à son maximum de puissance et d'intensité: c'est la vérité s'équilibrant avec la science.»<sup>96</sup>

El naturalismo llega a ser más que una necesidad formal de exactitud en comparación con el modelo empleado porque conlleva una carga de expresión humana, ya sea naturalista o en el realismo o incluso en obras románticas, en todas ellas se pueda apreciar una intención naturalista en algunas formas y hasta cierto grado, combinadas con otras de corte más expresivo (*Fig. 4.9*) Baudelaire tiene a bien considerar que en la disciplina del dibujo reside principalmente el aspecto naturalista, teniendo como principal referencia a Ingres: «Baudelaire n'hésite point à dire d'Ingres qu'il est "le représentant le plus illustre de l'école naturaliste dans le dessin", parce que, à son gré, "les purs dessinateurs" sont toujours des naturalistes.»<sup>97</sup>

De alguna forma el dibujo esencialmente ha sido una práctica naturalista en tanto que se ha basado en la observación de la naturaleza. El mismo acto de dibujar con la exigencia de mayor fidelidad posible a lo real como meta, es explotado como recurso formativo en las academias ya que desarrollaba las capacidades psicomotoras de los estudiantes.

### 4.1.2.2 EL DIBUJO NATURALISTA Y LA FORMACIÓN ARTÍSTICA

Aunque en el neoclásico se utiliza la idealización de la figura clásica y, por lo tanto, se basa en cánones regulares, conserva un carácter naturalista como se percibe en los retratos de Ingres, donde no se sigue un patrón preestablecido, como claramente se pretendió ya en el Renacimiento, cuyas pruebas pueden encontrarse en los estudios de la figura humana hechos por Dürero, en la tendencia naturalista del siglo XVIII y, el único modelo que se sigue son las relaciones perceptibles para el dibujante en XIX el momento en que dibuja, esto explica porque cada dibujo y

96 La escuela naturalista afirma que el arte es la expresión de la vida bajo todos sus modelos y en todos sus grados, y que su objetivo único es reproducir la naturaleza, llevándola a su máximo poder e intensidad: la verdad equilibrándose con la ciencia. Vid. P.Martino. *Le naturalisme français (1870-1895)* Libraire Armando Colin. Cinquième édition, 1951, p.4.

97 BAUDELAIRE, Charles. Op. Cit., pág. 4. Baudelaire no duda en decir que Ingres es el representante más ilustre de la escuela naturalista en el dibujo, porque a su gusto, «los dibujantes puros» son siempre naturalistas.

cada cuerpo representado se mantienen más fieles a su apariencia física, se trata de dibujar el modelo bajo sus propias particularidades en vez de reproducir un ideal establecido. Tanto Durero como los naturalistas se basan en la comparación<sup>98</sup> de los elementos de la naturaleza entre ellos y se concentran en destacar las diferencias, las particularidades y las semejanzas de las cosas; sin embargo los caminos son opuestos Durero retoma las similitudes de elementos semejantes y las sintetiza en una medida regular mientras que a los naturalistas les importa lo que los hace diferentes.

#### 4.1.2.3 EL NATURALISMO DE JOHN RUSKIN

Uno de los principales teóricos del naturalismo en el dibujo y el arte es John Ruskin quien consideraba que el objetivo del arte era la verdad como el entendimiento de la naturaleza en la contemplación estética, incluso su postura se refleja en lo que él estipula como una manera idónea de ejercitarse en el dibujo.

Formalmente, el dibujo como resultado de la observación detallada, tiende a ser de contornos bien definidos y limpios con el objetivo de tener una mayor precisión en las formas representadas, por lo tanto, un manejo y control muy afinado de las técnicas es necesario. En *Técnicas de dibujo* John Ruskin expresa las bases de una educación desapegada de la academia, para volcarse en una formación casi autónoma con base en el dibujo del natural y la práctica de algunos ejercicios gráficos específicos como la elaboración de líneas de degradación de luz. Para Ruskin es claro que la práctica del dibujo debe basarse en la graficación al natural así como representa la consagración de tiempo y la atención a esta actividad. Para esto ha resumido ciertas leyes, referentes a la organización propia de las cosas en la naturaleza y como resulta más conveniente representarlás. También es cierto que todo acto de representar conlleva una acción de discernimiento y elección de aquellos motivos que conformaran la imagen, por lo que estas reglas establecen lo que se debe apreciar y graficar de la naturaleza, bajo qué motivaciones y de qué maneras.

##### 4.1.2.3.1 El dominio técnico: fundamento y formación

La contemplación estética de cualquier dibujante debe ser entendida en términos gráficos, ver relaciones de color y de luz, en el lenguaje mismo de la pintura y el dibujo; por otra parte es indispensable el ejercicio y control técnico de estos elementos, por lo que propone ejercicios que den al dibujante un mayor control motor y técnico en distintas técnicas, en la degradación lumínica y el desarrollo de la capacidad de generar líneas regulares en cualquier sentido y dirección. Una vez que se está adquiriendo la *ligereza de mano* se ejercita también la *agudeza de la visión* la capacidad de observación y síntesis de lo natural en la imagen mental, traducida en elementos gráficos. Para esto, el ritmo cobra vital importancia, la lentitud permite la potencialización de la observación y el control de lo que se traza.

---

98 Es curioso como Levi-Strauss, al definir el estructuralismo, señala que tanto el estructuralismo como el estudio de las proporciones de Durero se basan en el mismo modelo de pensamiento: la comparación, y que tanto la proporción como el estructuralismo nacen de la misma conclusión: es tanto aquello constituyente de la realidad, natural o antropológica; y hay tanto de la realidad susceptible de conocerse que abarcarlo completamente es imposible, sea cual fuere el medio, dibujando o bajo la observación antropológica. De modo que sólo es posible explicarlo y comprenderlo mediante las coincidencias. La proporción en el arte, se trata de lo que los une en apariencia, los rasgos que se comparten o las relaciones promedio o ideales según el designio del artista; para el estructuralismo sirve de base para suponer los comportamientos de diferentes grupos humanos basado en lo observado previamente en otros. Definición documentada en el programa televisivo *Aphostrophes*. en su emisión del 4 de mayo 1984 entrevista realizada por Bernard Pivot el 4 de mayo 1984. Antenne 2.

#### 4.1.2.3.2 Dibujar y belleza

En *Técnicas del dibujo*, Ruskin aborda que la utilidad del dibujo consiste en que hay cosas que no pueden ser descritas con palabras, por lo que el dibujo ayuda a registrarlas de modo claro para transmitirles a otras personas, teniendo percepciones más intensas de la belleza del mundo natural. Es decir, que el dibujarlas aporta un acercamiento profundo de conocimiento estético de la naturaleza que es útil porque a través de los dibujos se vuelven transmisibles aquellas cosas que sólo pueden ser apreciadas, o recordadas como imágenes, ya que la belleza como cualidad dada en los elementos de la naturaleza perece. En este punto, existe una paridad con la concepción que Zuccari realizara acerca del dibujo, en la cual la belleza natural es una idea contenida en la mente.

#### 4.1.2.3.3 La línea correcta

Otro aspecto a destacar es la idea de *línea correcta* que no es aquella que deba ser como se piensa o se quiere sino que es el resultado gráfico del proceso de pensamiento, es observar y discernir del natural los elementos a representar; al respecto, Ruskin tiene un gusto particular; ciertas direcciones y disposiciones de los elementos naturales como las hojas, son los que pondera como idealmente bellos, por los cuales el dibujante debe inclinarse, fuera de esto la síntesis de la naturaleza en la imagen depende de medir, comparar y ubicar los elementos, considerados tradicionalmente en las artes plásticas.

En suma, para Ruskin el control técnico es sinónimo de libertad y se sustenta en la capacidad de concentración y contemplación durante en el acto de dibujar; éste es el modo de conocimiento para el naturalismo que defiende Ruskin, en donde la técnica y el sentido filosófico de dibujar están conectados, lo cual se resume en la observación detallada de los fenómenos lumínicos de la realidad.

### 4.1.3 DE LA NATURALIDAD AL TEMPERAMENTO

#### 4.1.3.1 LÍMITES DEL NATURALISMO

Ante la imposibilidad de significar por completo la naturaleza, igualarla o conocerla en su totalidad, debido a su vastedad y diversidad, es necesario el empleo de la comparación, para establecer un sistema fundado en las similitudes, estableciendo reglas generales, éste es el método esencial que también sostiene el dibujo neoclásico, el cual, además de tener una función formativa, conlleva la función proyectiva. Mientras tanto, la corriente naturalista pone especial atención en las particularidades, observan individualidades y no generalidades; en lugar de dibujar lo que hace a los elementos de la naturaleza iguales, se interesan por lo que es diferente. No por nada en el siglo xviii existe un auge en el empleo del dibujo durante las expediciones arqueológicas o de índole botánico<sup>99</sup>.

#### 4.1.3.2 EL DIBUJO DE PAISAJE

No hay que olvidar que el paisaje es el género naturalista por excelencia y por primera vez en la historia cobra importancia como tal. Anteriormente el paisaje estaba supeditado a la organización y disposición de los objetos en el plano pic-

99 En el caso de México, en las expediciones, no pasa mucho tiempo para que este fin naturalista del dibujo sea sustituido por una idealización de la cultura o se vea reflejado en tipos costumbristas. De esta forma puede no resultar tan opuesto el Neoclásico del Romanticismo.

tórico, ahora, como se puede ver en Turner, representarlo tiene su propia significación. En el caso de los pintores naturalistas (incluso como anteriormente mencioné respecto a Delacroix) al dibujar paisajes se enfrentan completamente con la naturaleza, pero lo que importa es establecer directamente la relación con el modelo y responder ante ella. El objetivo es ejercitar la mente con el propósito de generar el dibujo más honesto posible, es decir, hacer una graficación coherente entre eso que se piensa, las formalizaciones dadas por la mente, la capacidad manual y el modelo como referencia rigurosa; el momento de dibujar es lo más importante porque es cuando se responde la pregunta « ¿qué es? ». Es aquí donde el conocimiento se adquiere, en la medida que a cada artista le es posible por sus limitaciones y definiciones.

La etapa del Romanticismo es el primer indicio donde al preguntarse por la realidad la respuesta se vuelca en la subjetividad del ser, del artista y las emociones humanas exacerbadas, es el primer paso para distanciarse de una visión objetiva en el arte. Lo que se da a conocer a través del dibujo no es una apariencia basada en la objetividad de la naturaleza o sus proporciones, sino que el centro de atención será la experiencia propia del artista como ser sensible a la naturaleza, es decir, que el dibujo como la pintura se vuelven expresiones temperamentales; aún la relación con la naturaleza es estrecha puesto que es necesaria la presencia del dibujante ante la inmensidad de todo lo que lo rodea, ese es el vínculo emocional y sensible más fuerte que fundamenta el arte romántico, no es mera casualidad que en numerosas ocasiones el pintor Gaspar David Friedrich represente este enfrentamiento, como por ejemplo, en *Monje a la orilla del mar* (Fig.4.11) y en *Caminante sobre el mar de nubes*; en ambas aparece un hombre que se yergue ante la inmensidad; es un reflejo de la introspección en el arte, elemento que marca esta época. También en los paisajes de Turner se desvanecen las referencias objetivas de la presencia humana para dar cabida a la supremacía del color, él se vale de atmósferas cromáticas y lumínicas que predominan en el espacio pictórico, el paisaje es el color porque en conjunto, evocan estados anímicos del artista, sea dibujante o pintor, al fin y al cabo, emociones humanas afines a todos. La figura del artista toma un nuevo brío como el *genio creativo* ensimismado.

#### 4.1.3.3 LA PRIMACÍA DEL COLOR

A partir del Barroco se inicia un proceso de cambio en los paradigmas de la representación, explícito en la bipolaridad del dibujo y color como elementos de la pintura, Wölfflin los identifica como rasgos estilísticos, cuando en realidad forman parte de un cambio formal y técnico en el que el color es el definidor de las formas, y aún alejándose más allá de la forma, es desvanecimiento de las formas por efectos plásticos; así es como se debe ver el color en los paisajes del pintor Joseph Mallord William Turner (Fig. 4.12.)



Fig.4. 11 Gaspar David Friedrich.  
*Monje a la orilla del mar.* (Der Mönch am Meer) Alte Nationalgalerie, Berlin.



Fig.4.12 William Turner.  
*Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste.* National Gallery, Londres.

#### 4.1.3.4 ENTRE LO MIMÉTICO Y LO NATURAL

A pesar de que pretenda dar por finalizada esta sección, las anteriores definiciones resultan demasiado vagas, porque tanto el neoclásico como el Romanticismo o el realismo ponderaron el estudio de las formas naturales, ya que, sobre todo, el arte siempre ha tenido como tema principal lo humano; aunque se haya perdido la convicción de un tratamiento formal *mimético* en la obra de arte, se puede seguir cumpliendo con el precepto de *parecerse* a lo natural *en la medida de lo posible*, en tanto que su objetivo sea la expresión del campo subjetivo de lo humano, las emociones en lugar de la apariencia real de las cosas en sí mismas. Estéticamente, en la tendencia naturalista se considera que el arte es bello en cuanto *imita* a la naturaleza; por lo tanto, la observación de la naturaleza es el origen de toda creación; sin embargo, una diferencia entre una corriente romántica y otra naturalista consiste en que el fin último de la creación, sea cual fuere el motivo, es ejemplificar la realidad; expresarla ya sea emocional histórica o socialmente; no obstante, los naturalistas creen que el medio ideal es una representación extremadamente fiel a como se ven objetivamente las cosas de la realidad, o en su defecto, el producto de la acción de representarla bajo esta intención; los pintores naturalistas tenían como premisa el dibujar en el mismo momento en que se está contemplando la naturaleza, y que fuera este mismo acto de aprehensión lo único en lo que se piensa. Por su parte, en la técnica del Romanticismo entran en juego las capacidades motrices del artista como del elemento significativo en la obra, es necesario un dominio real de cómo es el modelo a la vez que es válido su variación formal en la representación; en el realismo se requiere la misma fuerza formal que identifique las figuras con su parangón real y que además dé indicaciones evidentes de la situación social o histórica de la escena representada; la semejanza alcanzada es, sin duda alguna, producto de un trabajo prolongado y pensado, en este caso, la significación de la obra no radica únicamente en el dibujo del natural, como si puede suceder en el naturalismo.

