

11
2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

LA FIGURA HUMANA EN EL ARTE
ATRAVES DEL TIEMPO,
Y SU VARIABLE EXPRESION GRAFICA

TESIS PROFESIONAL
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN DISEÑO GRAFICO
PRESENTA:
LAURA CECILIA CONTRERAS GOMEZ

ASESOR:
DR. HERMILO CASTAÑEDA V.

MEXICO D.F. I 1993



SECRETARIA
ACADEMICA
Escuela Nacional de
Artes Plásticas

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



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 está 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.

INDICE

INTRODUCCION

NOTA

1. CAPITULO I

EL HOMBRE QUE SOBREVIVE. La figura de la necesidad. (el hombre prehistórico del paleolítico).----- 1

Bibliografía capítulo I----- 37

2. CAPITULO II

EL HOMBRE ANCESTRAL. La figura de la magia. (el hombre del neolítico y de muchas sociedades contemporaneas).--- 39

Bibliografía capítulo II----- 67

3. CAPITULO III

EL HOMBRE ETERNO. La figura de la inmortalidad. (el hombre de la edad de bronce y primeras civilizaciones Europeas, de Asia y de America).----- 69

Bibliografía capítulo III----- 115

4. CAPITULO IV

EL HOMBRE IDEAL. La figura de la perfección. (civilizaciones Griega y Romana).----- 117

Bibliografía capítulo IV----- 159

5.	CAPITULO V	
	EL HOMBRE MORAL. La figura de la piedad. (el hombre de la edad media).---	161
	Bibliografía capituli v-----	202
6.	CAPITULO VI	
	EL HOMBRE UNIVERSAL. La figura de la pasión.(el hombre del Renacimiento)--	203
	Bibliografía capitulo VI-----	248
7.	CAPITULO VII	
	EL HOMBRE INDIVIDUAL. La figura de la personalidad. (el hombre de la época-Barroca).-----	249
	Bibliografía capitulo VII-----	289
8.	CAPITULO VIII	
	EL HOMBRE PERSONAL. La figura patética (el hombre de la era industrial, -realista, romantica, e impresionista)	290
	Bibliografía capitulo VIII-----	346
9.	CAPITULO IX	
	EL HOMBRE ANALITICO. La figura de la introspección. (el hombre del siglo--XX).-----	347
	Bibliografía capitulo IX-----	425
10.	CONCLUSIONES -----	427
11.	BIBLIOGRAFIA GENERAL -----	431

INTRODUCCION

Las ciencias anatómicas, antropológicas-medicas demuestran que el cuerpo humano no ha cambiado desde hace muchos miles de --- años. Físicamente es el mismo, pero el artista auténtico de cada época revisada según lo demuestra el índice de este trabajo tiene diferentes afanes culturales, en los que es patente su índole étnico-cultural, su patrón social de vida comunitaria y sus afanes espirituales y religiosos distintos todo lo cual hace que el artista de cada época mire y represente de diferentes maneras al mismo hombre de cada gran época cultural, por eso hemos puesto al hombre prehistórico el hombre que sobrevive. La figura de la magia que sigue siendo actual es el hombre ancestral. Las primeras culturas sedentarias de sustento agrícola y ganadero generan la figura de la inmortalidad o el hombre eterno. Para que las civilizaciones Griega y Romana idealicen al hombre en la llamada figura de la perfección. En toda la edad media la preocupación del hombre y su imagen estética es el hombre moral o la figura de la piedad.

En el Renacimiento en cambio el hombre se vuelve apasionado, universal y cree ser el valor supremo a representar.

Pero en cambio durante el Barroco el hombre se individualiza y representa mucho -- mas personal.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII y toda la mitad del siglo XIX la figura humana va a aparecer en el arte de manera plástica con muy diferentes imágenes plásticas.

Al final de nuestro siglo, el psicoanálisis y la destrucción del átomo vuelve analítico al hombre, y por tanto plásticamente aparecen figuras humanas introspectivas. Por ello creo que para el artista gráfico y plástico esta tesis pretende estudiar la historia del arte, desde otra óptica, buscando como era el hombre de cada momento y como lo vió y representó su artista contemporáneo.

Por tanto esta tesis debe servir a todo estudioso de las artes que no se aparte -- del hombre como centro, motivo y recipiente de toda manifestación artística. Sería pues un arte del hombre y para el hombre , que creo muy necesario presentar a todo -- artista en forma actual.

NOTA

En cada capítulo bajo la supervisión del maestro de Anatomía se realizó la pesquisa bibliográfica correspondiente; la redacción de los textos (basandome principalmente en los libros de: Fleming William / Arte, música e ideas, Hogarth Burne / Dynamic Anatomy, Huyghe René/ El arte y el hombre, López Austin Alfredo/ cuerpo humano e ideología, las concepciones de los antiguos Nahuas, Mâle Emile/ El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII, y Wentinck Charles/ La figura humana en el arte, desde los tiempos prehistóricos hasta nuestros días); así como la búsqueda, fotocopia o dibujo personal de las imágenes más adecuadas, para la representación gráfica de cada capítulo, buscando el equilibrio de todos estos componentes para que el trabajo total muestre equilibrio sin desmesura en algún momento de sus diferentes tiempos.

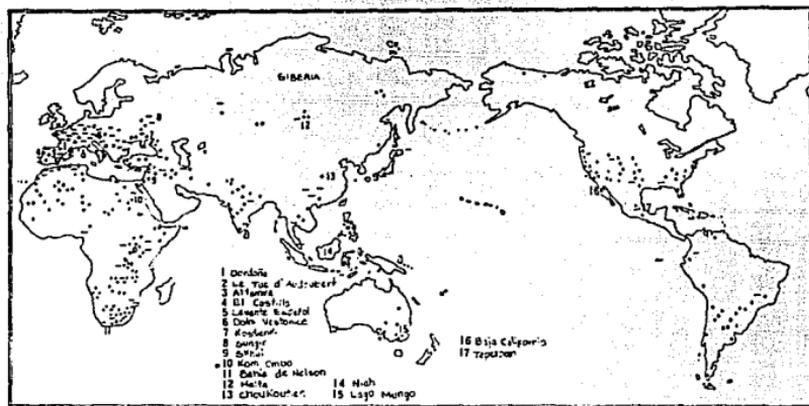
Sin embargo se agrega una nota NDI (nota de investigadora, con un símbolo en -- aquellas imágenes dibujadas, notas y observaciones realizadas personalmente; en todas las demás imágenes aunque no tengan esta nota, proceden de una selección y replicadas buscadas personalmente.



capítulo 1

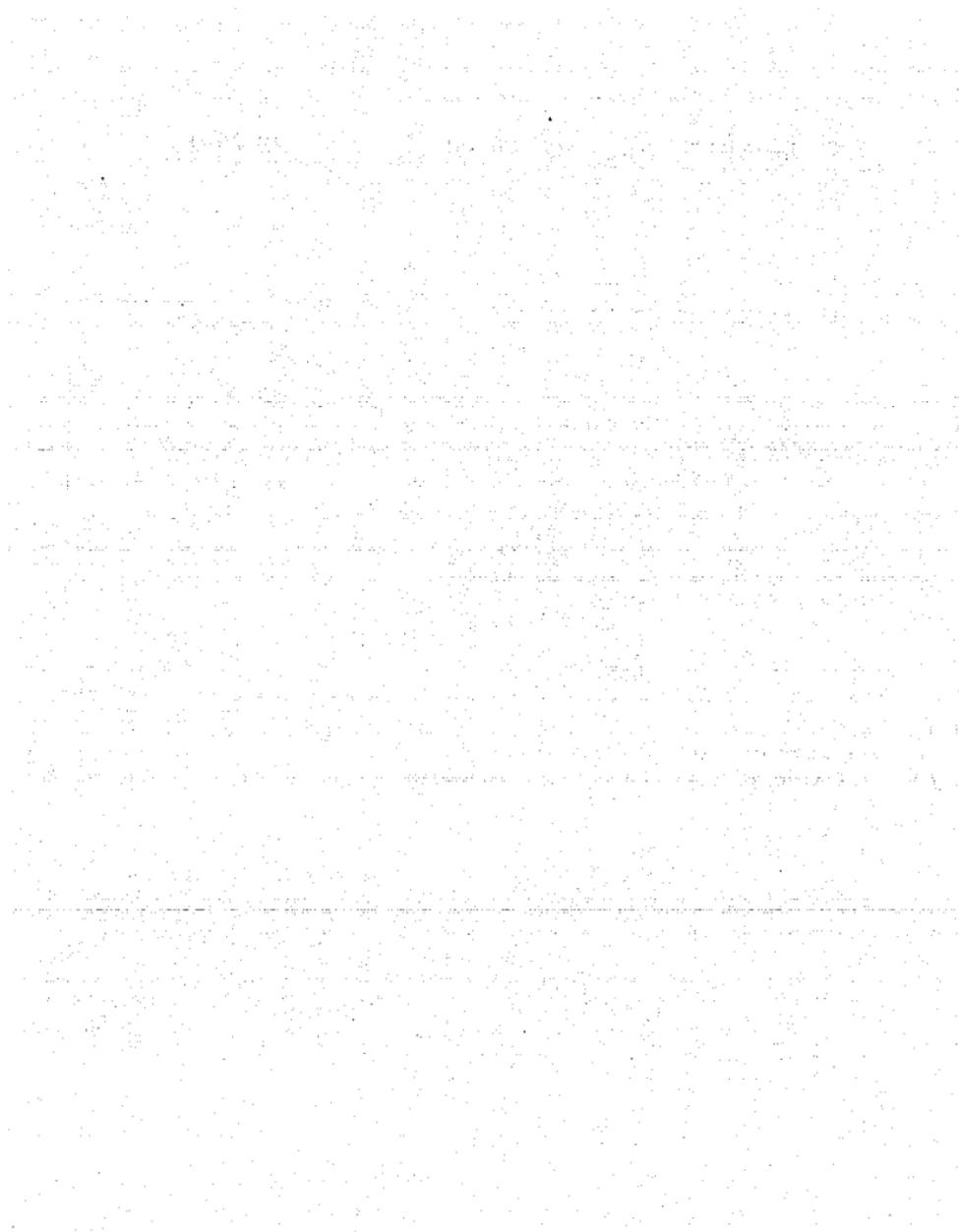
El hombre que sobrevive

El hombre que sobrevive • capitulo I



- YACIMIENTOS DE UTENSILIOS
■ YACIMIENTOS DE HUESOS DE CRO-MAGNON



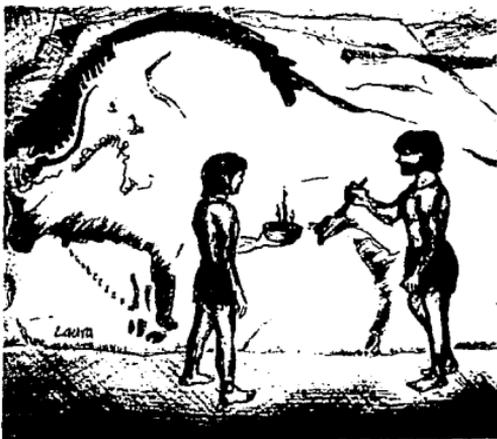




Antecedentes: la figura del hombre paleo
lítico es aquella de necesidades serias, --
de trabajo y privación en un ambiente anta
gonico y primitivo.