#### 4.1.3.5 EL PROBLEMA DE LA FORMACIÓN ARTÍSTICA EN LA POSTURA ROMÁNTICA

El primer punto en coyuntura con la tradición académica de la época es la invalidación de la reglamentación respecto a cómo debe ser el arte y cómo deben formarse los artistas ante la revaloración del sujeto y la forma individual de creación; citando a Friedrich, Ramón Díaz Padilla, catedrático de Dibujo en la UCM, menciona: «Nadie puede sentar una regla válida para todos, cualquiera puede hacerlo sólo para sí mismos. [...] Guardaos de imponer tiránicamente vuestras reglas y doctrinas sobre los demás».<sup>100</sup>

Dentro del espíritu romántico, la libertad es un elemento esencial para el desarrollo del arte, sea o no durante una etapa formativa. Si anteriormente el concepto de individuo había sido revolucionado por la toma de conciencia de *sí mismo*, así como lo fue el reconocimiento del poder creativo durante el Renacimiento, ahora este concepto se identifica con la proclamación de la libertad *individual* en referencia a las normas establecidas bajo un sistema de producción estética –en este caso, las del Neoclásico y la tradición academicista–, se buscaba, principalmente, privilegiar la subjetividad del individuo. Desde los Nazarenos, la enseñanza retoma un toque más intimista y personal entre el alumno y el maestro, esto se encuentra más allá del rol de maestro como una guía en el aprendizaje de reglas ya estable-

100 DÍAZ Padilla, Ramón. El dibujo del natural en la época de la post academia. Madrid : Akal, 2007, pág. 20.

cidas; ciertamente, fue una posición idealista de la enseñanza del arte que no se ve realizada plenamente en tanto que nunca se abandonó por completo la enseñanza regularizada por una institución o basada en algún método. El método sugerido por Ruskin en *Técnicas del dibujo* vuelve a ser ejemplo de esto, la mediación entre tendencias extremistas, por un lado y una completa sumisión a las disposiciones académicas y la libertad individual, por el otro con lo que cada quien puede juzgar algún método, la elaboración o variación para aprender; Ruskin sólo señala un modelo de principios fundamentales como guía en el estudio del arte y a la par que también brinda autonomía en su estudio.

Sin embargo, este cambio sucedió más paulatinamente de lo que se esperaba, la institucionalización del dibujo en las academias al rededor de toda Europa creó desajustes temporales, además de la coexistencia de corrientes opositoras. En 1869 se institucionaliza en Austria, en 1872 en Prusia mientras que en 1878 y 1890 se impone en Sajonia e Inglaterra, respectivamente.

Esto ocasionó una nueva concepción de la enseñanza artística, se volvió más personal, gracias a la corriente de los nazarenos que estableció una relación más íntima y espiritual en el proceso de la creación y la formación. La independencia, la autonomía en conjunto con la libertad individual y el reconocimiento de la subjetividad del individuo se convirtieron en los dogmas estéticos de esta nueva forma de creación artística.

El dibujo en general es un acto que implica procesos cognitivos, un trabajo mental ligado directamente a la graficación, es conocimiento en cuanto representa una facultad humana y lo que la diferencia de otras actividades (o lo que la caracteriza) es el tipo de conocimientos que genera; en el naturalismo el resultado formal es más la relación del modelo con el artista mientras que en el arte abstracto predomina la relación del artista y las relaciones formales que constituyen la actividad pictórica o dibujística, según sea el caso.

## 4-2 LOS PRINCIPIOS DE LA ABSTRACCIÓN

En el siglo xix comienzan a gestarse, en el arte, los roces entre idealistas realistas y entre los círculos oficiales de la pintura y quienes se oponían al control ejercido por las academias. El interés creciente por la pluralidad estilística en el arte fue el origen de la diversidad de tendencias estilísticas desarrolladas durante esta época. Roma ya había perdido el poder como centro artístico de creación ante París, modelo artístico para el resto de Europa. En un primer periodo, los impresionistas se organizaron bajo el espíritu subversivo. Ellos preferían un aprendizaje autodidacta; el taller de Gleyre así como el taller suizo de *L'école des Beaux-Arts* permitía ciertas libertades que favorecían la búsqueda por una tendencia divergente a la oficial. Entre 1874 y 1886 los impresionistas organizaron ocho exposiciones seguidas por otras asociaciones de artistas fundadas por los que serían sus sucesores, los neoimpresionistas y los simbolistas; cabe destacar que estas tendencias fueron sustentadas económicamente por coleccionistas privados que poco a poco lograrían su establecimiento en el mercado y en la historia del arte. Una vez que Japón permitió el libre mercado con occidente, el arte y las artesanías de oriente se volvieron una fuerte influencia, especialmente en la gráfica y las artes decorativas. Por su lado, los neoimpresionistas, o postimpresionistas

sugirieron la tendencia positivista de la época, centrándose en los estudios ópticos de Charles Blanc y Eugène Chevreul mientras que los simbolistas se oponían por igual a tendencias naturalistas y realistas, volcándose en los aspectos subjetivos del ser humano, ámbitos también propios del psicoanálisis. Durante este periodo estuvo muy ligado el simbolismo en las artes plásticas con la literatura, se retoman temáticas alegóricas y míticas. A pesar de la pluralidad estilística de este tiempo, la síntesis formal será el recurso que cobre cada vez mayor importancia.

#### 4.2.1 LO VERDADERO EN EL ARTE

Durante el siglo XIX, la cualidad de verdadero adquirió una ambivalencia en los círculos de la crítica francesa, producto de la oposición entre las tendencias naturalista y romántica, había quienes consideraban que la verdad dentro de la representación designaba la conformidad o fidelidad a la naturaleza. Por otro lado, se consideraba que lo único verdadero en el arte podría ser la expresión de las emociones del artista, su temperamento pues como artistas, a lo único a lo que se le podía ser fiel era a su propia naturaleza, sensible y subjetiva; a lo que ve y siente, decía Baudelaire.

Las posturas referentes a la verdad en el naturalismo eran encontradas; para George Lafenestre, la verdad residía en la observación del exterior, por lo que él habla de impresión de la *vérité* antes de que la actividad artística sea absorbida por la imaginación. Existía el criterio dominante de quienes, como el escritor francés Roger Marx en 1895, definían la verdad del naturalismo como inmediata y externa, compuesta de destreza manual y la percepción ocular, sin alguna intervención del intelecto; ambas posturas se encuentran en un punto de inclusión, en algunas teorías sobre la percepción; por ejemplo, según Jules Laforgue, la *impresión* se debía a un fenómeno fisiológico; si el ojo de cada individuo era diferente al de los otros, entonces cada temperamento o personalidad, como un conjunto de características fisiológicas particulares, era único, por lo tanto la visión de la realidad que podría dar como resultado en un dibujo, es decir, la verdad era asequible por medio de la subjetividad artística. Es así como en el arte se ponía en entre dicho la cualidad de lo verdadero; el impresionismo fue asociado con la corriente de la filosofía positivista, especialmente las corrientes posimpresionistas por las teorías científicas sobre la óptica y el color que los influenciaron; sin embargo, quedaba claro que en el arte no podía regirse por las mismas valoraciones que en disciplinas científicas.

Mientras que los conocimientos de los sistemas lógicos y matemáticos de la ciencia, representaban el único tipo de conocimiento que de ellos se puede obtener, a saber las leyes, los fenómenos y sus reacciones, por su parte, el arte puede representar todo aquello que observamos y deducimos. De modo que no es posible descalificar al arte como un medio que no pueda acceder a la verdad; para el artista resta, en dado caso, la aplicación de los preceptos reales en su visión imaginativa. Algunos artistas respondieron ante estas acusaciones que el arte podía revelar distintas realidades<sup>101</sup>; el campo del arte propugnaba por la existencia de valores subjetivos en el ámbito del conocimiento. En fin, tanto filósofos como psicológicos y teóricos apologizaban la disolución de la distinción entre sujeto y objeto gracias a que la experiencia del artista correspondía a la sensación subjetiva y la observación objetiva de la realidad.

101 Auguste Comte e Hippolyte Taine también consideraban que a pesar de que el arte tuviera su origen en la realidad, éste se apartaba de ella mediante la idealización y perfección de lo que se observaba, así puede este ser inspirador y contribuir a mejorar la sociedad. Vid. SHIFF, Richard. Cézanne y el fin del impresionismo. Un estudio de la teoría, la técnica, crítica y evaluación del arte moderno The University of Chicago Press. 1984, pág. 55.

#### 4.2.1.1 EL MUNDO ES MI REPRESENTACIÓN

En el ámbito psicológico y filosófico también se explicó este cambio de mentalidad del concepto de naturaleza e individuo, Hyppolite Tain –en quien Émile Zola se basó teóricamente para fundar el naturalismo en la literatura, ya no creía en la separación entre el sujeto y el objeto–, en su lugar habla de la existencia de una experiencia consciente, una sensación unitaria básica dada en la relación que la mente humana tiene con la realidad, el acto perceptivo es, pues, un acto de experiencia consciente.

Para Comte y Hegel, la cualidad de subjetivo se va apoderando de los criterios y valores de lo que es cognoscible. Charles Lévê identifica la conocida afirmación de Schopenhauer «*el mundo es mi representación*» en la que los procesos de conocimiento no pueden ser separados de individuo y de la subjetividad que lo percibe. Para Schopenhauer en la percepción más inmediata se encuentra la unión entre lo individual y lo universal, entre el sujeto y el objeto. Ya que se limita la cabida a las ilusiones de la mente. Influenciado por este filósofo, Laforgue concluye que la naturaleza no puede ser aprendida por lo que el arte era un devenir entre la identidad del artista y la naturaleza, y proponía como fin ideal la unión mencionada por Schopenhauer.

#### 4.2.1.2 EL SUSTENTO FILOSÓFICO DE LA DIVERSIDAD DE ESTILOS EN EL ARTE

Siguiendo la línea de este pensamiento, Maurice Denis, pintor simbolista y nabis, cree que la meta más elevada del arte es esta síntesis. El siglo xix terminará definiendo su diversidad bajo el lema *l'art personnel* de Eugene Véron en el que cada quien responde de una manera particular a los estímulos de la realidad, representado tanto la realidad como la naturaleza humana, de variedad múltiple como las mismas posibilidades formales que se ofrecían.

#### 4.2.2 POSTIMPRESIONISMO Y CÉZANNE

Antes de Cézanne, existió un cambio social entre las posturas artísticas en relación al Romanticismo, el Realismo y la entonces nueva tendencia impresionista. Posteriormente, el postimpresionismo, que es asumido por algunos autores, entre ellos filósofo español José Ortega y Gasset, como *pintura verista*, opuesta al idealismo romántico; en su lugar, esta otra corriente alude a la realidad más cercana y constatable. Primeramente, el Impresionismo también se opone al Realismo en cuanto este se enfoca a los objetos, y su expresión más fiel al aspecto real, bajo un discurso político y social; en tanto que para los impresionistas, su interés es más objetivo que el del Romanticismo en tanto que se pretende plasmar acontecimientos de la naturaleza, como el fenómeno cromático y el lumínico, de una manera totalmente plástica. Sin embargo, la concreción formal de la realidad en estas corrientes bajo una intensidad, sea verista o sea social, está dada en el acto de pintar, consecuentemente en el dibujo también.

##### 4.2.2.1 EL ARTE ES UN ACONTECIMIENTO

Desde que con la Catedral de Ruán, Claude Monet (*Fig. 4.13*) identifica que la realidad está inscrita en el constante movimiento del tiempo, el artista es considerado como alguien capaz de percibir la realidad como un fenómeno que acontece. Con Cézanne cambia en esencia la labor de la pintura, él cuestiona lo que es la realidad y desde entonces hizo que ésta dejara de ser un *objeto de estudio* en el arte para ser *apreciada* como un acontecimiento; la pintura y el dibujo no son únicamente la representación de objetos, es también un acontecimiento formal en sí mismo. Por ende, la pintura, el



Fig.4.13 Claude Monet.  
Catedral de Rúan  
Musée d'Orsay, Paris.



Fig.4.14 Paul Cézanne.  
Camino de Mas Jolie al castillo negro.  
Beyeler collection, Basel.

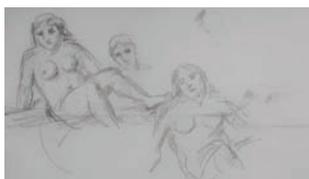


Fig.4.15 Paul Cézanne.  
Bañista sentada.

dibujo y la obra son considerados problema de relaciones formales y cada cuadro es independiente respecto al modelo de la realidad en que está basado. La obra resulta ser una unidad pictórica o del dibujo que es clave para entender la realidad. Especialmente relevante es que el dibujo sea considerado, más que un pensamiento, un acontecimiento formal de la creación.

#### 4.2.2.1.1 El término *realización*

Las proposiciones anteriores se ven reflejadas bajo la concepción que Cézanne tenía de la palabra *realización*<sup>102</sup>, fundamento de la actividad artística de las artes plásticas. Es hacer del fenómeno de la realidad un objeto, esto es la obra; objetualizar la realidad para recrearla como acontecimiento pictórico bajo la dirección del individuo, del artista.

El subjetivismo de los impresionistas no es ya aquel guiado por el sentimiento, la pasión, o el ideal romántico del genio creativo, sino que está caracterizado por el intelecto capaz de asociar lo que ve con un sistema armónico de valores formales y plásticos. El dibujo y la pintura son actividades integradas en la obra. Esta nueva concepción sienta las bases para el problema de la autonomía del arte, por lo que el dibujo sería la ordenación sensible y razonada de estas relaciones. La obra es el íntimo resultado del proceso del artista, pero esta individualización de la obra es tomada ahora como interpretación de la naturaleza. A partir de Cézanne se abre la posibilidad de concebir el dibujo y la pintura como medios por los cuales pensar y crear es interpretar la realidad.

#### 4.2.2.1.2 Dibujo y pintura de Cézanne

En el caso particular de Cézanne, la construcción de la representación se basa en dos principios: el de modulación y el de condensación; el primero sirve para la ordenación de las manchas de color, es una construcción analítica del color en la cual la línea y el modelado son dados por el contraste y las relaciones de tonos del color dan origen a la forma (Fig. 4.14) expresada como *la sensation colorée*, la armonía del cuadro son resultado de las relaciones del color establecidas en relación a una mancha de color dominante, bajo estas relaciones subyace el establecimiento del segundo principio, el de condensación, que es la reducción de toda forma natural en tres posibles formas geométricas: la esfera, el cono y el cilindro, en las que reside la metáfora y la poética de la representación según la propia concepción del pintor francés.

102 En realidad, el término *realización*, varía de sentido para Cézanne, tradicionalmente significa el acabamiento del proceso acontecimiento, la obra, el proyecto artístico a lo largo de distintos momentos, indica la substitución de equivalentes formales, ya sea para el estado de ánimo o para la idealización de la emoción, cuando se convierte en pensamiento; también para las actitudes creativas del artista. Vid. MEDINA, Joyce. *Cézanne and the poetics of painting*. State university of New York Press, New York, 1995, pág.5.

Para él, el dibujo no es primordialmente contorno sino ritmo, movimiento. Esta nueva concepción de la realidad en relación al dibujo rompe con la oposición entre sentir y razonar que se había creado a partir del siglo xvii. En efecto, el artista sigue trabajando bajo la interiorización de sus percepciones y emociones pero estas no dominan ante el orden propio que demanda la construcción formal de la obra.

En Cézanne el color y el dibujo coexisten conjuntamente en el acto de la creación, dibujo de color y no de contorno. Recreable una y otra vez en tanto que es un acontecimiento formal, plástico y variable.

En palabras de Xavier Franquesa:

Cézanne parece responder –al conflicto entre el dibujo y el color en la pintura– distinguiendo entre dos tipos de dibujo: el que tantea un problema concreto y el que resuelve este problema negándose como tal. Dibujo.<sup>103</sup>

En los dibujos datados de esta época se puede apreciar que rectifica constantemente, así como repite, diversos temas y hace dibujos preparatorios (*Fig. 4.15*); se centra en la construcción y el análisis de las formas, y, en sus grades obras, los cuadros de bañistas, se entremezcla el dibujo y el color. Un ejemplo claro del desvanecimientos de los contornos y la supremacía del dibujo, en cuanto medio definidor de formas, característica que Cézanne comparte con muchos otros artistas impresionistas, es que, en lugar de definir con una línea el objeto, la forma es obtenida agrupando manchas de color valorándolas en conjunto y así son percibidos como una unidad cromática mediante la yuxtaposición de colores, los ritmos de trazo, etc.; de manera que se forma la representación. Esta nueva técnica se basa en aspectos científicos con los principios ópticos y de relación de color que se estudiaron en su tiempo y que se consideran prueba del sesgo objetivo de dicho movimiento; sin embargo, resta la importancia que se daba al hecho de vivir el momento del enfrentamiento con la naturaleza, considerando la temporalidad a la que está sujeta la realidad, se da pie a abordarla como fenómeno o acontecimiento, en Cézanne esto se convierte en el sustento de su obra.

Pero antes de que esto ocurriera fue necesario reconocer la pluralidad de contornos en que la inmensidad de la realidad podría ser expresada, ya que ésta es inagotable, de ahí se explica la repetición de motivos y las series hechas por Cézanne y muchos otros artistas. El enfrentamiento constante con la realidad dio por resultado la persistente recreación del motivo de las percepciones del artista, el esfuerzo por hacer asequible la realidad al dibujante como acontecimiento total. También expresa la diversidad de concreción plásticas que se dio en el modernismo entre los diferentes movimientos artísticos. A partir de Cézanne se identifica la total renovación del dibujante ante la realidad; no obstante, todo su trabajo se mantuvo ligado a la naturaleza y la hizo objeto de conocimiento de su obra; manteniendo los contornos de las cosas y la identidad como objetos que se relacionan en el acontecimiento de la realidad.

103 FRANQUESA, Xavier. «Alrededores de Aix ». Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo Gómez Molina (coord.). Madrid : Cátedra, 1999, pág. 167.

A pesar de que el siglo XIX representa más un cambio de paradigmas en la pintura que en lo concerniente al dibujo, que no fue especialmente revolucionado por los artistas, cabe mencionar que Van Gogh y Seurat son dos artistas cuya obra y pensamiento están ligados al dibujo.

#### 4.2.2.1.3 El dibujo de Van Gogh

A lo largo del tiempo Van Gogh logró desarrollar un sistema gráfico de líneas y puntos con lo cual logró dibujos totalmente coherentes y ordenados de los paisajes que representaba gráficamente (Fig. 4.16), el gesto de la línea, el grosor, la posición en que era dibujada y cada elemento en relación al resto en conjunto crean armonías rítmicas. Lo que él consiguió estuvo basado en el orden natural de los paisajes que apreciaba, un lenguaje totalmente dibujístico. Independiente de lo que fue su motivo inicial, la abstracción se tradujo en un lenguaje gráfico clarificado. A través de los dibujos de Cézanne podemos observar el proceso mental por el cual atraviesa para llegar a la síntesis de formas más adecuada para él; mientras que los ritmos lineales que crea Van Gogh son también ligados al color, por lo que las pinturas más maduras de su producción guardan siempre una estructura dibujística producto de los paisajes que creó (Fig. 4.17).



Fig. 4.16 Vincent Van Gogh.  
Montmajour, Arles.  
Julio 1847. Rijksmuseum,  
Amsterdam.



Fig. 4.17 Vincent Van Gogh.  
Camino con Ciprés y estrella.  
Kröller-Müller Museum, Otterlo.

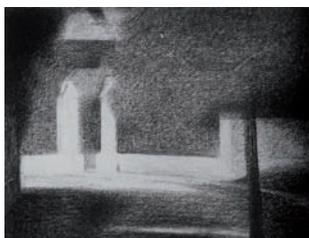


Fig. 4.18 George Seurat *La entrada*.  
Solomon R. Guggenheim Museum,  
New York.

#### 4.2.2.1.4 El dibujo de Seurat

Los dibujos hechos por Seurat representan una parte importante de su producción artística. En ellos también es apreciable que la creación de la imagen es más una cuestión formal que de figuración. Estos dibujos son meramente gráficos, sólo que él utiliza como recursos primordiales la masa y el contraste lumínico (Fig. 4.18). Parte, como en el uso tradicional del dibujo, de la delimitación de contornos que guían el resto del trabajo (Fig. 4.19); la acumulación de los elementos gráficos, líneas, garabatos o puntos; conforme mayor masa depositada existe una disminución lumínica; sin embargo, aún se encuentra en sus dibujos que la modulación de materia y de luz está dada no en el hecho de que deje un trazo y se acumule uno tras otro, sino en la fuerza con que se aplica y, por lo tanto, la cantidad de materia que se deposita en la acción del trazo. La utilización del recurso gráfico, el punto y su acumulación corresponden a una estructuración de la imagen propia del acto de dibujar, lo cual es aun más apreciable en la pintura; más que las manchas, él utiliza la agrupación de puntos, para formar la obra pictórica añade valores cromáticos al elemento gráfico, valores basados en la ley de colores complementarios y, en su caso particular, la acumulación de marca genera planos de color (Fig. 4.20). Para los neoimpresionistas, la paleta de colores consistía básicamente en la aplicación de colores puros, la mezcla de color era óptica no mática; sus motivos estaban apegados a una búsqueda objetiva y científica del color.

También es posible apreciar los dibujos de Seurat donde predomina la masa y el volumen o los estudios previos para la elaboración de la pintura, en donde la delineación de las figuras es la base que estructura la concreción completa de la obra. Es decir que además de que sus pinturas se basen en valores gráficos, el dibujo persiste como la consciencia de las formas que se estructuran en sí mismas.

Seurat y Van Gogh fueron los artistas que partieron de la percepción de la naturaleza a su concreción como objetivo principal del dibujo, lo que no es más que una serie de valores formales, es abstracción, su lenguaje gráfico es su propia interpretación de la realidad. Tanto Cézanne como Van Gogh y Seurat *pintan cuando dibujan y dibujan cuando pintan*.

#### 4.2.2.2 LA PLURALIDAD DE FORMAS

En la historia de la pintura y el dibujo es un hecho que la idealización consiste en dibujar la realidad *deformándola* conforme a los preceptos que el artista considera los más apropiados según su intención, en tanto que la postura naturalista no busca que en la representación haya algo más que el modelo, la ironía al contemplar el enfrentamiento entre ambas posturas es que desde que las representaciones se reconocen como tales, es bien sabido que las representaciones de las cosas son sólo una aproximación a ellas mismas en la percepción, estamos de acuerdo en que siempre existe un margen de imprecisión, lo cual significa otra imposibilidad para adquirir el conocimiento total de la realidad.

Como bien aclara el filósofo Merleau-Ponty, la línea que describe estrictamente los objetos es parte de la geometría y no del mundo visible; aunque la precisión geométrica es también un modo de deformarlo. Esta imposibilidad de romper la distancia con la realidad se reflejó formalmente en el aspecto inacabado de las obras, incluso al dibujo en general se le ha llegado a atribuir la cualidad de inacabado.

##### 4.2.2.2.1 El Simbolismo

Lejos de pensar que la tergiversación de las formas es consecuencia de una decadencia técnica; tanto para el impresionismo como para el simbolismo la deformación es un recurso de interpretación, lo que no representaba para los artistas un alejamiento de la naturaleza, sino que únicamente estaban tomando una distancia de la idea convencional de lo que es la naturaleza y buscaban plasmar la multiplicidad de significados o verdades que puede aportar el arte. El pintor Maurice Denis diferencia entre una deformación causada por la torpeza técnica –que califica de intento sincero por expresar una reacción emocional ante la naturaleza acorde al temperamento del artista– y una intencional con la que se pretendía encontrar *leyes de la expresión*, para los simbolistas esto significaba una búsqueda en las técnicas válidas los principios inmutables:



Fig. 4.19. George Seurat. *Modelo posando*. The Armand Hammer collection, National Gallery of Art, Washington, D.C.



Fig. 4.20 George Seurat. *Boceto para "Circo."* Musée d'Orsay, Paris.

El pintor y crítico simbolista Albert Aurier, siguiendo la línea de Zola, percibe a la naturaleza *vista a través del temperamento el artista*, sostiene que la deformación varía según cada artista, pero lo más importante de esto es que, al ser la impresión una síntesis rápida entre el sujeto y el objeto, deviene en símbolo para el propio artista que lo crea:

Según Aurier, en el arte había un lenguaje de correspondencias entre las ideas y esencias, y sus manifestaciones sensoriales. Los simbolistas habían estudiado este lenguaje, que les permitía pasar de la expresión de la naturaleza deformada por el temperamento a la expresión de una abstracción dotada de un significado más duradero, «una idea concreta, un sueño, un pensamiento».<sup>104</sup>

La deformación es, en realidad, abstracción usada de forma planificada y no como un recurso espontáneo, la línea y el color son medios que transforman las sensaciones y emociones en ideas, ya dijo en 1886 el literato francés Gustave Kahn que el arte objetivaba lo subjetivo.

#### 4.2.2.2.2 La *vérité interne*

Desde la visión de Denis, el simbolismo se convirtió en la vía para transformar la expresión personal en universal. Denis reconoce una influencia positivista en el simbolismo, éste concebía un método que pugnaba por un ideal universal de belleza surgida de la experiencia personal del *artista*. Como el escritor francés Charles Morice afirmaba, sólo existía una verdad para los simbolistas: *la vérité interne*, la naturaleza para el simbolismo era la realidad psicológica del creador. Los simbolistas distinguían entre símbolo y alegoría; como anteriormente se señaló, la alegoría fue un nuevo tema que surgió en el Manierismo, y con él se propugnaba el arte y el dibujo como una creación mental, se dibujaba algo que sólo podía existir en la mente, en tanto que representaban ideas, abstracciones; para la época en la que aparecen los simbolistas, ellos veían en la alegoría un retorno a los temas clásicos, a los cuales se oponían pues eran convenciones establecidas por la tradición y no surgidas de la interioridad del artista, no era suficientemente personal o universal, a diferencia del símbolo en el que veían una forma expresiva personal que se universalizaba en su creación

En corrientes tales como el Romanticismo, se identifica la particularidad del creador y eventualmente, hasta llegar al simbolismo, se establece que las variantes formales dependen sobre todo de eso que hace único al creador, sus particularidades son las particularidades que definían la obra, mientras que en otras corrientes de corte naturalista, como el Realismo lo que se debía hacer era captar la cualidad de *único* del modelo. Sin embargo, en estos bandos aparentemente opuestos, se reconoce que en relación con la realidad, no hay nada que sea objetivo, inmóvil, permanente o inmutable, sino que lo que se observa en la realidad es una infinitud de diversidades y esto, por lo tanto, otorga al arte su cualidad de mutable. Si bien no es posible conocer la realidad por entero, resulta más importante explorar esa diversidad inagotable.

---

104 SHIFF, Richard. Cézanne y el fin ... pág. 71-72.

#### 4.2.2.2.3 El artista y el medio

Artistas como Matisse preferían la senda que Cézanne había abierto, ligada a la autenticidad y fidelidad a sí mismo; tanto para él como para los *fauves*, esto significaba no imitar representaciones anteriores (tendencia asociada a la tradición y la formación académica), lo que daba fortaleza al movimiento fauvista era la importancia suprema que le daban a la sensación inmediata producida en el artista, es decir que en cada momento que se dibuja la impresión personal de la naturaleza que es momentánea y, por ello, única e irrepetible. De modo que el interés por conocer la naturaleza, en este punto de la historia del arte, es un medio para revelar la existencia del artista, como creador o hallador. Esta postura destaca en la concepción de los artistas modernos porque representa un retorno a la verdad, a la esencia de un momento clásico primitivo o un avance a lo desconocido.

La creación era identificada con el artesano y el hallazgo con el artista pues se habla ahora de «acontecimiento» en el proceso de creación plástica. No sólo ante la naturaleza la fuerza del creador se esclarece sino también ante el enfrentamiento con la propia obra y su lenguaje interno; estos hallazgos son la síntesis de lo que el artista no puede controlar plásticamente y, sin embargo, reconoce y adopta como recursos expresivos. En contraposición con la certeza de saber lo que quiere lograr formalmente y cómo lo lograr. La relevancia dada a la relación entre el sujeto y la naturaleza es ahora ocupada por la de «yo y el medio», es decir, entre el artista y el resultado formal de sus procesos creativos. El origen del arte recaería en el propio arte más que en la naturaleza.

#### 4.2.2.3 EL PASO AL MODERNISMO

Cézanne es el artista de referencia para considerar los principios del modernismo, a lo largo de su obra se contemplan los cambios fundamentales que han de definir el modernismo y el lenguaje pictórico como un acontecimiento; mientras que el modelo es también un fenómeno, el cuadro se entifica en tanto que se reconoce que existe en el un sistema de ordenación matérico y formal, un lenguaje visual. La realidad y el dibujo pueden ser considerados, desde entonces, como fenómeno y acontecimiento, mientras que el acercamiento del artista hacia la realidad se basa en la experiencia estética y la contemplación. Como resultado, Cézanne comprende que la síntesis formal es la respuesta cognitiva a la contemplación del fenómeno que es la realidad y con ello abre camino a las formas abstractas que se desarrollaron posteriormente. El acto de creación en el mismo momento de la contemplación, en artes como el dibujo y la pintura, es un intento por hacerlo asequible, es una búsqueda constante de distintas formas y cada variación formal del modelo motivo aporta distintos conocimientos de lo que puede ser la realidad para el creador; de ahí la diversidad formal que se encuentra en los movimientos subsecuentes al inició del modernismo. En la experimentación reside al mismo tiempo la poética –considerada en la estética como un asunto de forma y el sujeto que lo genera– y el conocimiento. Lo que estas reformaciones en el arte se reitera que obra, sea dibujo o sea pintura, etc; es también una construcción poética.

Desde la perspectiva del filósofo francés Henri Bergson, esta etapa es el punto de convergencia donde se unen todas las diferencias y oposiciones en ideas, es un

momento de síntesis histórica en la que se aprecia la diversidad de contemporariedades, hay muchos caminos diferentes y no pueden ser reducidos a un solo sistema rigorista, cada movimiento se caracteriza por sí mismo, pues los artistas estaban motivados en *l'élán vital*; por ende, en el arte no se debe hablar de historia como un desarrollo lineal, sino de horizontes entremezclados.

#### 4-2.2.4 CAMINO A LA ABSTRACCIÓN

El siglo xviii referente al ámbito artístico, es un momento histórico en el que se desarrolla la piedra angular del eventual cambio artístico en relación con lo que es el objeto de conocimiento en el arte, se oscila entre una apreciación objetiva y una subjetiva de la realidad.