La figura que él pintó en las paredes de su cueva o esculpó en artefactos de uso - eran en su mayor parte animales, más importantes para él que las figuras humanas. Son figuras que surgieron de la inmediata y urgente necesidad de vencer el diario roce de la necesidad, la escasez y el hambre.



Debido a que el hombre primitivo vivía una vida de privación personal, él creó figuras de animales concretamente reales, objetivamente importantes, sus figuras necesarias para sobrevivir.

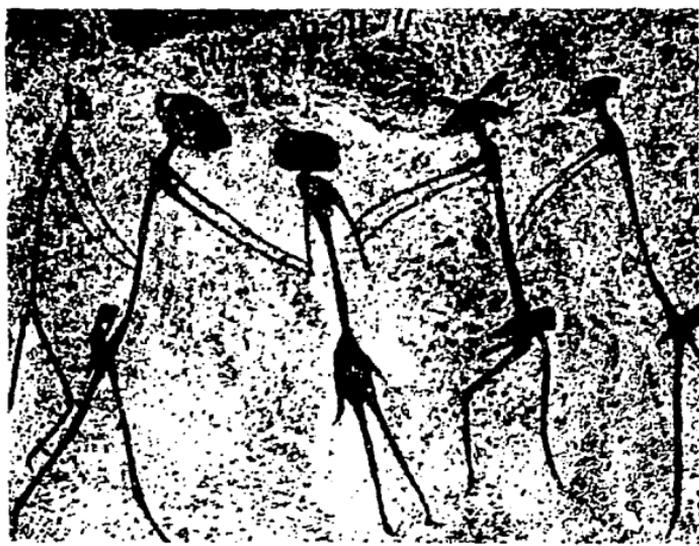
1. Magdaleniense:
Escorpio saltando con la
cabeza dando vuelta.
Altamira.



2. Magdalenense. Bisonte preparado
para embestir, de la Cueva
de Altamira, España.

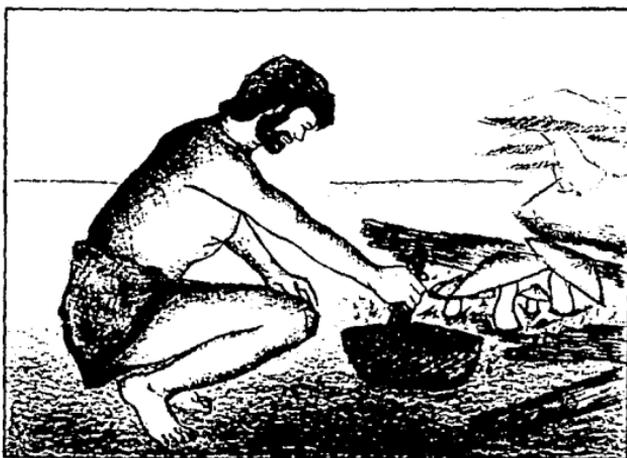
Las figuras de sí mismo eran pequeñas im--
personales y no importantes.

3 combate de arqueros, Morella la
Vieja, Castellón.
4 dos hombres prehistóricos (pili-
formes).





5. Escenas de caza con Cervos, hombres, y mujeres. Alpera, - Albacete España.



Laura C.



Para él, sus animales de las cuevas eran dimensionalmente reales, tan reales como - el hombre paleolítico las veía en su existencia física.



6

6. Lascaux, Dordogne parte superior
da del frío de los toros.

Aquellas imágenes no son ideas, espíritus o almas, sino personificaciones vivientes de la realidad actual. Para él, lo que no podía ser experimentado a través de un contacto físico concreto, no lo podía representar; la representación en sí misma era la realidad paralela física.



Laura C.



9

⇒ Cueva de Lascaux representa a un hombre con cabeza de pájaro, un pájaro remolcando un bastón, un diosote desdripado y, a la izquierda, un rinoceronte. La pintura representa quizás un rito de iniciación.



8. Argüero; Cueva Saládoira, Val-
Norís.

9. Venus de Laussel, talla en
Piedra.



Estas figuras son tan reales para un primitivo, de mente pragmática y esencialmente vivas, como los reflejos en el agua están vivos, como las huellas están a lo largo de la rivera lodosa de un arroyo, como la impresión de una mano en la blanda arcilla, como la forma de las nalgas o formas del cuerpo están vivas cuando ellas imprimen en la tierra suave. El hombre primitivo debe haber observado estos fenómenos de impresiones concretas inmediatas. Así, --- ellas son las primeras realizaciones de -- "forma" visualmente reconocidas en la experiencia gráfica, en la historia de la raza humana.



10

10. Estatua femenina. Cakano. Willendorf

11. (1) Cueva saltadora España (Valltorta)

(2) Cogui y dos aqueos. Levante español. Mujeres. Una de ellas con un Palo Caador.

(3) Una mujer posea con su hija. Levante español.



11



12. Pequena Cabeça de mulher, Ivoine, Enlène, França.

13. Estatua feminina, Willendorf.





Ver sus huellas tan móviles, tan reales como su otro yo, ver animales dejar huellas e impresiones corporales también, loguaron hacia el mayor reconocimiento del proceso del trazo en las paredes de su cueva. Así, ellas no son pinturas mágicas -- sino rigidamente reales, del mismo ser, descriptivas, de una actualidad física concurrente e inmediata; arrojar una flecha en una figura animal aseguraba el éxito de la caza llevada a cabo.



14

14. un cazador huye para salvar su vida. Lewante español.

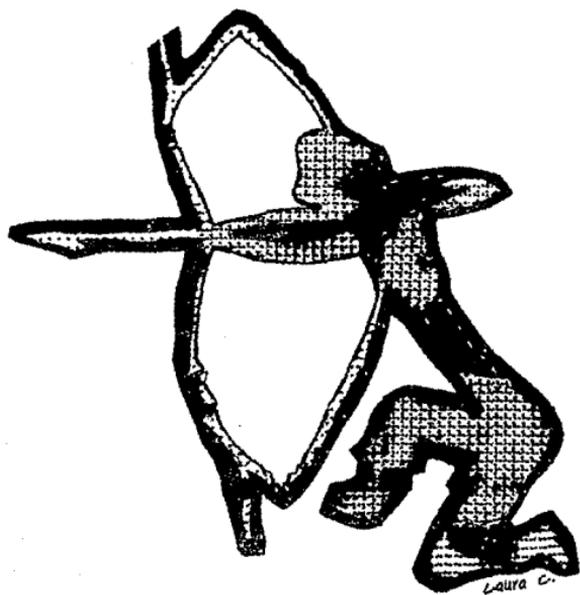


15



15. Fragmento, Lascaux, Dordogne.
Parte central del Friso de
los toros.

16. Lascaux, Dordogne. Parte
derecha del friso de los to-
ros.

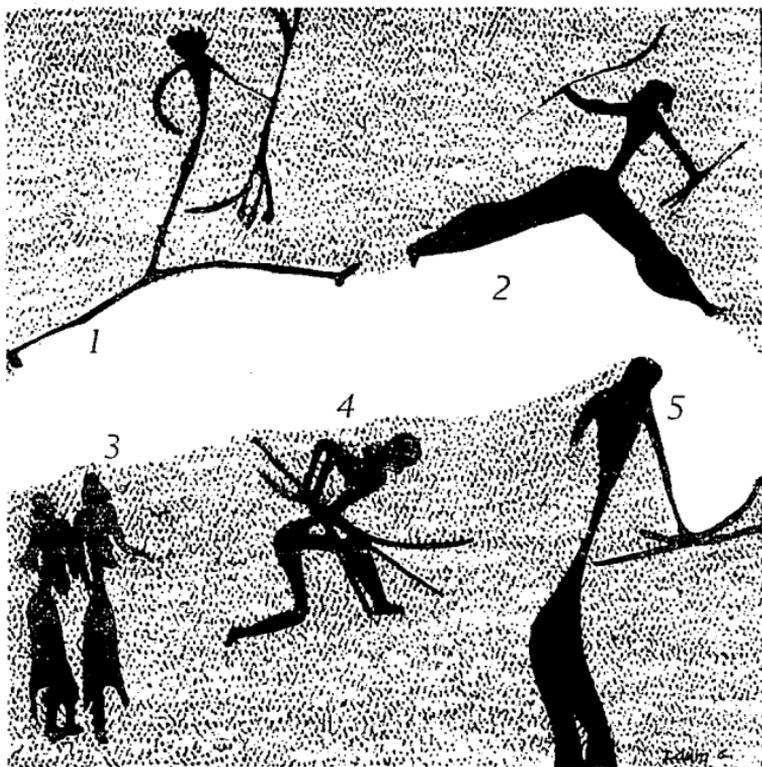


19. cueva de la Vieja Alpera; Le-
vante español.