Dado que el dibujo puede ser un acercamiento intelectual a la realidad, esta disciplina tiene que ver siempre con el establecimiento de relaciones del individuo con todo lo que lo rodea y el efecto práctico que es la obra. En esta etapa de arte, entre los impresionistas, con Cézanne y con algunos otros movimientos modernistas, el dibujo parece perder relevancia en comparación con otros momentos históricos, principalmente porque el problema central del arte ya no es la representación originada en la necesidad del estudio y el conocimiento detallado de las formas naturales, lo que se deseaba expresar ya no radicaba en la existencia de la naturaleza por sí misma. Sobre todo, la práctica del dibujo era una acción que respondía al deseo por conocer lo que son los objetos de la realidad a través de su apariencia, cuando ésta se comprendía como el resultado matérico, físico y real de relaciones causa-consecuencia que existen entre todos ellos. El dibujo, al ser resultado práctico de la graficación y la acepción mental de las formas, hizo posible la institución de la creación de la imagen y el dibujo se vio como el medio ideal para instruir a quienes pretendían ejercer las artes plásticas, especialmente la pintura. Asimismo, existió un rechazo a seguir al pie de la letra las estipulaciones de un sistema que definiera la formalización a seguir, ejemplificado en la disminución del poder de las academias de arte, con ello, el dibujo perdió peso y dejó de ser tan importante como lo era antes. Asimismo, las obras dejaron de planearse porque ya no eran concebidas como escenificaciones. Cuando los impresionistas tomaron todos sus utensilios para pintar en frente del motivo, el dibujo como planeación de la forma y la imagen también fue menos requerido. Más que oponerse a la práctica dibujística, los artistas se oponían a las implicaciones políticas y filosóficas con las que se había vinculada esta práctica. Para entonces, el dibujo era asociado a la parte racional creativa mientras que el color respondía a la parte sensible y perceptible. Al ponderar en uso del color en la representación, dejó de plantearse el dibujo previo que estructuraba la organización cromática y el mismo acto de pintar, el manejo matérico y cromático de la pintura era el que definía las formas; entonces, no es que la pintura desplazara al dibujo, sino que, bajo los anteriores esquemas, el dibujo cayó en desuso. Técnicamente, la pintura y el dibujo se integraron como actividades imbricadas en el proceso artístico, como lo fue para Cézanne. Ciertamente, el interés de los artistas comenzó a volcarse directamente entre ellos mismos y la obra, y ya no al proceso de pintar y dibujar, que sucedían simultáneamente al acto de observar. Las obras no perdieron la estructura que antes era dada por el dibujo, simplemente

que estas estructuras correspondían a las relaciones formales de los elementos pictóricos y dibujísticos. Estas expresiones formales fueron llamadas impresiones, y estaban asociadas al efecto perceptivo generado en el artista; más tarde, en relación con temperamento del artista, las impresiones fueron definidas como símbolos de la suma de factores que intervenían y precisaban en la subjetividad del creador por lo que al materializarse eran únicas. De manera que las formas fueron tomadas como deformaciones al transgredir el parecido con la realidad.

En esta época las formas oscilan entre la incompreensión de cómo pueden estructurarse los objetos y que se muestren como erróneos –como en algunos dibujos previos de Cézanne– y entre la necesidad de transgredir intencional o azarosamente la realidad porque, finalmente, el acto creativo se convierte en un proceso constante de búsqueda de nuevas formas de percibir, sentir y racionalizar la realidad. En este sentido, crear se vuelve una actividad experimental, hasta que el artista consigue la coherencia entre lo que siente, lo que hace, lo que es y lo que obtiene de ello. En conclusión, el dibujo ya no es la estructuración formal de las cosas según están dispuestas y relacionadas en la realidad, sino que dibujar comienza a ser la definición de la forma según la posible síntesis<sup>105</sup> que pueda resultar de la relación entre el yo y el medio expresivo, el artista y su obra.

---

105 Si bien toda formación conlleva un proceso de síntesis, me refiero que se plantea como objetivo central de la creación artísticas, por lo que se puede decir que es la síntesis de la síntesis, a lo largo de la maduración del artista el objetivo se renueva constantemente siendo este la variabilidad de la síntesis, debido a que cada cuadro es un acontecimiento irrepetible.

## CAPITULO CINCO

---

# **CONOCIENDO LO INCOGNOSCIBLE:** LA ABSTRACCIÓN DEL SIGLO XX

# 5

## CONOCIENDO LO INCOGNOSCIBLE: LA ABSTRACCIÓN DEL SIGLO XX

### 5.1 PERIODO DE VANGUARDIAS

Durante el siglo XIX la creación artística se definió mayoritariamente como abstracta. Ciertamente, en la obra de Cézanne se ven fundados los principios que darían pie al desarrollo del arte abstracto, el artista estaba plenamente consciente de que con su trabajo cuestionaba lo que era el arte plástico en sí mismo por lo que estas preguntas no fueron concluyentes para el desarrollo de su obra, sino que ésta continuaría cambiando. Cézanne no era el único artista con estas preocupaciones, a esto se debe que los movimientos simbolistas de distintos lugares, a pesar de las diferencias entre ellos, perfilaban un interés por los mecanismos formales de la creación plástica, que en ese momento se centraba en la relación del yo y el medio de expresión. Los artistas y movimientos ejemplares fueron variados, estas cuestiones atañeron a cubistas, suprematistas, constructivistas, o los creadores de Stijl.<sup>106</sup>

Aunque todos estos artistas compartían su deseo por alcanzar la pureza formal, basada en profundas convicciones de lo que debía ser el arte, algunos encontraron discursos aun más personales.

Así como en la época precedente al siglo XX la escena artística estaba dividida entre idealistas y realistas, la cuestión que influye en gran parte del progreso del arte de este siglo se debate entre la figuración y la abstracción; entre definir el cuadro como un objeto en sí o como un medio de expresión; mientras que el color, la forma, el movimiento y el espacio son problemas que se abordan formalmente. Las circunstancias sociales fueron también preocupación de los ámbitos artísticos. La primera mitad del siglo estuvo plagada de movimientos artísticos conocidos como las vanguardias artísticas, sus aportaciones fueron, en muchos de los casos, coetáneas, lo importante es que todos fueron parte del mismo deseo revolucionario de cambio y cohesión social en el arte.

En Francia, para los *Fauves*, la tarea era la de resolver el dualismo entre la sensación y la construcción de la forma plástica, por lo tanto su principal búsqueda era la función plástico-constructiva del color como el elemento estructural de la visión y la imagen. Así como el expresionismo, el cubismo y el futurismo, no renunciaron totalmente a la figuración; sin embargo, Wassili Kandinsky es el primero en realizar una abstracción total. Artistas como Ernst Ludwig Kirchner mantuvieron a toda costa la postura del arte como expresión personal. Más tarde, la atención de los surrealistas se centraría en el inconsciente. Asimismo, para Kazimir Malévitch y Piet Mondrian la abstracción se convirtió en la búsqueda de una nueva concepción del mundo.

---

106 Die Stijl : Movimiento surgido en Holanda en 1917, integrado por artistas como Vilmos Huzar, Antoine Kok, Jacobus Johannes, Pieter Oud y Teo van Doesburg y evidentemente Mondrian.



Fig. 5.1 Pablo Picasso.  
*Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler.*  
Art Institute of Chicago, Chicago.



Fig.5.2 Pablo Picasso.  
*Boceto previo a las señoritas de Aviñon.*  
Musée Picasso, Paris.

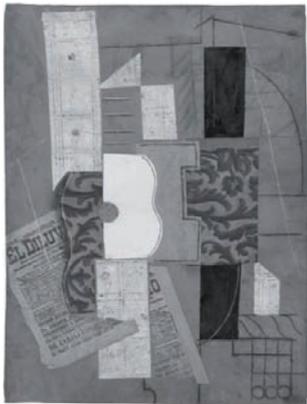


Fig.5.3 Pablo Picasso. *Guitarra*. The  
Museum of Modern Art. New York.

La creciente relevancia de los aspectos formales debido al nacimiento del arte abstracto, bajo el impacto social del arte, además de la revolución social, disponen el campo para el tercer sistema de producción estética: el diseño. Por otra parte, la fotografía hizo reconsiderar los fundamentos de la representación en relación a las técnicas tradicionales del arte. En esta época la historia del dibujo es también la historia de la construcción de las imágenes, la construcción de nuevas posturas artísticas y de la naciente necesidad de una nueva reconfiguración de formas oscilantes entre la figuración y la abstracción.

### 5.1.1 CUBISMO

En la primer etapa de este movimiento, la construcción de las formas estuvo basada en figuras geométricas, la paleta cromática no fue su primer interés, como sí lo fue para los fauvistas; su norte artístico estaba intencionado hacia la desaparición de toda unidad espacial, correspondiente a la visión humana occidental de profundidad en el plano pictórico, la perspectiva central; esto en favor de la existencia de distintos puntos de vista simultáneos<sup>107</sup>. Lo que da sentido a las obras de esta época es el hecho de que representan la búsqueda por la síntesis formal y la ruptura del espacio pictórico, de ahí que la figuración no responda a valores objetivos (Fig.5.1), miméticos o naturalistas sino que corresponden a la generación de distintas concepciones de la realidad, el espacio y la vivencia de éste.

La primer fase del cubismo corresponde a la primera década del siglo y se dice que inicia con *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso (1907) Este cuadro es producto de una ardua reflexión, los bocetos previos (Fig. 5.2) a este cuadro demuestran que es en él donde Picasso planeaba dar coherencia a todos los intereses formales que le interesaban del cubismo, una síntesis formal que se articulara por sí misma. El abandono de la ilusión de la perspectiva central era necesario para reconocer definitivamente el espacio pictórico como un espacio en sí mismo, tan real como la realidad, que respondiera a los mecanismos de concreción ideados por el artista. En esta obra, las formas de la figura humana están fraccionadas en lo que respecta al orden anatómico, sin embargo como formas son coherentes entre sí.

Para Picasso, ser artista se reduce a una búsqueda formal de síntesis en la que declara las mil y una concepciones posibles de ver y recrear las formas de la realidad. Cuando Picasso se dispuso a dibujar una y otra vez el mismo motivo, lo que obtuvo no son

107 El empleo de distintos puntos de vista simultáneos formando una misma imagen, corresponden a una concepción espacial y pictórica que había estado ya presente en culturas no occidentales, la influencia de las máscaras africanas de las que comúnmente se hablan. Este recurso formal, no sólo revoluciona el concepto de espacio en el arte occidental, también el de tiempo. Tras el cubismo, el futurismo sintetizaría estos renovados conceptos en la búsqueda formal de la representación del movimiento.

las mil y unas representaciones del modelo, sino las mil y una posibilidades expresivas de la línea; el dibujo que no expresa más allá del reconocimiento de su propia existencia. No es una línea que describa al modelo, sino que es la línea la que habla de sí misma, caracterizando al motivo. Averiguando hasta qué punto puede parecer ante la mente humana un modelo comparable a la realidad, es entonces el pensamiento corporizado del artista. La declaración de la inexistencia de la línea hecha en el Renacimiento es ahora declaración de la libertad formal. Dado que la línea no es más que la ideación mental y gráfica de lo que vemos, elevada al plano de lo real cuando es trazada; sólo la voluntad de quien la crea es la responsable de que corresponda a como la vemos, una vez ausente este deseo, la invención del artista designa las posibles formas que si quiere pueden ser asociadas a algún objeto de la realidad.

En la segunda etapa, estos aspectos se acrecentaron y la relación fondo-figura se volvió difusa, la representación se independizó del objeto.

Un giro radical tomó el movimiento en su tercer momento (1912-14). Al tiempo que la abstracción devenía más pura, se llegó a un punto en que el acto de representar ya no fue necesario y deseado como agente signífico de la obra, gracias a que el objeto mismo fue incluido en la obra, esto es el *papier collé* (Fig. 5.3). El mismo objeto sustituye la pintura o el dibujo en la creación artística. Ahí donde se encontraba el objeto, no era posible hablar de dibujo. El dibujo en ese punto no sirvió más como un medio de conocimiento puesto que en el dibujo el acto está unido al pensamiento y a la sensibilidad, y no se requirió de la acción para que el artista se acercara a la realidad sino que la misma presencia del objeto se hizo necesaria en la obra artística. Este intento por acercarse a la realidad y por conocerla en la que el dibujo había fungido como medio cognosivo para el arte durante tanto tiempo, desembocó en el objeto mismo, revocando el propio valor del dibujo. El cubismo mostró los límites de la representación: «Los cubistas comenzaron fragmentando y analizando los objetos, en el caso de Braque, aproximarse a ellos y tocarlos visualmente y abrirlos al espacio que los rodeaba, buscaba tocar el espacio existente entre ellos Picasso explotó el punto de vista variable para poseer el objeto en su totalidad. Malévich por el contrario, pensaba que lo que estaban haciendo Picasso y Braque era destruir la identidad de las cosas.»<sup>108</sup>

A pesar de parecer contradictorio, Malévich no se equivocaba; no sólo para los cubistas el deseo de aproximación cognoscible a la realidad fue el camino directo a la abstracción y con ello la pérdida de identidades en las figuraciones, en cambio se plantearían nuevas cuestiones formales del arte.

Se puede describir brevemente, lo que se presencia en dicho momento del arte es la disolución de la sucesión de planos y, por lo tanto, la distinción entre figura-fondo o la ilusión de profundidad; generando la descomposición tanto del objeto como del espacio, todo en pos de un sólo criterio estructural, en función del proceso de agregación de los mismos elementos plástico-formales de las obras que no era la lógica contemplada en los parámetros de la visión; se usa la yuxtaposición de vistas creando una unidad espacio temporal, no ya una de coherencia matemática, es por esto que la especialidad del cuadro es *absolutamente no-natural pero absolutamente real*. El color se utiliza en función de esta integración de los elementos plásticos y espaciales, el valor de síntesis a través de la luz es dado por el valor cromático, el tono del color.

108 GOLDING, John. Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still. Colección Noema. Turner. FCE. España 2003. Pág. 59.

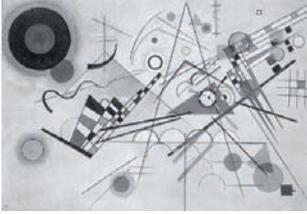


Fig. 5.4 Wassily Kandinsky.  
*Composición VIII*  
Guggenheim Museum, New York.



Fig. 5.5 Wassily Kandinsky.  
*Improvisación Diluvio*. Städtische  
Galerie im Lenbachhaus, Múnich.

### 5.1.2 WASSILY KANDINSKY

Kandinsky comenzó su vida como pintor a los 30 años y lo hace bajo la convicción de que mediante el arte era posible renovar el mundo; pensamiento opuesto al materialismo y la filosofía positivista. Fue influenciado por el simbolismo y por el misticismo que lo rodeaba a pesar de ser católico ortodoxo. Para Kandinsky, era indispensable señalar que en el arte se manifestaba la espiritualidad, que era algo que no estaba supeditado a la religión, en el arte encontraba las características básicas de las grandes épocas espirituales, que es la libertad, por la que el espíritu puede manifestarse,<sup>109</sup> tal como decía el filósofo Schiller.

La música representaría, para él, el modelo estético ideal inspirador por la abstracción de la pintura dado que las formas musicales no hacen referencia alguna a las formas naturales, sino que emotivamente están conectadas con el espíritu; creía en la *musicalización de la pintura* por lo que confiaba en la existencia de tonos equivalentes en el color y la música, eventualmente desarrollaría esta teoría en la abstracción formal.

Sus obras *Impresiones* representaban, para él, precisamente impresiones de la naturaleza externa; mientras que sus *Improvisaciones* también lo eran, pero de naturaleza interna, casi inconscientes y espontáneas: «Kandinsky quiere volver al estadio inicial de la pura intencionalidad o voluntad expresiva que aún no se apoya en ninguna experiencia visual y lingüística. Las *Impresiones* (el título mismo es ya un indicativo) se presentan como movimientos agregados de signos sin soporte estructural u orden aparente.»<sup>110</sup>

El camino de la abstracción es también aquel de la interiorización, si en un principio lo que mueve a la creación es una motivación externa, las *Improvisaciones* son ese paso intermedio y experimental, el tanteo de formas que posteriormente, ayudarán a crear el lenguaje abstracto que maneja, un lenguaje consciente. Sus *Composiciones* (Fig.5.4) por el contrario, son deliberadas y conscientes; pero invariablemente provenientes de una *necesidad interior* del espíritu. En ellas está la combinación del elemento interno y el externo es decir, el contenido y la forma. Después sus títulos harían referencia directa a las formas de los cuadros.

Su tendencia espiritualista supeditaba el tema figurativo a la armonía del color y las cadencias de las líneas como en *Improvisación Diluvio* (Fig.5.5), una de las principales obras para Kandinsky. Es precisamente la armonía de los elementos formales la que afecta al espectador en su propia sensibilidad, en sus observaciones sub-

109 Argan dice que «La tendencia a convertir el dibujo en una expresión de una actividad subjetiva estaba ya muy extendida en el Art Nouveau, en el expresionismo y en el futurismo. Boccioni sostenía que un cuadro no es más que la expresión de un estado de ánimo». Es claro que Kandinsky compartía un fuerte vínculo con el arte simbolista, lo que en realidad lo movía a la abstracción era la urgencia de expresar puramente el espíritu. La búsqueda formal fue originada en la expresividad misma de las formas, es por tanto una búsqueda sensible, una búsqueda del espíritu. Vid. ARGAN, Giulio. El arte moderno. Del ilusionismo a los movimientos contemporáneos. Madrid: Ediciones Akal, 1998 (Arte y estética, 27), pág. 297.

110 ARGAN. op. cit. pág. 297.

jetivas e internas. Y es que el color afecta doblemente, tanto como efecto puramente físico y con otro efecto más profundo, más allá del placer que pueda ocasionar, causa la emoción y una vibración del espíritu, la *resonancia interior*. Ya que lo que se buscaba era un efecto espiritual, el espíritu es a lo que dirigen el arte así como la armonía del color y las formas, como diría Kandinsky a la *necesidad interior*. Cada forma es la delimitación de otra. Más que hablar de especialidad, podemos decir que su obra trata de la forma y su *contenido interno* que es aquello que produce en quien lo mira. La forma es entonces el medio por el que es expresada la interioridad del espíritu, la necesidad interior del artista no es más que la de recrearse en la creación. La sensibilidad pura en formas puras interactuando, tal cual sucede en la música, vibrando.

#### 5.1.2.1 EL COLOR

En lo que respecta al color, Kandisky señala que lo que percibimos primeramente es su tendencia al calor o el frío o la claridad y oscuridad de un tono, pero siempre en interacción con los otros elementos; por ejemplo, el calor es la tendencia al amarillo y la frialdad al azul, estos dos colores forman el primer gran contraste, siendo dinámicos, el amarillo expresa movimiento excéntrico y el azul concéntrico. El amarillo parece ser más cercano mientras que el azul se aleja, amarillo es un color que asocia con lo terrestre y es de carácter agresivo en contraposición con el azul, color celeste evocador de calma. Por lo que su mezcla, el verde es la total calma e inmovilidad.

La claridad es la tendencia al negro y el blanco, estos forman el segundo gran contraste que es estático. El blanco es el profundo y absoluto silencio lleno de posibilidades, mientras que el negro, es la nada sin posibilidad, silencio eterno sin esperanza, la mezcla de ambos, el gris posee fuerza no activa.

Rojo es un color cálido, vivo y agitado, poseedor de fuerza es movimiento en sí mismo, mezclado con negro da como resultado el café, considerado como un color de dureza; mezclado con amarillo se torna en naranja que posee movimiento radiante. El púrpura es un rojo frío. El tercer gran contraste es el rojo y el verde, naranja y púrpura son el cuarto.

#### 5.1.2.2 EL PUNTO Y EL PLANO

En cuanto a recursos gráficos como el punto y el plano, éstos los que siempre han de interactuar en el plano básico, en el soporte de la imagen. En primer lugar el punto no es una abstracción geométrica o matemática, es un elemento formal más conciso que posee extensión, forma y color. Así, la línea es el producto de fuerza ejercida por el artista a un punto en alguna dirección, cuyos tipos pueden variar desde ser líneas derechas –producto de una sola dirección– angular –que es la alteración de un sentido diferente de la fuerza– o la línea curva –el efecto de dos fuerzas actuando al mismo tiempo.

El efecto causado por una línea depende de la orientación, horizontalmente corresponde a la línea de tierra, en la cual el humano descansa y se mueve, posee efectos similares una tonalidad oscura y fría, negro o azul; mientras que la vertical está identificada con la altura, contiene similitudes a tonalidades luminosas y cálidas como el blanco o el amarillo. De tal modo que la diagonal contiene mayor o menos frialdad en la tonalidad según su inclinación hacia la horizontal o la vertical. Las fuerzas que se imprime también pueden ser de lirismo, una línea recta, o contener cualidad dramática según las direcciones que la conformen, un línea cercana al amarillo es que ya que actúa en ángulo, cómo la que circunscribe un triángulo, de

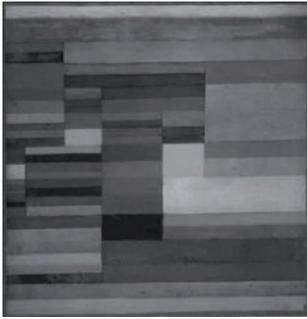


Fig. 5.6 Paul Klee *Fuego en la noche*.  
Museum of Modern Art. New York



Fig.5.7 Paul Klee.  
*Der Tod Für die Idee.nº1*  
Zentrum Paul, Berna.

igual manera, un ángulo obtuso es similar al círculo y el refo al cuadrado y los ángulos rectos, según la sonoridad interna que pueden contener. Finalmente, en el plano básico, el arriba evoca la holgura y ligereza y el abajo la condensación y la pesadez.

### 5.1.2.3 LO ESPIRITUAL ESTÁ EN EL ARTE

Para Kandinsky la forma, dado que tiene un contenido intrínseco, niega todo contenido objetivo de conocimiento como el que se conoce y, en cambio, representa en el espacio con formas geométricas, las cuales importan no sólo por sus atributos matemáticos sino por los atributos espirituales que le atribuyen a sus características formales.

El contenido fuerza la calidad de afectación en el observador en cuanto que conforma un conjunto de estímulos psicológicos; mientras el triángulo puede darnos la sensación de *hacia arriba*, el círculo nos refiere algo concluido. De esta manera, la abstracción llevó a una búsqueda semántica de los elementos formales.

En la totalidad de la existencia, la realidad psíquica no es distinta de la realidad física. Si anteriormente el arte estaba movido por el reconocimiento de la realidad, o se requería de un acercamiento más o menos cognoscitivo para posibilitar la recreación, una concepción en la mente del artista, ahora que no se mira la realidad física ¿todo conocimiento está imposibilitado? Ante este cuestionamiento, Kandinsky considera la interioridad como la condición primaria del ser y la expresión gráfica es una forma de tomar conciencia de ella, es decir, forma parte del ordenamiento racional de los fenómenos. Es por esto que el crítico italiano de arte Giulio Carlo Argan menciona que: «el arte por lo tanto, es la consciencia de algo de lo que por otra vía no se podría adquirir y no hay duda de que amplía la experiencia que el hombre tiene de la realidad y le abre las puertas y posibilidades de acción.»<sup>111</sup>

El fenómeno a develar es trasladado a la consciencia y ocurre en la consciencia misma gracias al arte, de tal manera que repercute realmente en la existencia de los individuos. El arte es la estética, un modelo de existir y actuar. Para Kandinsky es necesario que el arte se represente a sí mismo como exposición de la espiritualidad; es una consciencia volcada hacia sí misma en la que *cada línea alimenta el dibujo de la vida*.

### 5-1.3 PAUL KLEE

En gran medida Paul Klee compartía intereses con Kandinsky. El dibujar es, para Klee, en esencia, un medio de conocimiento; el sentido de su vida estaba dado por la unión entre la naturaleza, el arte y el yo. Es en el dibujo dónde encuentra el medio que engrana la aparición material que esta relación produce:

«Será –el dibujo– durante un largo periodo, la base de su búsqueda para provocar el color, separándolo de lo ornamental en que se fija en sus inicios, como una vibración necesaria de la línea, como una ondulación tonal de la vibración que se produce entre la más amplia y conceptual separación, de la luz y sombra, blanco y negro. La pintura como empleo específico del color, se encuentra siempre vinculada a la posición estructural del dibujo, siempre se refiere a la línea como al esqueleto que supone además de la máxima concentración expresiva, el sustrato de distancia entre tonalidades. La máxima distancia es la que provoca el dibujo, desde ella puede comenzar a entenderse la relacionalidad en que se diseña todas las demás separaciones.»<sup>112</sup>

Posiciona al dibujo como estructura vital de la pintura, de su propia creación. Pues lo que busca es la clarificación de las estructuras que construyen la forma en el arte. En Klee, el color y el dibujo están conjuntos (*Fig.5.6*); centrándose en un dibujo atento a la naturalidad, cada vez resultaba más evidente la carencia gráfica ante la complejidad de la realidad que quería expresar, eventualmente, su atención se enfocaría más en las valoraciones de la línea no ya en ese concepto de naturaleza que se volvía ajeno a sus intereses. En su viaje a Tánger, la realidad en movimiento le hizo captar el color, entenderlo; una vez hecho el color conformaría una sustancia del dibujo, la línea; la búsqueda de Klee es el encuentro afortunado con la línea: «como medio de conocimiento, dispone una nueva imagen del lugar del mundo, pero no una imagen cercana, medible. No la imagen del mundo, sino la fantasmagoría del mundo soñado, un mundo más real que lo percibido ingenuamente.»<sup>113</sup>

El dibujo de Klee responde a la cuestión de cómo trazar una unión entre lo exterior y lo interior, la acción enraizada en sus propia congruencia formal; esta unión es *pensar a través de las relaciones conceptuales que el dibujo propone*.<sup>114</sup> Klee logró que la creación se conjugara con una conceptualización teórica del mundo (*Fig.5.7*), en un pensamiento plástico. En sus diferentes escritos, como en *Padagogisches Skizzenbuch* (1952) conocido como *Bases para la estructuración del arte*, muestra una serie de dibujos que ejemplifican algunos de los análisis en los que Klee fundamenta el lenguaje formal y gráfico como las variaciones de la línea activa, estructuras rítmicas, pesos visuales, o en su defecto hace observaciones estructurales del movimiento en la naturaleza, como aquellos que son ondulares, la flexibilidad de articulaciones o el funcionamiento de una rueda hidráulica. La teorización del movimiento en la naturaleza desemboca en teoría formal, movimiento y relaciones entre los elementos. En fin, Klee no continúa con el dibujo inocente, atado a la ilusión de la representación, sino que las formas son dotadas de cualidad, de personificación en el plano, son en sí realidad, accediendo el artista a las formas puras. Este es el significado más profundo del *hacer visible más allá de reproducir lo visible*:

---

112 Ibidem, pág. 332.

113 Ibidem, pág. 337.

114 Idem.

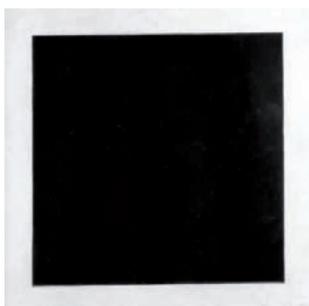


Fig.5.8 Cuadrado negro sobre fondo blanco. State Tretyakov Gallery, San Petersburgo.

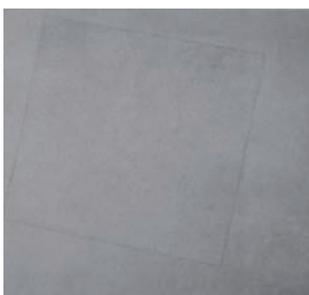


Fig.5.9 Kazimir Malévich. Cuadrado blanco sobre fondo blanco. The Museum of Modern Art. New York.

El dibujo es una herramienta conceptual, pues genera la pureza de las formas, al establecer distanciadamente de su desorden natural la posibilidad de ser previstas desde el interior, de poder medir con ella la estructura interna de la dialéctica claro-oscuro, de poder proponer equilibrios escalonados. Mediante la obscuridad dirigida por el trazo del dibujo es posible comprender las mezclas con la naturaleza de la luz, hacerlas accesibles al cuerpo y reintegrar su distinción a la vida.<sup>115</sup>

#### 5.1.4 KAZIMIR MALÉVICH

En la vanguardia rusa existe una comunión entre el propósito formal artístico y el político, como se desarrolla dentro de un clímax social de revolución y cambio, la consciencia social entre los artistas resulta ser de sus principales preocupaciones, eso mismo sucedió con Kazimir Malevich. Es en el Rayismo iniciado por Michel Larionov y por Natalia Goncharov donde comienza la búsqueda por la construcción del espacio en sí mismo, sin objetos, originado por un sólo movimiento y la luz. Esto fue el inicio de un interés absoluto en el arte. En el caso de Malevich comienza por seguir las trazas de Cézanne y el cubismo porque por la búsqueda metódica de la estructura funcional de la imagen, busca hechos formales esenciales, lo mismo ocurre cuando vuelca su mirada hacia los iconos religiosos rusos, continua bajo la influencia cubista y futurista hasta que en 1913 formula el suprematismo donde maneja la *identidad entre idea y percepción*, la fenomenalización del espacio en un símbolo geométrico, la abstracción absoluta.

Una de las primeras ideas que movió a Malevich es la búsqueda por el canon supremo del cuerpo humano, así se sumergiría en la abstracción, sus creencias sobre la proporción ideal se convirtieron en una *obsesión por las propiedades místicas de la geometría*, afirma John Goldin, teórico, crítico y pintor. Después de 1930, sus obras retomarían este camino.

Sus obras suprematistas, como *Cuadrado negro* (Fig.5.8) representan para él una síntesis de todos sus logros formales anteriores al mismo tiempo que le ofrecía nuevos caminos puesto que más allá de que su obra se encaminara a la reducción de elementos formales o la simplificación, lo hacía hacia la complejidad. Lo que su obra suprematista representa es el intento por ascender al éter, un espacio indeterminado, por ejemplo, aunque los fondos blancos afirmen los límites de cuadro, aluden la infinitud (Fig.5.9). Malévich era afín al pensamiento hegeliano, en especial respecto a

115 Ibidem, pág. 342.

su visión de la evolución en la que el espíritu se libera de la naturaleza, alcanzando completa conciencia de sí misma, se vuelve forma pura universal.