Atributos: el arte de las cavernas de -- ninguna manera muestra figuras abstractas, simbólicas o expresivas. Ellas no son en -- ninguna manera un acercamiento a la simpli-- ficación moderna de la forma; tampoco em-- plean en ningun sentido el refinamiento o-- estilización de una idea. Ellas son lo me-- jor que el hombre de las cavernas pudo ha-- cer. Sus animales se ven más dimensional-- mente reales porque él los veía tan gran-- des, poderosos y vitalmente importantes -- para su sobrevivencia. Sus figuras humanas son no dimensionales y planas debido a su concepto difuso y no desarrollado de sí -- mismo en una cultura tribal pequeña y no -- individualizada. Trabajos como éstos son los antecedentes prehistóricos de figuras-- mágicas primitivas y que sobreviven en es-- tos días a través de las practicas ritua-- les supersticiosas en el uso análogo de fi-- guras de vudú, imagenes abominables y mu-- ñecos diabólicos.

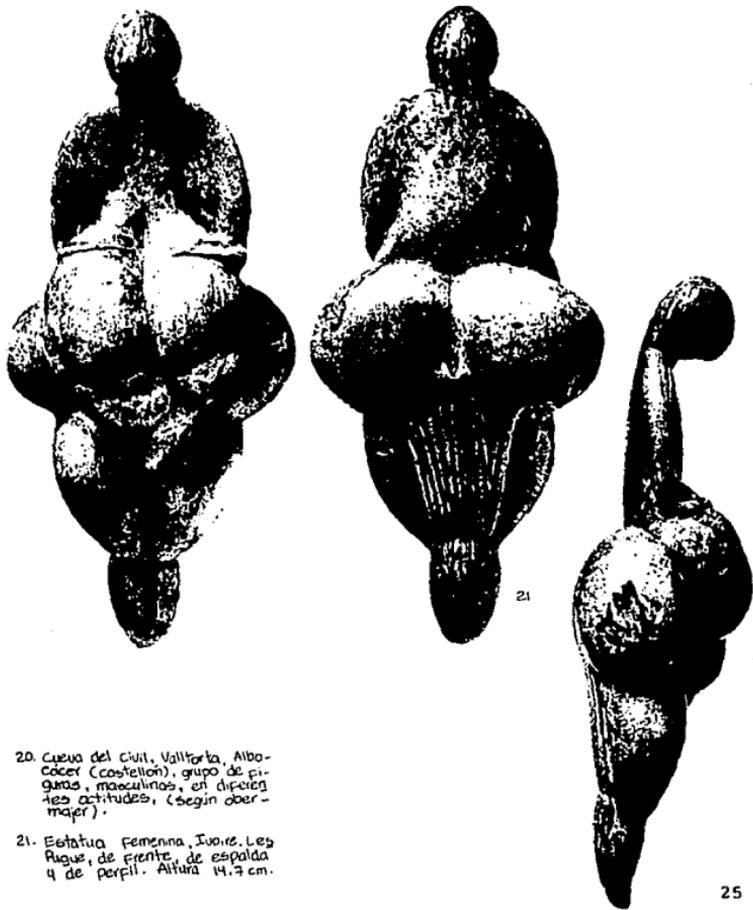


18. Cueva del Cuñil, Vallarta, Altiplano
Cerro (Castellón). Grupo de --
Figuras masculinas.



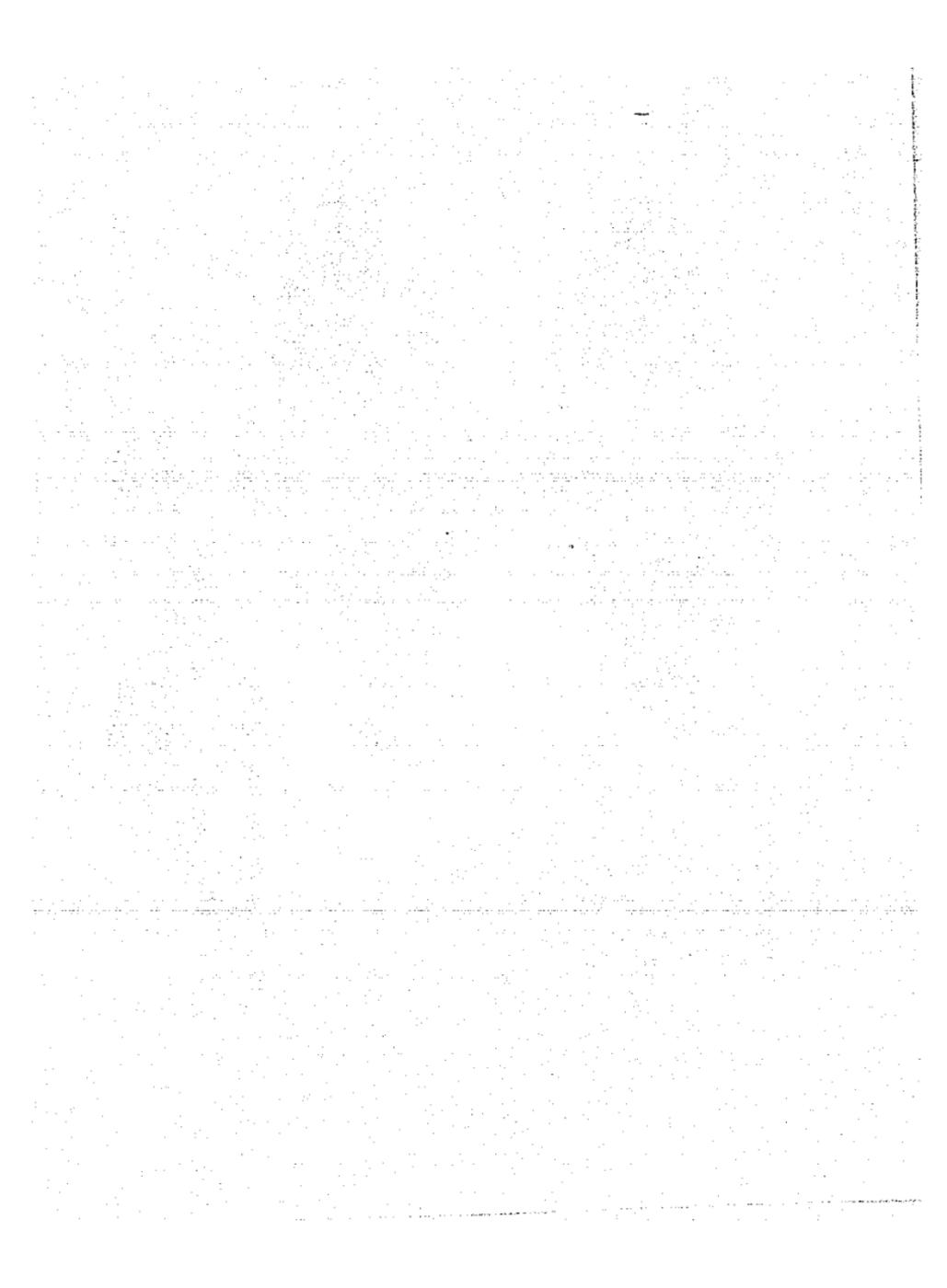
19. (1) Els cavalls, Valltorta, Levante español.
 (2) Els secans (con perforaciones); Levante español.
 (3) Cogul y dos aguas: mujeres; Levante español.
 (4) Arquero, cueva saltadora, Valltorta, España.
 (5) Cueva del civil, Valltorta.





20. Cueva del Civil, Vallorta, Albu-
cácer (Castellón), grupo de fi-
guras masculinas, en diferen-
tes actitudes, (según Ober-
maier).

21. Estatua femina, Juare, Les
Rues, de frente, de espalda
y de perfil. Altura 14,7 cm.



CAPITULO I _____

EL HOMBRE QUE SOBREVIVE

LA FIGURA DE LA NECESIDAD

PERIODO: era paleolítico superior (antigua edad de piedra), en Europaoccidental ; período Aurignaciano (cerca 20,000 A.C. -- 10000 A.C.).

Comunicar la experiencia vivida, ha sido una labor desde los orígenes de la humanidad, hasta nuestros días.

El hombre y más aún el artista, siempre ha tratado de comunicarse con sus contemporaneos usando diferentes medios de expresión: la voz, la danza, la música pero en especial para nosotros por las artes visuales. (NDI)

En la época de los grandes cazadores-recolectores, se iba a dar un gran salto que no se había visto en los primeros hombres de la era primitiva; tanto en las manifestaciones del lenguaje así como el dominio de los símbolos, pero sobre todo el surgimiento del arte; y de este modo dejando -- huellas de su vida, tanto en paredes y techos, en figuras de arcillas, y en objetos que decoraban.

Anteriormente el grupo humano nunca se -- había expresado con un sentido estético.

En el arte paleolítico se dan las primeras representaciones de seres humanos. Pro-

bablemente una de las esculturas más antiguas (para fomentar la fertilidad) es la venus de Willendorf; esta conjetura se basa en las sujerentes proporciones de la -- figura femenina, que exageran las partes -- reproductoras del cuerpo y empuerqueñecen la cara y los brazos. Un tipo de mujer que -- constituye formas opulentas es la venus de Laussel, se piensa que fué representada -- como símbolo de fecundidad; la venus de -- Lespuje, sus brazos, hombros y cabeza forman una columna en forma de cuello; con -- esta información, los antropólogos hacen -- las reconstrucciones del aspecto que pudieron tener las mujeres en cualquier región del mundo hace doce mil a quince mil años.

En las pinturas de paredes y techos, -- apareció el arte rupestre; se caracterizaba por representar a grandes animales; -- aquí la representación humana no era tan -- relevante como lo fué el animal. Los animales tenían una especial importancia para -- los hombres de esta era.

Se ha pensado que consideraron a estos -- animales con temor y respeto.

Las pinturas parecen referirse exclusivamente a animales, que fueron cazados por -- aquellos hombres: bisontes, caballos, ciervos etc. y están pintados con realismo.

No sucede así con las figuras humanas, -- cuando en alguna ocasión se representaron, son esquemas o especie de animales fantásticos, como un hombre con cabeza de pájaro.

En los años finales del último período glacial, poco antes del descubrimiento de la agricultura, gran número de seres humanos fueron representados sobre paredes de rocas. Así en el levante español se ha descubierto más de cien yacimientos al aire libre.

El artista de este período ponía un nuevo énfasis sobre el hombre; dándole una importancia especial.

Este arte se caracterizó en contraste -- con el anterior, por la representación de obras anecdóticas que por vez primera en la historia del arte representan a hombres, mujeres y niños en grupos.

Estas escenas revelan muchas cosas sobre la vida del hombre de esta era; la caza seguía siendo una actividad importante.

Este arte se da en una zona de España -- oriental .

No hay forma de relacionar directamente el arte levantino con el paleolítico, aunque existe una continuidad en el tiempo y una diferencia en el contenido de sus pinturas.

En este arte, el hombre será su gran protagonista y pintará su propia vida.

Los animales que en un principio fueron la representación principal para el hombre del paleolítico, sería ahora en el arte -- levantino, el complemento de la actividad humana.

En sus representaciones no existe la --- perspectiva según el concepto moderno, así como tampoco una ordenación de sus imágenes con arreglos anteriormente establecidos.

El hombre aparece como cazador, hiriendo a su presa, acosando o persiguiendo a los animales; otras veces se ha encontrado -- como guerrero, armado de arco; luchando o danzando y, se han observado algunos ejemplos de hechiceros o enmascarados.

La mujer también fue representada pero-- nunca como cazadora, aparece aislada y sin aparente relación con otras figuras, en muchas ocasiones, se representa con un palo de cavar.

El artista de esta era no representó al hombre en forma particular, ni se advierte intentos de retratos, muy escasas veces -- representa individualización en rasgos.

Los hombres que diseñó eran idealizaciones de tipos humanos en los que coincide: la delgadez de la cintura, la ausencia de abdomen, la tendencia triangular del torax y la fuerte musculatura de las pantorrillas; en algunas ocasiones aparecen la nariz, los ojos, la barbilla, el sexo, los dedos; se ponían diferentes prendas de vestir tanto masculinas como femeninas; desde el punto de vista artístico, el arte levantino no-- pretende reproducir la plasticidad y funcionalidad del cuerpo animal o humano, ni

plasmar el espacio, ni buscar fenómenos -- cromáticos, o de modelado de volúmenes, -- sino expresar el movimiento y la vida tanto en figuras aisladas, o en pequeños grupos de ellas, así como en escenas complejas.

El arte levantino, como cualquier otro, - estuvo al servicio de la sociedad a la que pertenecieron sus autores.

Las razones por las que se realizó esta pintura; casi todos los autores están de acuerdo, en el papel obsesivo que la cazan en sus distintas manifestaciones tiene en el arte levantino y supone que las pinturas deben tener una finalidad religiosa.

No he pretendido agotar el tema en este primer capítulo, así como en los siguientes capítulos, mi principal objetivo es -- mostrar una visión de los hechos más -- trascendentales en cada era, de tal forma que nos ayude a comprender, como la figura humana ha sido representada gráficamente -- (y visualmente) a través del tiempo de -- acuerdo con diferentes motivaciones culturales según su momento histórico, hasta -- llegar a nuestros días.

Es importante seguir un estudio desde -- las primeras representaciones del hombre mismo hasta nuestro tiempo, siguiendo el -- proceso evolutivo; ya que cada período ha conferido un papel especial al hombre, y cada uno con una representación de sí mismo (muy particular), respondiendo al re--

sultado de una realidad anterior, de tal forma que cada uno encierra en sí mismo -- la historia de su propio pasado aunado to do ello a los nuevos conocimientos que se van adquiriendo en un proceso de descubrimiento y transformación. (NC)

"La forma no solo se determina por lo -- que impresiona al ojo en el momento de la observación, la experiencia del momento -- presente nunca se da aislada: es la más -- reciente entre un número infinito de experiencias sensibles que han tenido lugar en el curso de la vida pasada de la persona". --(1).

Pienso que es importante para todos -- los que pretenden comunicar por medio de la imagen gráfica saber que cada conocimiento y cada evolución (en la imagen visual) responde a un esfuerzo y proceso evolutivo que se ha tenido anteriormente.

En cada época han existido hombres ^(ND) creativos que han utilizado el arte para retratar a su cultura y su mundo en que han vivido, y cada uno le ha correspondido la tarea de decir (de un modo artístico en este caso), lo que ha sentido de su mundo, cultura y anhelos. (NC)

Es importante saber que el hombre ha -- sido visto artísticamente desde muchos ángulos en cada tiempo de un modo distinto, -- ya que podemos ver las soluciones y riquezas artísticas de cada civilización, así como analizar la manera que resolvieron y --

actuaron ante su realidad y de este modo nos cuenta de sus progresos o atrasos - de cada pueblo. (ND)

Pienso que cuando nos empechemos a preguntar y analizar esto, nos puede ayudar no solo como comunicadores gráficos y artistas en general, para la comunicación de nuestra civilización, sino que también nos ayudará para comprendernos más como seres humanos. (ND)

"El arte ha de ser considerado una interpretación y no un duplicado de la realidad. --(2)

Para una civilización como la del hombre primitivo en que era importante su supervivencia y que estaba descubriendo constantemente su mundo, la manera de realizar la figura humana tendría una visión muy particular, que en otras civilizaciones con otras realidades, y no volvería ser visto de este modo. (ND)

El descubrimiento del arte como modo de comunicación y expresión tendría un sello muy particular en un principio; ya que el conocimiento que el hombre tenía en ese momento, del material con que podía representar su arte así como de su mundo y de sí mismo, lo hace distinto de las representaciones que después vendrían. (ND)

Es importante marcar que ellos no pretendían la estilización del cuerpo humano como el concepto moderno que tenemos, sino era su forma y modo de representar lo mas valioso y trascendental para su civiliza--

ción.

Lograr la comunicación ha sido un anhelo y tarea de todas las civilizaciones y en particular para el hombre primitivo hacerla posible por medio del arte fue una gran labor, de tal forma que aún hoy en día --- podemos analizar su arte y nos damos cuenta de algo de su civilización. (NDI)

Los animales que representó el hombre--primitivo fueron muy importantes en su --- cultura para su supervivencia al igual que la fecundidad de la mujer, su arte tuvo --mucho que ver con este pensamiento.

NOTAS CAPITULO I _____

1. Arnheim Rudolf, Arte y percepción visual, 1983, p 32, 33
2. Ibid. p 90

BIBLIOGRAFIA CAPITULO I _____

1. André Ricard,
Diseño ¿ porque ?,
Barcelona, Gustavo Gili, 1982, 239 pp
2. Arnheim Rudolf,
Arte y percepción visual,
España, editorial Alianza, 1983, 405pp
3. Beltran Antonio,
El arte rupestre del levante español,
de cazadores a pastores, Madrid, edi-
ciones Encuentro, 1982, 93 pp.
4. Hogarth Burne,
Dynamic Anatomy,
Nueva York, Watson-Gruptill publica-
tions, 1975, 232 pp.
5. Prídeaux Tom, et al.,
Orígenes del hombre, (el hombre del-
cromagnon), México, ediciones inter-
culturales S.A. de C.V., 1989, 159pp.
6. White Edmundo, Brown Dale et al.,
Orígenes del hombre, (el primer hom-
bre), México, ediciones culturales -
internacionales S.A. de C.V., 1989,

El hombre ancestral

capítulo " "



Mascara de madera (Eucalipto blanco)
maestra. Leticia Moreno, 41-30 x 22cm.

Laura G.



1. Estatuilla de mujer en terracota; Período Neolítico; el origen puede buscarse en las comunidades agrarias del sur de los Balcanes o de Esencia.
2. Estatuilla en terracota que representa una mujer en adopción; Período neolítico. Su origen se puede buscar en las comunidades agrarias del sur de los Balcanes o de Esencia.



Antecedentes: la figura del hombre ancestral es una entidad mágica, dotada con cualidades sobrenaturales, animada con espíritus de ancestros poderosos y fuerzas de la naturaleza.



3. Figura de danzante, México.



Laura G.

El hombre primitivo como su mas temprana contraparte intenta controlar la naturaleza bajo difciles y dispares condiciones - de vida.

4. Mictlantecuhli, señor de los muertos. Era el custodio de los restos mortales de los generos pasados, México.



46 B. Mascara Americana, máscara del Dios de los Vientos, madera, ojos decorados originalmente con plomo; actualmente lo se aparece desmenuada. Haida. Altura 30 cm. col. Privada.



6. Escudo de danza himba con yugo portador, de Guinea-
(Baga, Sociedad s.m). Siglo XIX (?). Madera.



7. AKua'ba. Muñeca, estilo ashanti, madera: altura 0,25m.
poblado pepesoe, Nuanu, Ghana.

Con sus figuras ceremoniales, ídolos, máscaras, totems y hechizos, usados en rituales de adoración espiritual, él esperaba ejercer control sobre la vida y la muerte; hambre, enfermedad y guerra; fertilidad, generosidad y cosecha.



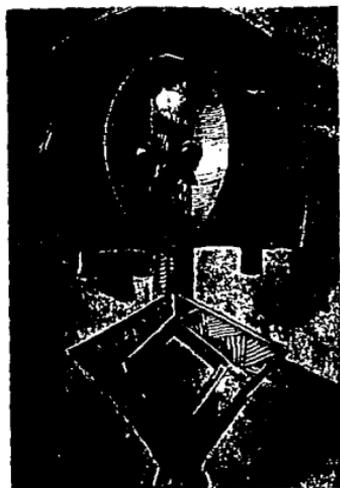
8. Hombre con máscara celada de doble y traje, de la región de Senúfo central, Costa de mar Atl. (Poblado Nebun upitkaa).

9. Máscara Celada Senúfo «Lon Za llamás»

10. Animales modelados por los antiguos mexicanos; (mona y gajajote).

La figura de la mágia es usada para controlar la causa y el efecto en la naturaleza. Esta es una sobrevivencia del proceso de la vida después de la muerte y un retorno de los poderes espirituales dentro del proceso de la vida.

11. Figura de espíritu, guardian, de la región de Bakota, Gabón, África ecuatorial. Siglos XIX-XX. Madera revestida de latón; altura 76 cm.