El suprematismo parte de la idea de que el conocimiento de la realidad a través de las cosas es relativo y parcial, por lo que el conocimiento de la realidad debe considerarse como no objetivo. Así, el arte sirve para reducir el objeto a su *no-objetividad*, incluso el sujeto en *no-sujeto*. Argan menciona al respecto: «La verdadera revolución no es la sustitución de una concepción del mundo superada por una nueva, sino un mundo vacío de objetos, de nociones, de pasado y de futuro; un cambio radical en el que tanto el objeto como el sujeto son reducidos al “grado cero”.»<sup>116</sup>

Para llegar a este nivel cero, es necesaria la eliminación total de cualquier significación previa. Abandonar el signo cuyo génesis se encuentra en los fenómenos naturales, la idea se identifica fácilmente porque existe antes que el signo pictórico, pero en el Suprematismo, se hace un signo y mucho después se le reconoce y se le da un nombre, más tarde su significado se clarifica. El objetivo es alcanzar la nada que excede la forma, un mundo sin objetos. El signo dibujístico cuestiona los límites del sistema de la representación; el mundo inmaterial es la nada liberada del materialismo, dice el filósofo Alberto Ruiz de Samaniego<sup>117</sup>

Cada forma suprematista remite no a sí misma sino al mundo suprematista, el abismo, el infinito y la profundidad; la *episteme plástica* de lo inmaterial. El pensamiento de Malevich se relaciona a la teosofía, en tanto que su camino se dirige a lo incógnito, aquello que no se concibe en el pensamiento: Dios. La búsqueda de la imagen de lo absoluto se convierte en el despojamiento de la propia imagen, diría la filósofa española María Zambrano, la última aparición de lo sagrado, la nada. Así es como el arte es una experiencia de conocer basada en la fijación de la visión en lo invisible.

Según el compromiso social y político que Malevich tenía, él mismo participaría del espíritu revolucionario haciendo propaganda y llevando el mundo suprematista a las calles.

Por otro lado, el constructivismo encabezado por Tatlin va más allá del mundo suprematista sin objetos que inspira una utopía urbana que busca la unión entre objetos y sujetos. Tatlin hace un programa concreto de acción política: el arte debe estar al servicio de la revolución, ser útil, por ejemplo fabricando objetos útiles para el pueblo; sobre todo se enfocó en la eliminación de distinciones entre las artes porque representan ideologías pertenecientes a la división de clases. De modo que todas las artes hasta entonces plásticas, se designan bajo un mismo concepto: la construcción. Este tipo de arte busca conformar una universalidad, una interacción entre técnicas, materiales y procedimientos, la única condición que debe cumplirse es que sean funcionales que su imagen sea la plena visualización, expresión de su utilidad.

### 5.1.5 PIET MONDRIAN

Piet Mondrian vive personalmente la transformación del arte plástico pues comienza muy apegado al naturalismo e influenciado por el simbolismo hasta que se plantea principios del arte neoplástico primeramente con *De Nieuwe Beelding in de schilderkunst* en 1917 y *Natururlijke en abstracte realiteit* en 1920 («La nueva plástica en pintura» y «Realidad natural y realidad abstracta» respectivamente).

116 Ibidem, pág. 297.

117 RUIZ Samaniego, Alberto. Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo..., pág. 373.

Para el pintor holandés el origen de toda creación plástica está dado en la contemplación—esto representa su vínculo con el *naturalismo*—, pues en la contemplación halla un profundo sentimiento de belleza, Mondrian lo llama *la emoción de lo bello*, primer motivación de la creación. Es verdad que las obras anteriormente citadas contienen elementos formales que los componen, como el ritmo, sin embargo, antes del Neoplasticismo esto no significaba la obra entera y ahora son el principal recurso, sin considerar las formas dadas en la naturaleza. Mientras que el arte naturalista evoca y no deja de ser más que apariencia, el Neoplasticismo de Modrian busca hacer presente la esencia de esa apariencia, el arte se simplifica en relaciones formales en las que residen estos estados esenciales (*Fig.5.10*). Lo que él busca son relaciones básicamente de oposición, en concordancia con lo que considera más lo más bello provocado en el artista por la naturaleza, el reposo o el equilibrio es decir la armonía natural; entonces, la relación en el plano pictórico está creada de la oposición entre líneas y colores; el arte había devenido expresión de relaciones, para ser más fiel a lo que la visión de la naturaleza provoca, a la relación más exacta, de modo que mientras más se sintetizan las formas naturales, es más intensa la expresión; es más pura y efectiva a diferencia del punto de vista naturalista que considera que lo natural es justo lo que aflora la reacción estética. Mondrian, en la voz del pintor abstracto-realista del diálogo que escribió en *Realidad natural*, menciona cómo funcionan los elementos formales:

Z.— Sí, todas las cosas son parte de un todo, cada parte recibe su valor visual del todo, y el todo lo recibe de las partes. Todo se compone por oposición y reciprocidad. El color no existe sino por el otro color, la dimensión se halla definida por la otra dimensión y no existe posición sino por oposición otra posición. Por eso digo que la relación es lo principal.<sup>118</sup>

La obra es tal unidad formal que cada elemento es y existe por los demás que le rodean, por lo que ver los elementos aislados es conocer aparentemente los objetos naturales, el verdadero conocimiento reside en conocer las relaciones esenciales de estos objetos, no en su apariencia:

Z.— Cualquier cosa es bella ciertamente considerada como cosa en sí, pero se trata de una belleza limitada. Al considerar un objeto como cosa en sí lo separamos del todo, nos falta la oposición: no vemos ya relación sino el color y la forma. Observamos un color, una forma, creemos conocerlos, pero la limitación de la forma cerrada y la profundidad del color aislado dan al propio tiempo la medida de la limitación de nuestro conocimiento. Si vemos las cosas en cuanto objetos particulares y separados divagamos en lo incierto, nos vemos inducidos a imaginar suposiciones. Una cosa no podría ser conocida sino por la otra cosa.<sup>119</sup>

118 MONDRIAN, Piet. *Realidad natural y realidad abstracta*. Barcelona : Ediciones de Bolsillo. Barral editores, 1973, pág. 12.

119 *Ibidem*, pág.14-15.

La gran diferencia con el naturalismo es que va contra la concepción unitaria de la realidad, según los principios de Mondrian, para el Neoplasticismo es la unidad total generada de la dualidad, y las oposiciones, el arte que anteriormente consideraba que debían dibujarse y disponerse objetos, no veían las relaciones profundas que como unidad transmitían la unidad natural, una vez se hace referencia a apreciar la creación y la naturaleza como acontecimientos y fenómenos unitarios. La abstracción es el medio de unificar el acontecimiento en la creación. En cuanto responde a su propia lógica constructiva.

En el arte realista-naturalista la línea es la síntesis del contorno de lo que vemos en la naturaleza, que además describe individualmente cada objeto, obstruyendo el camino a la unificación y la universalidad en la obra; contrariamente en la nueva plástica, la línea y el plano son los elementos a través de los cuales puede sintetizarse y unificarse lo esencial que apreciamos de la naturaleza. Entonces los elementos formales básicos que deben conformar la imagen, sea dibujo o pintura (Fig.5.11) son básicamente el plano y la línea recta para Mondrian; así como es necesaria la oposición para el equilibrio, se integran otros elementos como el color, lo que idealmente se reduce a la creación de ángulos rectos entre líneas y la intervención de tres colores puros: el rojo, el azul y el amarillo, los colores considerados como esenciales para la creación de los demás, así como también es válida la relación blanco y negro en el plano. La línea y el color representan dos entidades que al encontrarse sobre el mismo plano son síntesis de lo universal, lo uno y lo otro, en palabras de Mondrian:

Justamente, la dualidad distinta es necesaria, tanto en el arte como en la expresión de la vida misma [...] De aquí que en la nueva plástica tengamos la equivalencia de lo uno y lo otro, es decir una dualidad distinta. El ritmo es lo uno y la relación inmutable es lo otro; la relación cambiante de las medias es lo uno y la relación inmutable de disposición es lo otro. En los medios de expresión, el color es lo uno y la manifestación plana y rectangular es lo otro [...]<sup>120</sup>

Los elementos básicos remiten a todo lo que es inmutable y por ello universal; la diversidad es también necesaria para poder encontrar un sin fin de formas que se expresen bajo el carácter de universales.



Fig.5.10 Piet Mondrian.  
Cuadro n°2, composición n°VIII.  
Guggenheim Museum, New York.



Fig.5.11 Piet Mondrian.  
Composición A. Galleria  
Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

120 Ibidem, pág. 43 y 45.

Lo que es inmutable, el eje compositivo y gráfico en la obra de Mondrian es toda relación fundada en el ángulo recto, así que el punto en sí no representa nada para él aunque reconoce, como desde tiempos antiguos se hace, que estos son apreciables en un conjunto porque pueden generar formas si son dispuestos en sucesión, de ahí que se diga que varios puntos forman una línea. Una vez más el punto refiere a un elemento primitivo en la creación de la imagen pero no tiene valor significativo en el dibujo y la pintura de Mondrian, puesto que su dibujo radica en las relaciones de oposición diferenciadas de los elementos formales.

Mondrian evita a toda costa, considerar la intervención de cualquier otro elemento como pudiera ser la materialidad de la pintura, incluso la mezcla entre alguno de los colores o la utilización del gris no son favorables para expresar la armonía equilibrada. Todos los elementos gráficos que se han de utilizar deben de corresponder a un estado esencial y puro acorde con su objetivo que es no ver la naturaleza sino *a través de ella*, a profundidad dónde la contemplación de la naturaleza conduce a la conciencia de sí mismo y la exaltación de lo universal; a diferencia de todo sentimiento, pensamiento individual o voluntad puramente humana que son para Mondrian de aspecto trágico más no esencial y conducen a representaciones apegadas a la figuración. Cabe señalar que Mondrian llega gradualmente a esta síntesis formal, no fue un establecimiento absoluto desde el principio.

La nueva plástica por la que Mondrian abogaba pretendía ser una concientización más profunda de la representación pura y múltiple de las cosas, también tienen una incidencia en cuanto a la figura del dibujante, investigador, artista o creador. Tal visión estuvo influenciada por pensadores como Schopenhauer, para quien la contemplación estética siempre ha elevado en el plano ontológico la condición humana:

Al hombre le ha sido otorgada, mediante la contemplación estética abstracta, la posibilidad de unirse a lo universal de modo consciente. [...] En el instante estético de la contemplación, lo individual se diluye y lo universal aparece. Materializar por medio del color y de la línea lo universal que aparece en la contemplación ha constituido siempre el sentido profundo de la pintura.<sup>121</sup>

Aproximadamente a la mitad del siglo, los caminos de la abstracción fueron renovados por la oleada norteamericana, el expresionismo abstracto que comienza en los años cuarenta cuyos pioneros son Arshile Gorky (1904-1948) William Baziotes (1912-1963) y Hans Hofmann (1880-1966). Este movimiento se cernió bajo los logros de los informalistas y el surrealismo, sin embargo hay cierto sesgo de oposición ante estos movimientos. Muchos artistas como Pollock y Baziotes centraron su mirada en expresiones de arte primitivo. Su búsqueda, durante los inicios precarios del movimiento, esta determinada en gran medida por el deseo de descubrir el inconsciente siguiendo de cerca los escritos de Carl Jung. Formalmente,

---

<sup>121</sup> Ibidem, pág. 27.

dos son los recursos innovadores recurridos por distintos artistas de este movimiento, claro que cada quien los desarrolló de maneras personales.

El *Action painting* basado en el gesto del movimiento es comunmente asociado con Pollock y en ocasiones con Willem de Kooning, incluso Franz Kline; el *Color-field painting* que utiliza la expansión del color sobre el plano, Mark Rothko, Clyfford Still y Barnett Newman son los más celebres representantes de esta corriente.

## 5.2 EXPRESIONISMO ABSTRACTO

### 5.2.1 JACKSON POLLOCK

En una etapa temprana de su carrera como pintor centró su atención en el Muralismo Mexicano, influenciado especialmente por José Clemente Orozco sobre todo por la gran escala de las obras y el contenido social; más tarde el arte ritual y chamanístico de culturas antiguas como la de los indios americanos dotarían a sus obras del sentido místico que conlleva la acción y el movimiento de los ritos.

Con una concepción similar a la de los surrealistas, aspiraba a desnudar el inconsciente, pero tras un camino muy distinto: el de la abstracción; entre el signo y el psicoanálisis; la obra *Moon woman cuts the circle* (Fig.5.12) representa para Golding un claro ejemplo de la influencia del arte indio norteamericano y Jung.<sup>122</sup>

A diferencia de los surrealistas para quienes el inconsciente fue tema de sus pinturas, el propósito de Pollock era el de pintar desde el inconsciente, esta es la pequeña gran diferencia que le acerca a la abstracción. Las obras de Pollock están asociadas a las prácticas o rituales chamanísticos: la posible vía al inconsciente que él explora es el hecho de que los movimientos basados en la acción repetida generan un estado de consciencia distinto, mucho más profundo; esta consciencia es la que permite estar en contacto con el sí mismo y al él refiere, puesto que el inconsciente está asociado con la parte interna y subjetiva del individuo, la *psyque*, como lo postulaba Jung.

Es entonces cuando el gesto pictórico se vuelve signo de la vitalidad. La estrategia de Pollock revaloriza la cualidad gráfica de la línea como la marca de la fuerza y dirección de un movimiento tajante, al mismo tiempo, el nivel de determinación que el artista pueda ejercer sobre la línea resultante está disminuido ante la acción



Fig. 5.12 Jackson Pollock.  
*Moon woman cuts the circle.*  
Musée National d'Art Moderne, Paris.



Fig. 5.13 Hans Namuth.  
Fotografía de Jackson Pollock.



Fig. 5.14 Jackson Pollock.  
*Full Fathom Five.* The Museum of Modern Art, New York.

122 La imagen del tatuaje haida de la mujer de la luna es utilizado por Jung quien analizó al héroe mítico de esta cultura, Hiawatha cuya abuela vivía en la luna, personificación que para Jung es el ánima, principio femenino empatado con el inconsciente y contrapuesto al ánimus masculino. Tanto Jung como Pollock centraron su atención en los vínculos signícos e inconscientes de fuertes creencias en culturas como la de los indios norteamericanos. Vid. GOLDING, John. Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still. Turner FCE. España 2003, pág.150.



Fig. 5.15. Barnett Newman.  
*Onement I*. The Museum of Modern Art, New York.