12. Espiritu guardian de la región de Bakota, Gabón, África ecuatorial. Siglos XIX-XX. 67 cm.



12





Atributos: el hombre ancestral no es la figura viviente de la existencia actual -- como es la figura de la necesidad en el -- arte de las cavernas. Porque esta es una -- figura ceremonial, animada con cualidades de existencia sobrenatural, ésta es formal y estrictamente de acuerdo a las asambleas, rituales y tradiciones.

13. La dualidad de la vida y la muerte, representada en esta escultura mitad carne y mitad esqueleto. México.

14. Mascaras de Kippel, Löttschental (Suiza), siglo XIX, madera; altura 45 cm. Zurich.

15. Mujer arrodillada, de la región de Baloba, Congo Kinshasa, siglo XIX - XX. Madera; altura 46 cm. Tervuren (Bélgica).



LAURA C.

16

16. jaguar (México), la gran Dupa
da indica que tal vez, estaba
domesticado.



Esta es un símbolo descriptivo, en lugar de una imagen; apoya en forma simplificada en lugar de a la real.

17. Tanager, Dios Polinesio del Océano (Dios marino creador de otros dioses y del hombre). Siglo XVIII o XIX. Madera hueca por dentro, con tapa; altura, 1,12 cm.

18. Máscara, de la península de las Escaldas, Nueva Bretaña. Siglo XIX-XX. Corteza de arbol; altura, 45.5 cm. México, Museo nacional de antropología.

Sus formas son indiferenciadas, reducciones impersonales dentro de un formato abstracto y rígido, generalmente simétrico, estático y severo.



19



20

19. Mascara Esi Orumamu, de Nigeria septentrional (tribu Igbo Oriental). Tallada en madera, 1940. Altura, 0,58 m.

20. Figura bambara de antepasado, de Mali (Región Bugumi). Madera; altura, 1,30 m.



Frecuentemente, tales formas pueden mostrar una amplia variedad de motivos decorativos; pero no es una decoración por razones estéticas o embellecimiento intrínseco. Mas bien esta es una decoración del significado, diseño y uso conforme al propósito original de la figura del ritual en sí, esto es, que se engrandece en base a sus propiedades mágicas, su habilidad para controlar la naturaleza.

21. Máscara de lechiza, de Boining, Nueva Bretaña. Cara recubierta de corteza; altura 0,74 m.



22



22. Bancho doble madera tallada y pintada, tribu abelam, región de Maprik (Nueva Guinea).

23. Máscara ibibio (usada por un miembro de la sociedad secreta Ekpo), del suroeste de Nigeria. Madera; mandíbula articulada; altura, 0,30 m.

Debido a que las fuerzas azarosas de la naturaleza son impredecibles y frecuentemente desastrosas, la figura de la magia - en ocasiones muestra severidad, temor, terror y violencia demoniaca.



24. Máscara para ceremonias rituales, madera policroma, cuero, rapia; Congo Belga, tribu -
de los Bapisa. Altura 43 cm.



25

25. Máscara africana: madera; peinado y trenzado de cabellos humanos, dientes de lamina metálica incrustados. Costa de Marfil, tribu de los Dan. Altura 25.7 cm.



26

26. Máscara que representa probablemente un gorila. Libéria, tribu de los Dan, madera - apenas trabajada. Altura 31.5 cm.



Mas comun mente, son inescrutable y remotas, enigmáticas como las imponderables fuerzas naturales. No tienen humor alguno como un todo, pero cuando muestran humor, es de un tipo terrible surgiendo de la -- crueldad, irracionalidad y retribución por fechorías y mal comportamiento hacia los -- espíritus.

27 Máscara guardiana barokta, del cenico ecuatorial Fran Cesa. Siglo XIX-XX, Madera revestida de cobre y latón, altura 0,76 m.



28

28. Máscara que representa un león (?), madera con restos de color blanco, melena de pelo de mono. Costa de marfil, tribu de los Dan. Altura 33 cm.

CAPITULO II

HOMBRE ANCESTRAL

LA FIGURA DE LA MAGIA

PERIODO: era neolítica (nueva edad de piedra), extendida en Europa, Africa, Asia,-- las Americas, hoy persiste en muchas áreas (cerca 10,000 A.C.- 4,000 A.C.).

Durante este período, los diferentes -- pueblos que se dieron en las diferentes re^giones del mundo, desarrollaron un arte má^gico y en éste, cada uno un estilo diferen^te debido a su geografía, cultura etc., pe^ro en todos ellos un mismo pensamiento y -propósito; este hecho tiene un valor impor^tante porque a pesar de la distancia tan - enorme que tenían los unos a los otros, su pensamiento era muy afín.

En la actualidad se sigue practicando-- mucho la magia y usada para diferentes fiⁿes. En algunos pueblos también usan el -- lenguaje de las manos; siendo una parte im^portante del cuerpo humano para transmitir una comunicación y también conocimientos - importantes de la persona. Por ejemplo "en^tre los indios siux el simbolo de la paz - consiste en dos manos abiertas extendién--dose la una hacia la otra" 1

"en las danzas hindúes, pueden ejecutar^r se aún cuando la persona esté sentada, y - consiste en historias narradas por las man^os

nos, mientras que la cabeza y la cara forman un acompañamiento de reacciones emocionales".2

Se ha descubierto también que "las formas contornos y líneas de la mano son indicadores de sus rasgos de carácter, salud, inteligencia y capacidad creativa".3, dándonos un toque mágico; en la actualidad existe todo un estudio de esto.

Mas adelante algunas culturas tomaran la forma de la mano para comunicar, y la representarán en sus pinturas y esculturas representando de una forma diferente el cuerpo humano.

El hombre ancestral para representar la gran fuerza de la naturaleza, su pensamiento y conocimiento a través de su arte y así transmitirlo a su pueblo, necesitó el artista de un gran esfuerzo y habilidad. Las formas que cada artista representó, ordenó, talló etc., cada cosa tuvo un fin y un significado, haciendo importante cada figura.

Es importante mencionar que en nuestros días se maneja en cierta forma la magia en el diseño gráfico y en el arte en general, ya que para poder transmitir un conocimiento a una idea o para que el mensaje llegue al receptor, el comunicador se vale de hacer resaltar y hacer atractivas las formas texturas, etc., que representa y de esta forma comunicar su mensaje.

NOTAS CAPITULO II _____

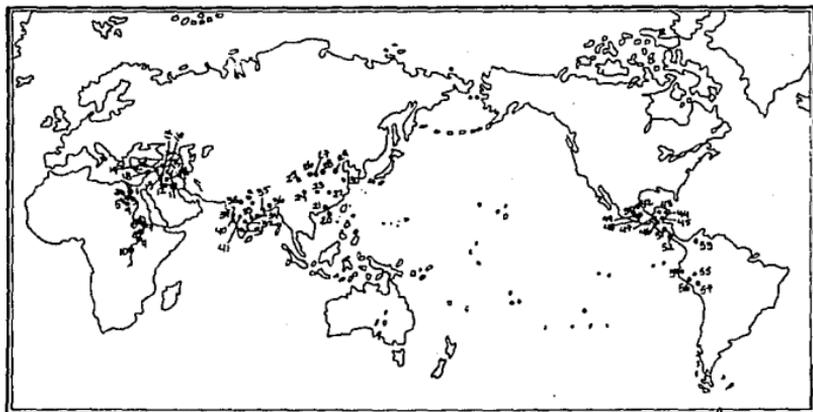
1. Altaan Nathaniel, manual practico de-
quiromancia, 1986, p
2. Arnheim Rudolf, Arte y percepción vi-
sual, 1983, p 333
3. Altaan Nathaniel, op cit. p

BIBLIOGRAFIA CAPITULO II _____

1. Altaan Nathaniel,
Manual práctico de quiromancia,
España, editorial Edaf S.A., 1986,
2. Arnheim Rudolf,
Arte y percepción visual,
España, editorial Alianza, 1983,405pp
3. Hogarth Burne,
Dynamic Anatomy,
Nueva York, Watson-Gruptill publica--
tions, 1975, 232 pp.

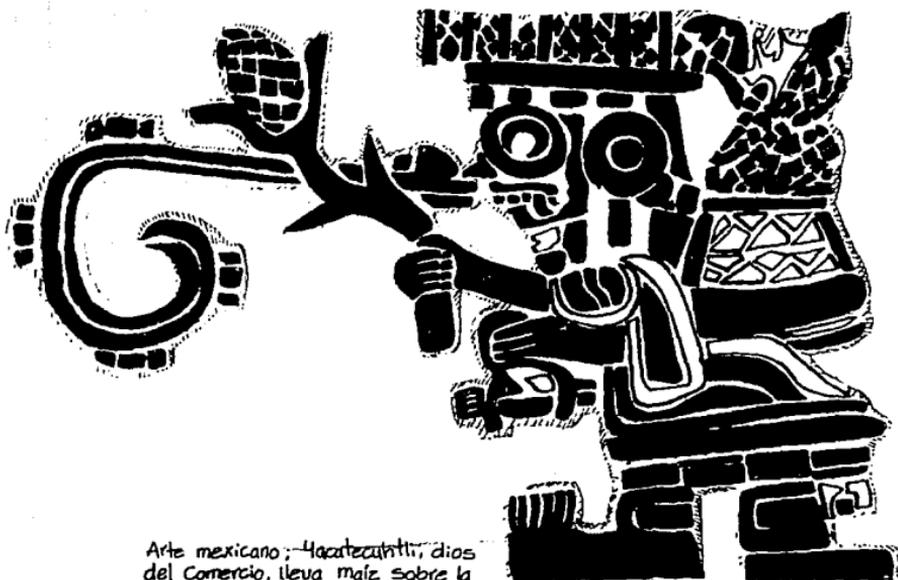
El hombre eterno

capítulo III



- | | | |
|------------------------------|------------------|---------------------|
| 1. El Cairo | 20. Hong Kong | 39. Bombay |
| 2. Gizel | 21. Canton | 40. Elephanta |
| 3. Memphis | 22. Nanchang | 41. Ajalita |
| 4. Saikara | 23. Changsha | 42. El Tajin |
| 5. Abu-Garob | 24. Cihungming | 43. Uxmal |
| 6. Tebas (Alto egipto). | 25. Sian | 44. Chichen Itzá |
| 7. Luxor (Alto egipto). | 26. Yang-shao | 45. Tulum |
| 8. Hierakópolis (A. egipto). | 27. Loyang | 46. Palenque |
| 9. Edes (Alto egipto). | 28. Kaiping | 47. Mitla |
| 10. Akshimbel. | 29. Nanjing | 48. Teotihuacan |
| 11. Easora | 30. Hangchow | 49. Tenochtitlan |
| 12. Ur | 31. Madurai | 50. Tula |
| 13. Larsa | 32. Sriangam | 51. Choro-tega |
| 14. Uruk | 33. Mamallapuram | 52. Nicayo |
| 15. Lagash | 34. Madras | 53. Tairona |
| 16. Bagdad | 35. Konarak | 54. Mochea - Chimú |
| 17. Babilonia | 36. Calcuta | 55. Paracas - Nazca |
| 18. Malatia | 37. Patna | 56. Chavin |
| 19. Ankara (Hititas). | 38. Mathura | 57. Inca |



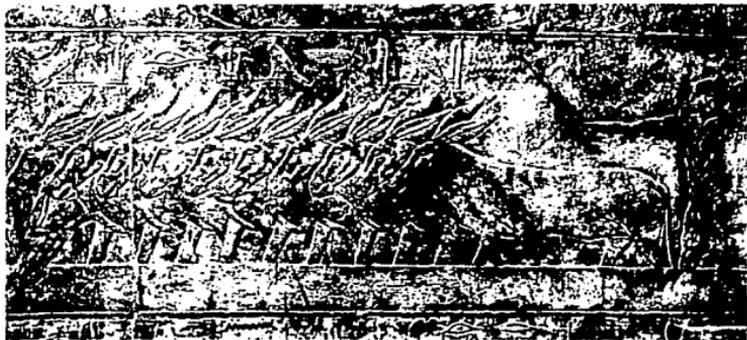


Arte mexicano: -Huitzilopochtli, dios del Comercio, lleva maíz sobre la espalda y manos. También lleva una bolsa de Copal.

Laura C.



Antecedentes: el surgimiento de sociedades poderosas, estables y complejas, las civilizaciones sedentarias desde sus fundadores neolíticos tribales, descansa grandemente en cuatro desarrollos principales en la sociedad: el descubrimiento de las semillas para manejar el crecimiento del maíz y cultivo, la domesticación y reunión de animales para controlar un abastecimiento continuo de alimento;



142. Arte egipcio. Regreso del
rebaño y recua del asno;
tumba de Ti, en Saqqara.



Laura C.

el conocimiento de las estaciones y el desarrollo de un calendario para regular el cultivo y la fertilidad; la habilidad de trabajar en herramientas y artefactos para el trabajo, la guerra, la construcción y la adoración.



Laura C.

3. Arte mexicano, representación-
realista de un rostro humano,
trabado en una delgada lámi-
na de oro.



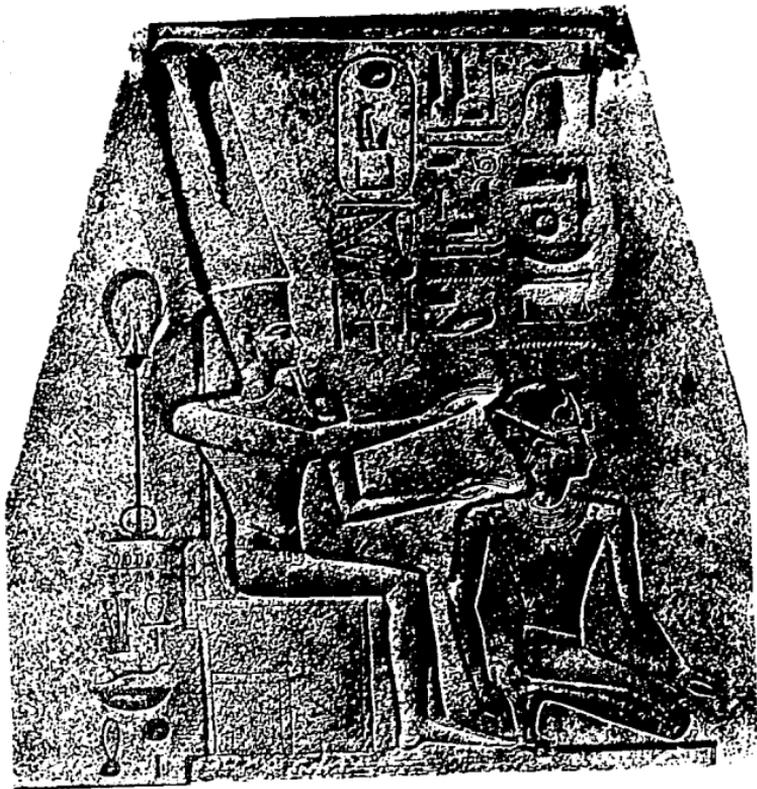
4. Arte chino; Vacia cubierta de bronce tipo yulou, agarradera movable u máscara de tigre, protegiendo a un niño u hombre (Shang).

5. Arte chino; Dios Amida Nyorai; tallado en madera por jocho, (1023).

Así que la necesidad de ejercer la magia en el control de las fuerzas azarosas de la naturaleza a través de ancestros --- espirituales poderosos fue exaltada en una creencia mas desarrollada de Dioses naturales hábiles.

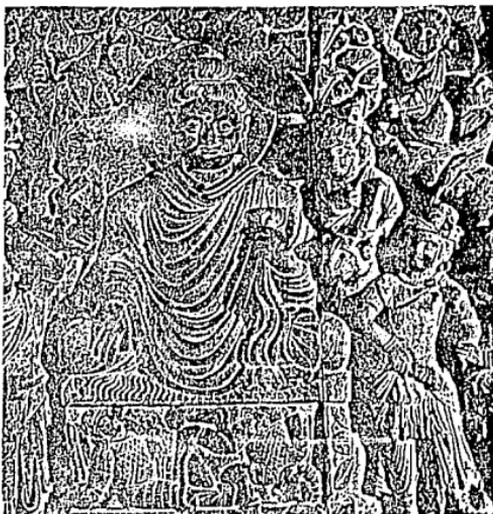


6. Arte mexicano, Xipe-Tótec, Dios de la primavera. El sacerdote de Xipe-Tótec, se revestía con la piel de los cautivos desollados.



7

7. Arte egipcio; templo de Amón; -
detalle de un obelisco de la reina
Hatchepsut; el Dios Amón y la
reina. Karnak.



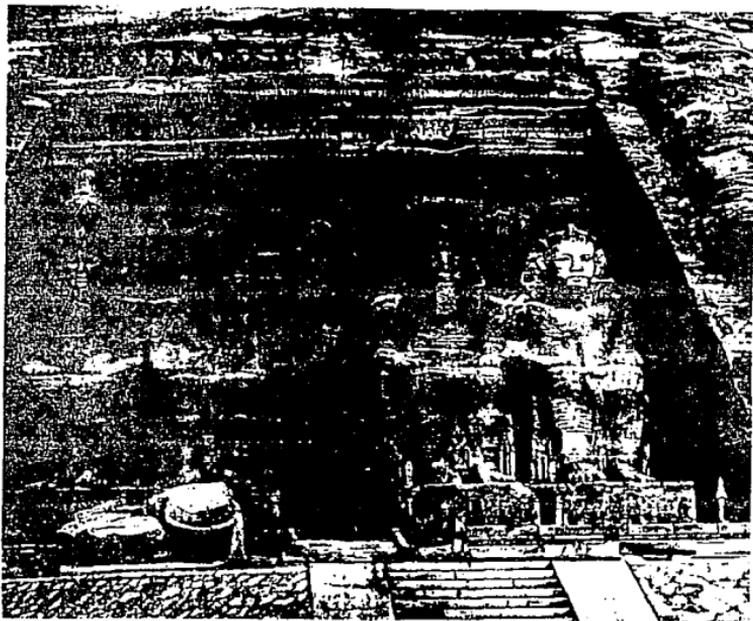
8

8. Arte hindú, la tentación de Buda (escuela eandhara). -
"detalle".

El avance en la existencia humana trajo
marcados cambios en la religión: de espiri-
tus ancestrales hasta Dioses naturales, de-
una práctica ritual ocasional, a una adora-
ción religiosa organizada,



9. Arte Mexicano; Dios Maya. Está sentado bajo el tocado abierto de un jaguar.



10

10 Arte egipcio; Abusimbel, fachada del templo rupestre del rey Ramsés II con los cuatro colosales que representan al rey.



11

11. Arte egipcio; Abusimbel: uno -
de los Cuatro Colosos del rey
Ramsés II en la fachada del
templo.



12. Arte mexicano; bajo relieve, un sacerdote del sol y una sacerdotisa del Dios de la lluvia, acompañan al Señor de Patenque.



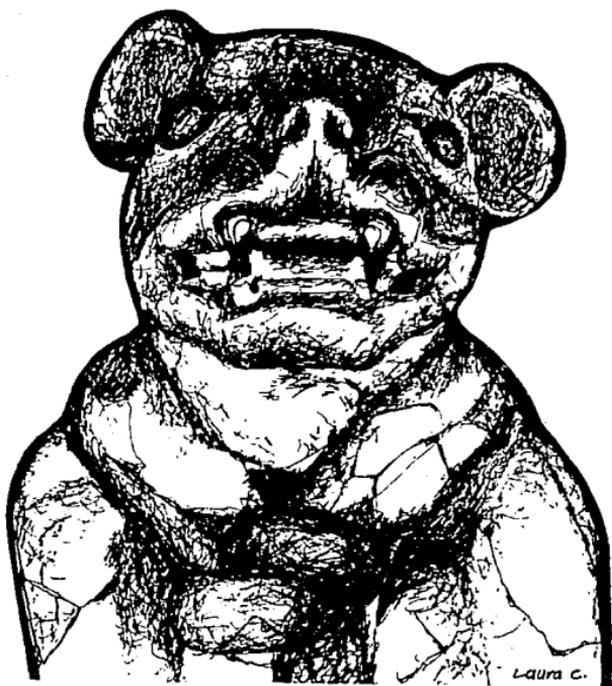
13

de hechiceros y doctores brujos a sacer--
dotes y reyes Dioses,

13. Arte mexicano; sacerdote atz
viado con el vistoso ropaje de
quetzal, pájaro sagrado de
Guatemala.



14. Arte mexicano; Cuatro sacerdotes van a la tierra que prometió Huitzilopochtli, cuya imagen lleva el primero de los sacerdotes.