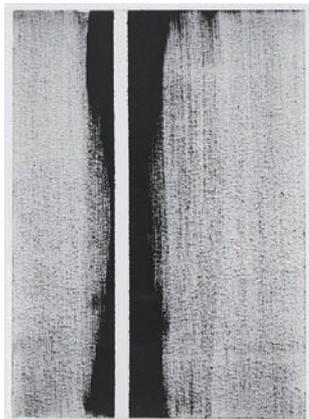


Fig. 5.17 Barnett Newman. *Sin título*.  
Craig F. Starr Gallery, New York. Claramente la tinta fue aplicada sobre una línea de cinta que después fue sustraída, intensificando la cualidad lineal de los bordes.

de la propia condición del material, en este caso la pintura. Sus acciones se sintetizan en arrojar y chorrear, estas son las acciones claves que desencadenan la danza (Fig.5.13). Desde mi punto de vista, Pollock accedió a una interiorización aún más profunda que la vislumbrada por las teorías psicológicas, la consciencia vivencial de la existencia, la trascendencia del propio artista por medio de la acción pura o el gesto puro. Las pinturas de Pollock, más que ser alusiones a su vitalidad son presencia pura de sí mismo; él llegó a un punto en que las condiciones de trabajo, como lo es la inversión de la tela, del plano vertical al horizontal, respondían estrictamente a sus intenciones, y los recursos formales que utiliza, en él vemos la perfecta coherencia entre proceso, forma, resultado y concepción artística. Para Pollock, es esencial que al momento de la creación él sea una presencia dentro del cuadro, y de manera paralela, los grandes formatos que utiliza, la altura en la que se cuelgan los cuadros respecto al espectador, refuerzan la sensación de presencia, el cuadro se vuelve una potente presencia que a su vez exalta la presencia del propio espectador. No por nada Pollock mencionó que el trabajaba *dentro* de la pintura y que en esos momentos no era consciente de lo que hacía y que hasta el término de la obra se daba cuenta de lo que había realizado.<sup>123</sup> Clyfford Still decía que no pintaba la naturaleza sino a sí mismo;<sup>124</sup> sin embargo, Pollock va más allá de esta afirmación. Se cuenta la ya célebre anécdota en la que el pintor alemán Hans Hoffman, le sugirió trabajar más en relación con la naturaleza él sólo respondió «Yo soy la naturaleza»<sup>125</sup> en otra ocasión cuando afirma que pintar es el hecho de querer ser.<sup>126</sup> Malévich accedió a la trascendencia del ser en la nada. En cambio, Pollock encontró el ser a través de la acción.

### 5.2.2 BARNETT NEWMAN

Su revelación fue sobre todo formal. Al igual que Still en sus pinturas lo que se plantearon fueron problemas plásticos puesto que la abstracción podía develar verdades pictóricas desconocidas. Para Newman el momento de apoteosis se originó en un cuadro *Onement I* (Fig.5.15) a partir de esto se dedicaría a investigar las posibilidades del principio pictórico y dibujístico que encontró. Su trabajo es producto de una larga reflexión; le tomo treinta años encontrar *Onement I*, a partir de este hallazgo su obra será esencialmente *procesos de pensamiento pintados* como afirma Golding. Su *tabula rasa* se originó cuando, sobre una tela manchada de color ocre Newman colocó una cinta adhesiva en posición vertical para aislar el lado derecho del izquierdo para dotarlas de distintas texturas, instintivamente coloreó la cinta de anaranjado

123 Jackson Pollock citado por GOLDING, Op. Cit., pág.159.

124 Jackson Pollock citado por Jordi Isern i Torras. Estrategias del dibujo... «Cap. X Entre la idea y la acción: el paradigma de Newman», pág. 398.

125 Jackson Pollock citado por GOLDING Op. Cit., pág. 162.

126 Clyfford Still citado por GOLDING. Op. Cit., pág 188.

y fue ahí cuando repentinamente sintió que había estado vaciando el espacio en lugar de llenarlo<sup>127</sup>. En esta abstracción total y que después perfeccionaría y variaría, lo que encontró fue la consciencia de la cinta, como una línea provista de bordes ( *Fig. 5.17*) que daban la sensación de empujar en oposición ambas áreas del cuadro al mismo tiempo que las unía, puesto que este elemento lineal potenciaba la presencia de los campos de color adyacentes, en este momento la noción de dos lados desaparece para convertirse en una unidad, la sensación del color como presencia; para esto es esencial, como en la obra de Pollock, el gran formato. A medida que la vista del espectador recorre verticalmente, la percepción oscila entre la sensación de unir y separar esta unión, de ahí que Newman llame a este elemento formal *zip*, cierre. Lo que él conoció al hacer tabula rasa fue el absoluto abstracto y su dibujo es la declaración del espacio, como el tiene a bien expresar.<sup>128</sup> La abstracción es en Newman el lugar sin forma, el vacío que no es vacío, como el cuadro blanco sobre blanco de Malévich, todas las formas en potencia.

### 5.2.3 TRAVESÍAS EN UN MUNDO DESCONOCIDO

Los artistas de la vanguardia fueron motivados a representar la nada, el ser despojado de cualidad y de cualquier representación que lo delimitara o materializara; era la superación de la tesis-antítesis hegeliana, es decir el ser mismo; estos artistas lo develaban o intentaban hacer cognoscible sin conocerlo. A partir de este momento, se rompe con la ilusión del conocimiento objetivo que en el arte se basa en el hecho de que es necesario conocer algo para representarlo, pero no se queda sólo ahí, esa intelección se convierte en motivo para algo más, es decir, la posibilidad de que el arte sea conocimiento exteriorizado y también subjetivado. Por otro lado, la percepción se convierte en pensamiento, pensar lo que se percibe, reconocerlo, conscientizarlo, lo vuelve conocimiento sea interior o no; la exteriorización de eso nuevo conocido que no está en la naturaleza externa es lo que se hace al dibujar. Trazas el pensamiento y el sentimiento, porque estos están siempre emparentados.

Los objetivos de los expresionistas abstractos quedaron bien sentados en una carta que Rothko, en conjunto con Gottlieb, fue publicada en el *New York Times* el 13 de junio de 1943 en respuesta a una crítica lanzada a ambos artistas. En ella postulan que el arte, desde la visión de esta corriente, era la aventura de un mundo desconocido cuya claridad es dotada por el artista; por consiguiente, el espectador se ve orillado a contemplar desde esa perspectiva, los cuadros son la presencia de sí mismos, la visión del absoluto que individualmente cada artista hizo asequible. Su formalización es la consecuencia de la destrucción de la ilusión de la representación por la verdad que es reconocer la existencia de las propias formas autónomas. Con los expresionistas abstractos vemos consolidadas y perpetuadas por completo las aspiraciones de los vanguardistas europeos, la abstracción completa. La forma pura por la forma, el arte por el arte, la declaración más abierta de la existencia, el conocimiento más profundo, el ser en toda su complejidad, lo que resulta una tarea contradictoria en tanto que conocerlo incluye la conciencia de la imposibilidad de conocer o la ilusión del conocimiento completamente certero y objetivo.

127 Barnett Newman citado por GOLDING, Op. Cit., pág. 208.

128 Vid. GOLDING, John. Caminos a lo absoluto..., pág.195.

---

## **CONCLUSIONES**

## CONCLUSIONES

Después de revisar la situación del dibujo artístico en tantas distintas épocas, me queda claro que el dibujo es una actividad que ha estado presente desde los orígenes y comienzos de las civilizaciones y, en esencia, las estructuras formales que lo componen no han cambiado. El dibujo artístico está formado de dos partes, una inmutable y esencial mientras que la otra está determinada por procesos y etapas de las corrientes artísticas a las que pertenece.

Existen principios formales que determinaron lo que es el dibujo en los que no ha habido ninguna revolución y, por lo tanto, no ha dejado de ser a pesar de la pluralidad de técnicas y tecnologías vigentes en la actualidad. El dibujo –en su forma más primaria y relacionado al arte y la epistemología– está regido por la relación entre pensar la realidad y el principio del trazo; por la síntesis de lo exterior al agente pensante, en una cualidad gráfica de contorno, de tono, de masa y de color. La primera cualidad engloba el tipo de trazo y las variaciones lineales que genera; la segunda refiere a la variación lumínica de los agentes gráficos; la tercera denota la cantidad de materia, deposita físicamente para formar la imagen <sup>129</sup>; y, por último, el color puede tener una función mayormente gráfica cuando a una línea se le agrega una cualidad cromática, pero no se están valorando las relaciones cromáticas o plásticas con otros elementos en un mismo plano. Otros elementos que ya se han considerado en teorías de la forma previa como el ritmo, los contrastes o los pesos visuales desde mi punto de vista no los considero primarios, pues estos elementos existen en tanto que son relaciones percibidas de las cualidades gráficas antes mencionadas.

La parte mutable del dibujo corresponde a las condiciones sociales de la época histórica en que se utilice; las motivaciones e intenciones de los artistas, ya sean generalizadas o personales. He observado que muchas ocasiones el dibujo corresponde coherentemente con los preceptos estéticos de la época histórica, de las etapas y procesos artísticos específicos. Principalmente, lo que cambia en la historia del dibujo son los motivos y las intenciones del por qué se dibuja, incluso se puede considerar a la actividad del dibujo como algo estrechamente relacionado con los ideales filosóficos; todo esto origina un cambio en el cómo se dibuja, en las relaciones a descubrir entre las cualidades gráficas de la imagen. En el Renacimiento la búsqueda formal estuvo ligada a la definición lineal de un objeto y una estructura de proporciones que lo sustentara, así como en otras tendencias se ponderaba la ingerencia del gesto en la línea, etc.

Según la investigación realizada, en el Neolítico las cualidades gráficas de la imagen se establecieron a la par del desarrollo cognitivo del homo sapiens.

---

129 Generalmente a mayor cantidad de materia depositada en el plano, corresponde la percepción de mayor corporalidad en las imágenes.

Es mucho después, hasta la etapa del Renacimiento, donde el dibujo fue definido como la parte correspondiente a la delineación de formas en la pintura, es la primera teorización y conceptualización de esta disciplina; la línea define la distinción entre cada objeto y así se reconoce su existencia en sí. Además de que en esta época se establece un modelo ideal de proporción que ha de seguir la delineación del cuerpo humano. En la transición al Manierismo, se reconoció la cualidad mental y previsor de las imágenes, además la teoría ya establecida se volvió un recurso variable, se pondera el hecho de que el resultado formal depende de la metodología dibujística empleada, como es claramente apreciable en los distintos sistemas de construcción de la figura humana y se estableció el uso formativo del dibujo en la enseñanza de las artes. Durante el Barroco se representa la perpetuación de las aspiraciones manieristas; por otro lado, la utilización de formas abiertas, la fragmentación del espacio y la simultaneidad de escenas caracterizaron también a este periodo; el valor expresivo de la imagen es mayormente identificado con estados emocionales o conceptos abstractos de estados anímicos o valores morales. Fue a partir de la crisis entre el Neoclásico que se retomó el ideal estético de los cánones antiguos.

Fue en el Romanticismo cuando se abogó por la supremacía del sujeto sensible ante el modelo a representar, el dibujo sirvió para dos fines principales: el de la representación más fiel al modelo, pero no como mimesis, sino como declaración y el reconocimiento de su unicidades, esto en tendencias naturalistas; mientras que, por el otro lado, el dibujo fue considerado un vehículo expresivo y de concientización del temperamento del ejecutor. El acto de dibujar empezó a cobrar sentido como momento emocional. Posteriormente, ya en las obras de Cézanne, el acto de dibujar se inscribió totalmente como un suceso temporal, que parte del fenómeno vivencial que es la realidad para el artista y bajo la creación de una coherencia propia, los elementos formales se volvieron un fenómeno en sí distinguible de la realidad.

El dibujo de Cézanne muestra el proceso mental a la abstracción, como fenómeno formal, la búsqueda de relaciones meramente formales se intensifica y se vuelve principal motivo para muchos artistas en tanto que la elaboración de dibujos se distancia de la representación.

En un principio, el dibujo estuvo estrechamente ligado a la creación de la imagen y la representación, en el arte occidental –se puede decir que hasta el Renacimiento–, los procesos son de formalización y de generación de iconologías así como de la perfección técnica; después existe un desarrollo mayor en lo que respecta a las características expresivas de esta actividad.

Sobre todo, a partir del Renacimiento se establece un acercamiento cognitivo por medio del dibujo que es fundamentalmente objetivo, la creación de imágenes está basada en cómo son los objetos de la realidad. Por el contrario, a partir de la crisis del siglo XVIII este paradigma sufre una diversificación hacia la subjetividad del artista y los propios medios formales del dibujo. La abstracción representa la teorización de la forma en la práctica artística. Ya en el expresionismo abstracto, las búsquedas personales de cada artista se basan en recursos formales, Rotkko se vale de relaciones entre gesto y materialidad en tanto que Newman se centra en el Zip, son discursos individuales de la línea y el dibujo. La obra es el propio modelo del dibujante.

El dibujo está ligado a los procesos de conocimiento, en tanto que implica un proceso de concientización entorno a tres factores, el dibujante, el modelo y el dibujo. Es posible caracterizar al conocimiento como una relación mental con lo existente, basada en la conciencia de esta existencia, así es posible que lo subjetivo, interno e intangible sea asequible al intelecto humano. No obstante, algunas teorías pesimistas señalan la imposibilidad conocer absolutamente, porque no existe algo que pueda ser juzgado como universalmente verdadero, o porque el acto de conocer en más un concepto abstractos y una ilusión necesarios que hace posible el relacionarnos racional y prácticamente con lo real. Un conocimiento absoluto requiere un acercamiento profundo a aquello que se pretende conocer, y debe ser un acercamiento conscientente; el conocimiento puro es el conocimiento absoluto del ser, la consciencia de todo lo que se es y no se es. Esto parece imposible y en muchos casos la abstracción se convirtió también en la búsqueda perenne de lo no visible, de lo inasequible, del espíritu o la nada, de darle forma a lo que no es visible. Así, en el expresionismo abstracto el conocimiento formal se vuelve el ser existente en sí. Como dijo Pollock, el artista es parte de la naturaleza, aún en su complejidad psíquica o existencial, las obras existen en sí y son una extensión de él mismo, como se dice del exocerebro plateado por Bartra. O también como lo plantea la filosofía renacentista donde los artistas son los primeros contempladores de la naturaleza, testigos de su existencia, ellos mismos son parte de ella. El humano plenamente consciente es capaz de crear, entonces accede a todos los niveles de consciencia. Es como el ser vidente de Merleau-Ponty, que es consciente de su propia corporalidad y la de los demás. En el acto creativo del dibujo se alinean en sintonía el dibujo, el dibujante y lo dibujado. La abstracción ha mostrado el camino en el arte a la incapacidad de establecer un discurso de lo real. El conocimiento del mundo, de lo real y de la conciencia, están estrechamente ligados a la representación y la creación de imágenes, a través del estudio del dibujo.

El Dibujo en relación con la realidad y el conocimiento de ésta, forma parte la historia de la representación; de la figuración a la abstracción; entre la objetividad y la subjetividad del conocimiento, ya sea aseverándolo o en su negación.

Tras haber estudiado estos casos particulares en que se relaciona el dibujo y el conocimiento, reafirmo que el dibujo puede ser un medio de cognición en el arte porque es un acto de conciencia y reconocimiento de alguno de estos tres elementos: el dibujante, el dibujo y el modelo, relación que no es más que la consciencia del ser.

Esta investigación ha resultado ser mayormente una revisión histórica con un trasfondo filosófico del dibujo que un compendio teórico del mismo, dado que el material disponible y mis propias limitaciones metodológicas de investigación así lo determinaron; sin embargo, ha sido sumamente indispensable esta investigación puesto que he alcanzado la visión general del dibujo que era necesaria para completar mi educación académica. Muchos de los preceptos que relacionaba con el dibujo, antes de este estudio eran meras intuiciones, las cuales algunas se han fundamentado y otras se han transformado durante el desarrollo de esta investigación. Ahora me es posible reconocer que hay dibujos que están ligados a un sentido cognitivo de la realidad, pero también comprendo que existen muchos proyectos artísticos en los que el dibujo es utilizado sin relacionarse con un principio cognitivo.