15

15. Arte mexicano, (detalle) jaguar.

del control de los espíritus para las necesidades de los hombres a un comportamiento religioso de los hombres hacia los Dioses.

16. Arte mesopotámico. Tell Aymar. Hombre sosteniendo Una Copa. (detalle): III milenio; Piedra, al Tura 0,485 m. Chicago, Instituto Oriental.





17

17. Arte mesopotámico. Tell Asmar.
Templo de Abu. Estatuyitas de
la Favisca; primera mitad del
III milenio; Bagdad, museo Irac.
Chicago, instituto Oriental.



18. Arte hindú; estela con figura de Vishnu (período Patasena).

19. Arte hindú; estela de madera; ciudad de Gangarapur (período Sena).





20

21

Así la figura del hombre eterno fue cambiando de una figura ancestral totemica -- representando un espíritu tribal a una imagen de un Dios inmortal representando un espíritu tribal a una imagen de un Dios-- inmortal representando un poder activo --- espiritual en el proceso ordenado de la naturaleza.

20. Arte Chino; Bodhisattva Avalokitesvara o Kuan-yin. (siglo XII).

21. Arte Chino; estatua de bronce de Buddha de la segunda mitad del siglo III.



22. Arte egipcio. Saqqarah. El escriba sentado; II dinastía (hacia 2490). Caliza pintada; altura 0,535 m. París, museo de Louvre.

Atributos: la figura de la inmortalidad—
tiende a simbolizar los campos de la acti-
vidad humana y la creencia.



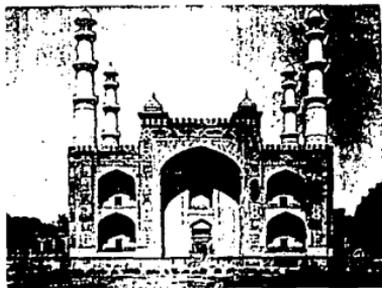
23. Arte egipcio; Ma-aper (Sheik El-
Beled). Museo del Cairo.



24



25



26

24. Arte hindú; Durga, matanza del demonio Mahishasura (período Pratihara).

25. Arte hindú; la diosa Marichi de las ocho armas (período Pratihara).

26. Arte hindú; Tumba de Akbar en Agra, siglo XVI.



27

27. Arte neosumerio. Tello, estatua del pequeño -
Gudea sentado (Gudea Sarzec-croq). siglo
XXII a. c. diorita, altura, 0,45 m. París, mu-
seo de Louvre.



28



28. Arte egipcio: el príncipe Paahtep u su esposa Nefertiti. Museo de el Cairo.



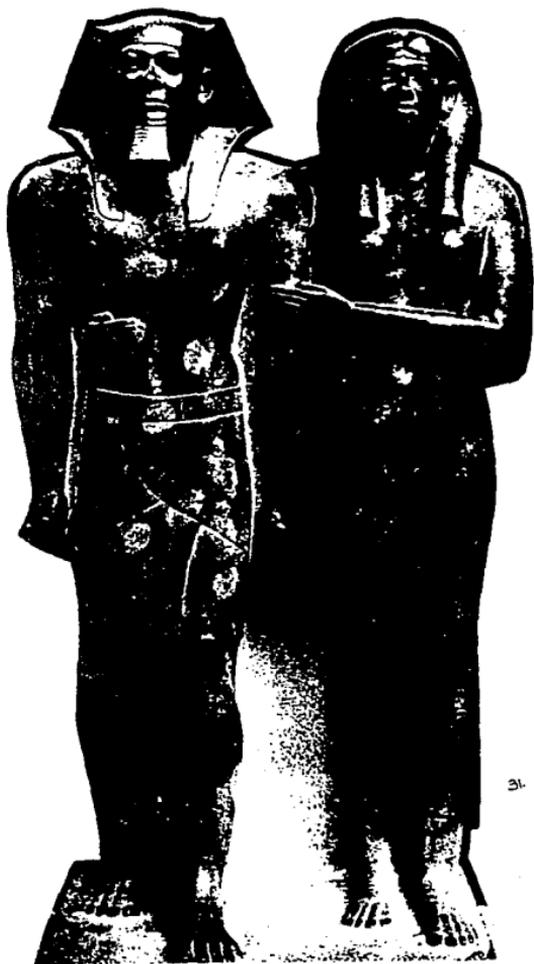
29

Muestra figuras estables, desarrolladas, seminaturales, formales y estáticas dentro de contornos cerrados. 29. Arte egipcio; el rey Menphé. Museo de el Cairo.



30. Arte egipcio; la gran esfinge.

Estos tienden a ser arquitectónicos en su estructura, simétricos en su diseño, y proyectan una apariencia eterna.



31. Arte egipcio: el rey Merenptah y la reina Nefertiti. Boston.



32 Arte hindú; estatuilla de la diosa madre. (Civilización Gan.)

de una manera característica, son frecuentemente hechos de piedra duradera y metales.



33. Arte mexicano; cabeza Gigante Olmeca, (20 toneladas)-
escultura mas grande de América, esculpida en un solo blo
que de piedra.



34. Arte egipcio, la reina Nefertiti. Berlin.



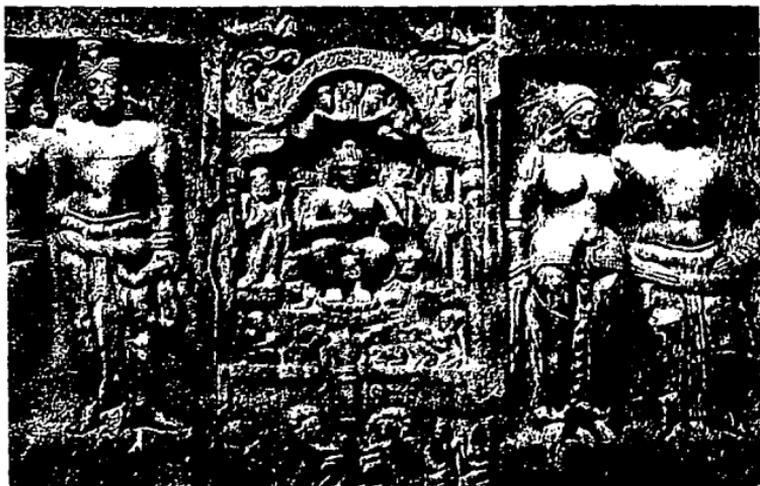
35 Arte egipcio; máscara de oro -
del rey Tutankhamón; museo
del Cairo.



Su colocación en grandes templos, altares, parajes sagrados y encorazados nichos les dan una vista frontal, abstracta y algo innatural.

36. Arte hindú; estatua de bronce de Vishnu de Mysore, (siglos XI y XII a.c.)

37. Arte hindú; siva el señor de la danza, (período chola).



36

36. Arte hindú; relieve de Karli (período satavahana).

Debido a que ellos son parte de la sagrada estructura que los aloja, su posición en lugares cerrados y su frontalidad de formas muestran que estaban destinados a ser vistos desde una sola dirección.



2A.

Retratos de grandes sacerdotes y reales figuras de Dioses son retratos simbólicos-incluidos dentro de la descripción de la imagen del Dios con quien ellos se identificaban y cuya adoración ellos supervisaban.

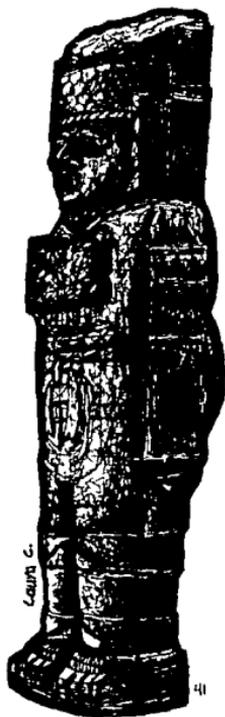
106

2A. Arte Chino; Figura de Yu Kuehi Buddha, (c. 710).



10. Arte mexicano; Huchuetótl,
dios del fuego, modelado
de barro.

Laliva C.



41. Arte mexicano; guerrero gigante de Tula; lleva en su pecho una mariposa emblema de los Toltecos.

Es en gran parte dentro de esta era que la decoración se extiende para representar fuerzas naturales, las cuales los Dioses--controlan.



42. Arte mesopotámico, Ur. Figura femenina con cabeza ovina. IV milenio; barro cocido. Altura 0,16 m. Filadelfia Museo University.



43. Arte mesopotámico, Eridu. Figura masculina con cabeza ovina. IV milenio; barro cocido. Altura 0,14 m. Bagdad Museo Iraq.



44

Estas son en gran parte símbolos bidimensionales simétricos revelando la dádiva de las plantas y cosechas, fertilidad de animales, poder y capacidad en la guerra.

44. Arte mexicano; estatua de Cuauhtlicae, la diosa madre de los Aztecas.

CAPITULO III

EL HOMBRE ETERNO

LA FIGURA DE LA INMORTALIDAD

Período; edad de bronce en Europa, en este medio, Asia, Egipto, cercano, oriente -- India, China y en civilizaciones americanas tempranas, (cerca 3,500 A.C. - 1,100 D.C.).

Con el conocimiento de las semillas, la domesticación de animales, las estaciones del año, y el trabajo en metales; el espíritu humano de este momento, empieza a enriquecerse con una experiencia desconocida anteriormente; marcando un cambio y un desarrollo diferente para el hombre, y de esta forma una manera diferente de observar y entender a la naturaleza.

De esta manera el hombre siendo un ser-sensitivo, representó a la figura humana -- como él entendió su realidad; esta figura de la inmortalidad con las características descritas con anterioridad, marca uno de los medios de expresión con que contó el artista, dando un contenido y un significado en cada una de sus formas que representó. (NCI)

Es importante decir que este lenguaje -- visual responde a un fin definido, tanto en su forma como en su simbolismo, así -- como decir que en todas las sociedades ---

antiguas el arte ha sido influido profundamente por la religión.