A modo de conclusión añadiré que el conocimiento que he adquirido me permite situarme históricamente en las prácticas artísticas y saber que soy libre y capaz de dibujar todo aquello que mis propios motivos, intenciones, etapas y procesos artísticos requieran, porque el dibujo también es para mí un acto de autoreconocimiento. Ahora que he visto la enorme pluralidad de formas en las que es posible pensar el dibujo, la angustia provocada por no saber qué y cómo dibujar, pueden ser un camino a la trascendencia puesto que el crear conlleva un acto de consciencia a través de la contemplación reflexiva. En mi faceta como dibujante me he cuestionado a mí misma y me queda claro que lo que me guía es la congruencia entre lo que pienso, siento y hago como artista. En este sentido, un dibujo exitoso o fracasado que yo haga, ambos son parte de un proceso creativo. Además, ahora soy consciente de aquella intuición en la que pensaba que el dibujo siempre ha significado un vínculo esencial con la realidad, y conlleva a cuestionarme por la otredad y la unicidad del momento en que estoy dibujando aquello que percibo.

Finalmente, reconozco que esta investigación es una revisión muy general de la disciplina del dibujo y que aún una investigación histórica exhaustiva sería insuficiente. Especialmente lo que se necesita en la disciplina del dibujo es una investigación basada en el análisis formal de las obras y los procesos por los que ha atravesado cada artista. Si bien en el aspecto histórico lo he abordado, aún me pregunto cómo se puede llevar a cabo una investigación puramente teórica de la forma dibujística. Aún queda un campo de estudio muy amplio entre los artistas y las obras más recientes. También queda abierta la posibilidad de reflexionar metodológicamente el dibujo en la propia producción artística.



---

## **BIBLIOGRAFÍA**

## BIBLIOGRAFÍA

- AAW. *18 Century Italian Drawings in The Metropolitan Museum of Art*. Ed. Jacob Bean, William Griswold et al. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1990.
- AAW *Barroco en Europa*. « Fuentes y documentos para la Historia del arte; V.» Edición a cargo de José Fernández Arenas et al. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1983.
- AAW *Dutch Drawings of the Seventeenth Century in The Rijksmuseum, Amsterdam. Artist Born between 1500 and 1600*. Rijksmuseum, Amsterdam en asociación con Merrel Holberton Publisher. London, 1998.
- AAW *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. «Arte grandes tema.» José Gómez Molina (Coord.) Cátedra. Madrid, 1999.
- AAW *Historia de las civilizaciones 7: La época del Renacimiento. El amanecer de la edad moderna*. Labor. Bajo la dirección de Denys Hay. Textos originales de Nicolai Rubinstein et al. Primera reimpresión «Libro de bolsillo» Alianza editorial y Editorial Labor, México, 1989.
- AAW *Ilustración y Romanticismo* «Fuentes y documentos para la historia del arte; VII.» Edición a cargo de Francisco Calvo Serraller et al. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1982.
- AAW *Las lecciones del dibujo*. «Arte grandes tema.» Juan José Gómez Molina (coord.) 4ª ed. Cátedra. Madrid, 2006.
- AAW *Les maîtres de la peinture occidentale*. Une histoire de l'art en 900 études de tableaux. Taschen. Paris, 2002.
- AAW *Pontormo Drawings*. Editor Salvatore S. Nigro. Harry N Abrams. New York, 1992.
- AAW *Redescubrir Altamira*. Fotografías de Pedro A. Saura Ramos. Editorial Turner Madrid, 2003.
- AAW *Renacimiento en Europa*. «Fuentes y documentos para la Historia del arte; IV.» Edición a cargo de Joaquim Garriga. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1983.
- AAW *Seurat, Paintings and Drawings: Exhibition the Art Institute of Chicago*, January 16- March 7, 1958. The Museum of Modern Art, March-24-May 11 1958. Art Institute of Chicago. Museum of Modern Art, New York 1958.

- AAW *Suma Artis* : Historia general del arte v. XIII. 6ª ed. a cargo de Cossío, Manuel B. Espasa Calpe, Madrid, 1966.
- AAW *Vanguardias del siglo XIX*. «Fuentes y documentos para la Historia del arte; VII» Edición a cargo de Mireia Freixa. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1982.
- ACHA, Juan. *Introducción a la teoría de los diseños*. Editorial Trillas. México, 1988.
- \_\_\_\_\_ *Teoría del dibujo: su sociología y su estética*. «Dialogo abierto. Arte; 70» 2ª ed. Ediciones Coyoacán. México, 2004.
- ALBERTI, Leon Battista. *De la pintura*. «Mathema.» 1ª Ed. En español. Facultad de Ciencias, UNAM. México, 1996.
- ANFAM, David. *El expresionismo abstracto*. «Serie El Mundo del Arte núm. 68» 1ª reimpresión. Thames and Hudson, Londres, 1990
- ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiano*. Sansoni editor., Firenze, 1976.  
( Tr. Española de J.A. Calatrava Escobar.) Renacimiento y barroco. « Arte y estética; 10 y 11» Akal Ediciones. Madrid, 1987. 2 vol.
- \_\_\_\_\_ *El arte moderno. Del ilusionismo a los movimientos contemporáneos*. «Arte y estética; 27». Ediciones Akal. Madrid, 1991.
- BAUDELAIRE, Charles. *Correspondances esthétiques sur Delacroix*. «Classiques» Textos de Charles Baudelaire y Théophile Gautier. Dirección de la colección a cargo de Karine Marie. Éditions Olbia, Paris, 1998.
- BURCKHARDT, Jacob. *La cultura del renacimiento en Italia*. «Akal universitaria, serie Interdisciplinar.» Ediciones Akal. Madrid, 1992.
- CASSIRER, Ernst. *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia moderna 1: El Renacimiento. El renacer del concepto de naturaleza y los fundamentos del idealismo*. 3ª reimpresión. FCE. México, 1979.
- CORTÉS, Valerià. *Anatomía, academia y dibujo clásico*. «Ensayos arte» Cátedra. Madrid, 1994.
- DA VINCI, Leonardo. *Tratado de pintura* Editorial Distal. 1ª ed. Buenos Aires, 2003.
- DE CASTRO Y VELASCO. Antonio Palomino. *El museo pictórico y escala óptica*. M. Aguilar editor. Madrid, 1947.

- DÍAZ Padilla, Ramón. *El dibujo del natural en la época de la postademia*. «Bellas Artes» Akal Ediciones. Madrid, 2007.
- DÜRER, ALBRECHT. *The human figure: The complete Dresden sketchbook*. Dover. New York. 1972.
- DURERO, Alberto. *De la medida*. «Fuentes Del Arte.» 1ª Ed. «Fuentes de arte» Akal Ediciones. Madrid 2000.
- \_\_\_\_\_ *Los cuatro libros de la simetría de las partes del cuerpo humano*. 1ª ed. Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM. México, 1987.
- FIELD, J.V. *Piero della Francesca: A mathematician's art*. Yale university press. New Haven, 2005.
- ENGELS, Friedrich. *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*. «Colección fontana; 122.» México 2001.
- GOLDING, John. *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Turner FCE. España 2003.
- HAUSER, Arnold. *El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Ediciones Guadarrama Madrid, 1971.
- \_\_\_\_\_ *Historia Social de arte y la literatura. v. I Desde la prehistoria hasta el Barroco*. Ediciones de bolsillo. Barcelona 2005
- HOLMES, George. *Florenia, Roma y los orígenes del Renacimiento*. «Arte y estética; 31» Ediciones Akal. Madrid, 1993.
- JAFFÉ, Michael. *The Devonshire Collection of Italian drawings. Venetian and North Italian Schools*. Phaidon Press. 1994
- KLEE, Paul. *Bases para la estructuración del arte*. 4ª Ed. Ediciones Coyoacán. México 2001.
- KEMP, Martín. *The science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunellesci to Seurat*. Yale University Press. New Haven, 1990.
- LEROI-GOURHAN, André. *Símbolos, arte y creencias de la prehistoria*. Tr. y Ed. Por José Manuel Gómez-tabernera. Colegio universitario. «Artes, técnicas, humanidades; 3». Istmo. Madrid 1984.
- LEWIS- WILLIAMS, David. *La mente en la caverna. La conciencia y los orígenes del arte*. «Arqueología; 5» Traducción Enrique Hernando Pérez. Ediciones Akal. Madrid, 2005.

- MALEVITCH, Kassimir. *El nuevo realismo plástico*. Tr. Antonio Rodríguez. Colección Arte.Comunicación. Madrid, 1975.
- MEDINA, Joyce. *Cézanne and the modernism. The poetics of painting*. State university of New York Press, New York, 1995.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *El ojo y el espíritu*. «Paidós Studio; 53» 1ª reimpresión Ediciones Paidós. Barcelona, 1986.
- MONDRIAN, Piet. *Realidad natural y realidad abstracta*. Diálogo publicado en trece entregas de la revista De Stijl (1919-1920) Ediciones de Bolsillo. 1ª ed. Barral editores. Barcelona 1973
- NEUMANNOVÁ, Miloslava. *Van Gogh. Dibujos*. Ediciones Polígrafas. Barcelona, 1987.
- NIETO Alcaide, Victor Manuel. *La luz, símbolo y sistema visual. El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*. «Cuadernos Arte» 4ª ed. Cátedra. Madrid, 1998.
- \_\_\_\_\_ *El Renacimiento: Formación y crisis del modelo clásico*. Istmo. Madrid, 1980.
- PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. 3ª ed. Fabula Tusquets Editores. Barcelona, 2008.
- \_\_\_\_\_ *Renacimiento y Renacimiento en el Arte occidental*. 2ª ed. Alianza Editorial. Madrid, 1979.
- PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. «LEDA» 2ª ed. Las ediciones de arte. Barcelona, 1982.
- PETROVÁ, Eva. *Delacroix y el dibujo romántico*. Ediciones Polígrafa Barcelona, 1989.
- PINI, Margherita. *Los grandes maestros del dibujo*. Ed. Scala. Florencia, 2010.
- ROSENBLUM, Robert. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico de Friedrich a Rothko*. Alianza. Madrid, 1993. Española versión de Consuelo Luca de Tena *Modern painting and the northern Romantic tradition. Fredrich to Rothko*. 1975.
- RUSKIN, John. *Técnicas del dibujo*. «Psicopedagogía» 1ª ed. Editorial Laertes. Barcelona, 1999.
- SHIFF, Richard. *Cézanne y el fin del impresionismo. Un estudio de la teoría, la técnica, crítica y evaluación del arte moderno*. Tr. Aguirre Oteiza, Daniel. «La balsa de la medusa; 125». Editorial Antonio. Machado libros, Madrid 1984.

- SYMONDS, John Addington. *El Renacimiento en Italia*. FCE. México, 1957.
- VILCHIS, Luz del Carmen. *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*.  
1ª ed. Universidad Autónoma Metropolitana. México 2008.
- WHITE, Randall. *Prehistoric Art. Symbolic journey of humankind*. H.N. Abrams.  
New York, 2003.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *El arte clásico: Una introducción al Renacimiento italiano*.  
Alianza. Madrid, 1982.

## CONSULTAS EN LÍNEA

- BARTRA, Roger. «La conciencia y el exocerebro. Una hipótesis sobre los sistemas simbólicos de sustitución.» En *Revista de la Universidad de México*. Nueva Época. Núm.2. Abril 2004. pp.59-65.
- CHECA Cremades, Fernando. «Ideas artísticas de Durero.» En *revista de arte, Historia 16 El arte y sus creadores*. Núm. 6 Alberto Durero s.f.
- CATALÀ Domènech, José M. «Ut poesis pictura.»  
En *Anàlisi: quaderns de comunicació y cultura*. Núm 25, 2000. pp109-128.  
Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/view/15052/14893>
- DUEÑAS-TENTORI, Hector J. *La teoría de la mente bicameral, el lenguaje y la evolución de la conciencia humana*. ( Colaborador Enrique Canchola). En *Revista de la UAM-I. ContactoS*, Núm. 40, 2001. Disponible en:  
<http://www.izt.uam.mx/contactos/n40ne/mente.pdf>
- GONZALO CARBÓ, Antoni. «El arte abstracto y lo indecible: el fondo abisal de la obra de arte» En *CONVIVIUM*. 2ª serie. Núm. 11 1998. Disponible en:  
<http://www.raco.cat/index.php/Convivium/article/view/73446/98756>
- LÓPEZ Isern, Rodolfo. «El naturalismo como concepto estético» Ensayo disponible en: [http://dspace.usc.es/bitstream/10347/1083/1/pg\\_155-166\\_agora15-1.pdf](http://dspace.usc.es/bitstream/10347/1083/1/pg_155-166_agora15-1.pdf)
- MARTINEZ Mindeguía, Francisco. «La Academia de San Luca, Vignola y el dibujo.» En *Revista EGA* Núm.12, 2007. pp176-183. Disponible en:  
[http://www.mindequia.com/articulos/EGA\\_12\\_Academia.pdf](http://www.mindequia.com/articulos/EGA_12_Academia.pdf)
- RALÓN de Walton, Graciela. « La reversibilidad de silencio y lenguaje según Merleau-Ponty.» En *Ágora, papeles de filosofía*. Volumen 15. Núm.1. 1996. pp 151-161. Disponible en: [http://dspace.usc.es/bitstream/10347/1083/1/pg\\_155-166\\_agora15-1.pdf](http://dspace.usc.es/bitstream/10347/1083/1/pg_155-166_agora15-1.pdf)

VEGA, Amador. « Estética apofática y hermenéutica del misterio: elementos para una crítica de la visibilidad » En *Dianoia*. Volumen LIV Núm.62. Mayo 2009. pp. 3-25 Disponible en: <http://dianoia.filosoficas.unam.mx/info/2009/62-Vega.pdf>

ROUGERIE, Florence. «Ad Marginem, écriture et peinture chez Paul Klee. Aux marges dutableau:titres, légendes, signature» Disponible en: [http://www.revue-textimage.com/01\\_en\\_marge/rougerie1.htm](http://www.revue-textimage.com/01_en_marge/rougerie1.htm)

WALDENFELS, Bernhard. «Visión Plástica. Merleau-Ponty tras las huellas de la pintura Ensayo traducido por José María Muñoz Terrón. Revisión de la traducción por Cayetano Aranda Torres et al. Corrección del texto castellano por Julia María Conde del castillo et al. Disponible en: [http://www.uned.es/dpto\\_fim/invfen/Inv\\_Fen\\_Extra/15\\_waldenfels.pdf](http://www.uned.es/dpto_fim/invfen/Inv_Fen_Extra/15_waldenfels.pdf)

WIKIPEDIA , The Free Encyclopedia.  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Figura\\_serpentinata](http://en.wikipedia.org/wiki/Figura_serpentinata), 11 de Mayo 2011.

## **ENTREVISTA**

Entrevista con Claude Levi- Strauss realizada por Bernard Pivot, 4 de Marzo 1984 para el programa televisivo *Apostrophes*. Director general Nicolas Ribowski. Productor Bernard Pivot. En la emisión del 14 de Marzo 1984. Antenne 2.