"Los datos visuales pueden transmitir información: mensajes específicos o sentimientos expresivos, ya sea intencionalmente y con un fin definido ya sea oblicuamente y como subproducto de una utilidad". 1

Gran parte del proceso de aprendizaje es visual, y siendo la vista la única necesidad para la comprensión visual; la representación de la figura humana ha sido un medio importante para transmitir mensajes, en las diferentes sociedades.

En este período los artistas a pesar que conocían la anatomía no concebían que el cuerpo humano pudiera ser un medio de expresión en sí.

En cada cultura se representó y se le dio un valor, así por ejemplo en la descripción artística del cuerpo femenino --- originó en la India una terminología particular para expresar la belleza, representada con talle fino, caderas opulentas, cejas arqueadas, labios semejantes a frutas-etc.

El arte hindú se le considera como el resultado de una imaginación desbordante, plástica y desordenada. Su arte en realidad está sometido a unas leyes bien definidas.

Las obras de arte destinadas a ser contempladas de una manera religiosas se debían conformar a un tipo preescrito, en los demás casos era libre de seguir sus propios instintos el artista.

Las partes humanas (miembros) los comparaban y buscaban sus semejanzas con flores o pájaros, plantas o los miembros de un animal, usando así sus propias formas y medidas.

En algunas representaciones hindues y - Chinas se utilizó también las partes del cuerpo en sus representaciones para expresar algún mensaje.

Por ejemplo en la escultura grupta cada movimiento en la danza, cada ademán de la cabeza, del brazo, de la mano, del pie, -- del cuello, de los ojos posee un significado preciso, tuvo un papel prepotente.

"Mediante la percepción visual experimentamos una interpretación directa de lo que estamos viendo". 2

Siendo un lenguaje comunicativo que utilizan los hombres para comunicarse visualmente, se ha utilizado en el lenguaje gráfico para describir o comunicar un mensaje o una información por medio del cuerpo humano, y siendo importante como una alternativa para comunicar.

Representar el cuerpo humano ha provocado controversias a lo largo del tiempo, en que se le ha representado, pero también en cada civilización nos ha mostrado la importancia que fue y sigue siendo el conocimiento de él y su representación. (NDI)

NOTAS CAPITULO III _____

1. Doudis Doms A., La sintaxis de la imá
gen, 1976, p 167
2. Ibid, p 171

BIBLIOGRAFIA CAPITULO III

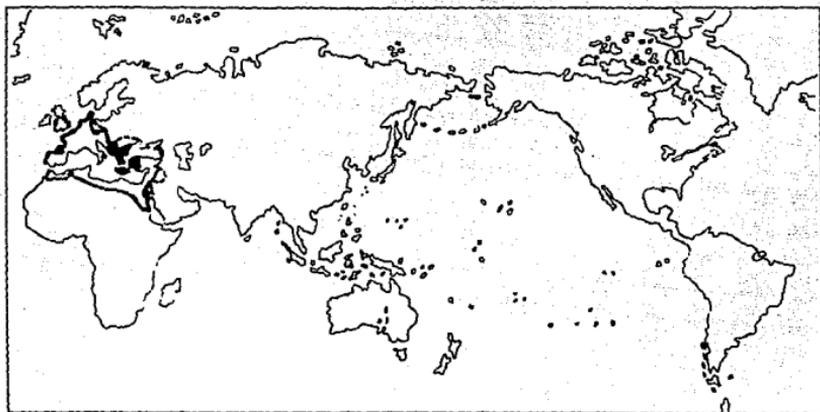
1. André Ricard,
Diseño ¿ porque ?,
Barcelona, Gustavo Gili, 1982, 239pp.
2. Doudis Doms A.,
La sintaxis de la imagen,
México, editorial Gustavo Gili, 1976,
211 pp.
3. Huyghe René,
El arte y el hombre,
España, editorial Planeta S.A., 1975,
3v.
4. Swann C. Peter et al.,
El arte de china,
España, editorial Juventud S.A., 1967
150 pp.
5. Tagore Abanindranath,
Arte y anatomía hindu,
España, ediciones de la tradición Una
nime, 1986, 61 pp.

El hombre ideal

capítulo 10

*El hombre ideal
la figura de la perfeccion*

Capitulo IV



■ Grecia Clasica

- Tesalia
- Etolia
- Delfos
- Eubea
- Tebas
- Etilia
- Arcadia
- Lacedonia
- Creta
- Lampsaco
- Ilios (troya)
- Citios
- Efeso
- mileto
- Halicarnassos
- Rodas
- Carpatos

□ Impero Romano

Epoca de Augusto —

Epoca de Trajano ---

- España
- Gallia
- Italia
- Illyricum
- Macedonia
- Tracia
- Siria
- Cyleneica

- Mauritania
- Britania
- Dacia





1



2

Antecedentes: la transición de las civilizaciones dinásticas autoritarias a las civilizaciones de Grecia y Roma, social y culturalmente más avanzadas, descansa en la relativa emergente importancia de lo individual, la persona en la sociedad.

Arte griego; juego de pelota. -
Relieve de una base de estatua mármol ático. Hacia el 510 a. dec. Museo nacional de Atenas.



3. Arte griego; gigante derribado. Marmol procedente del Heccátopedon. Hacia el 520 a.c.

4. Arte griego; el templo de la Concordia, en Agrigento (Sicilia); Siglo V a.c.

4



5. Arte romano: los primeros elementos de escultura y pintura.
Pintura mural en la villa de los misterios, en Pompeya.



6. Arte romano; niño con la bula colgada al cuello; la bula de oro o de cuero, era símbolo de nacimiento libre; museo-arqueológico.



7



8

7. Arte griego arcaico. efebo de Tegea. Marmol de Paros. Hacia 550 a. de Cristo. Egiptoteca, Munich.

8. Arte griego: tocadora de flauta. Panel lateral izquierdo del triptico Ludovisi Roma. Hacia 470-460 a de C. Museo nacional de Roma.

Grecia sentada a ambos lados del medite--
rraneo, estrategicamente cerca de tres con--
tinentes, llegó a ser tempranamente una --
gran potencia marítima, invitando a nego--
ciar, con migración de personas y un con--
tacto cultural en su alrededor.



Laura C.



9. Arte griego arcaico, Kouros del Peires, bronce, hacia 520 a. de. c. - museo nacional de Atenas.



10. Arte romano; el maestro de gimnasia sola ser un esclavo o un liberto. Museo del Laterano. - Roma.



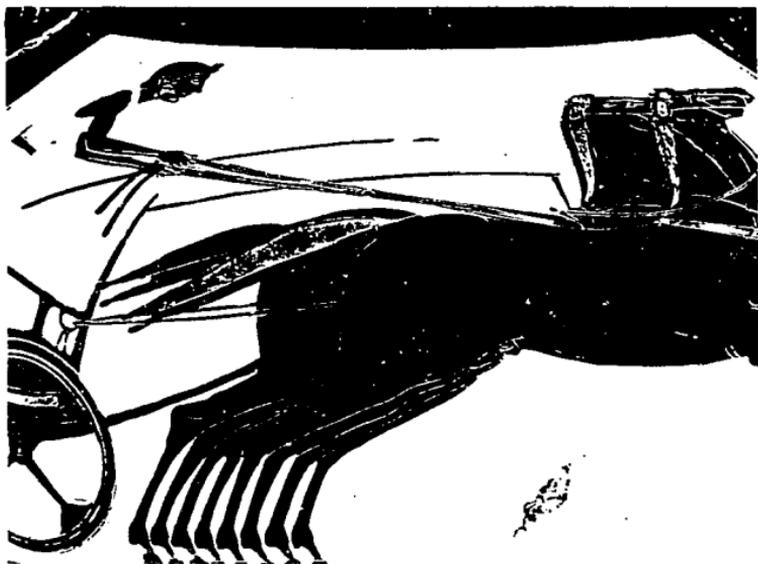
11



Laura C.

12. Arte griego, trono Ludovisi-
nacimiento de afrodita; c.460
-450 a de J.C. Mármol; 1,44 m.
de long. Roma.

12



13

13. Arte griego; detalle de una anfi-
ria parthenónica (Museo Británi-
co). El ritmo alineado de las pa-
tas de los caballos, la figura-
del cochero sobre las riendas,
dan una imagen de rítmico-
dinamismo.



Lasina C

H

14. Arte romano, estatua de magis
trado. Museo de Guatemala.



Estos provocaron el surgimiento de instituciones dinámicas sociales más libres y flexibles en el mundo Helenístico de los soldados-ciudadanos, un gobierno democrático e igualdad política.

15. Arte romano: cinturón romano del siglo I a. de J.C. Sobre la cinta de cuero modelado, cuelgan las condecoraciones al valor (phalerae). Museo della Civiltà romana. Roma.



16. Arte romano; un lictor del siglo-I. El lictor era la personificación de la autoridad del magistrado - con imperium. Pieconstrucción del museo della civiltà Poma, según los bajo relieves del arco de Be: nevento.



Caum C.

134

17. Arte romano; un magistrado habla al pueblo; es la estatua de Aulo Metelio, llamada del «tribunus». Siglo II a. de J.C. Museo arqueológico de Florencia.



18. Arte griego; kouros strangeoid,
final del siglo VI a.d.e.c. British
museum.

18

Mientras el individualismo se desarrollaba en Grecia y en su más tardío prototipo Romano, observaciones precientíficas racionales del desarrollo de la naturaleza y la creencia en la unidad del hombre y de los dioses en la naturaleza, predicaron la existencia de una verdad universal.



Laura c.

19. Arte griego; un adolescente persiguiendo a una liebre. Kylix ático, hacia el 500 a. de C. British Museum.



20



20 Arte griego, zeus del artemision.
Grecia, bronce, hacia 460 a.de.c.
museo nacional de Atenas.



21. Arte griego; Praxiteles; Apolo u -
Dionisos niño. Aproximadamente
340 a.c. mármol, 2,20 m. de al-
tura; museo, Olimpia.



Laura C.

22. Arte romano; retrato en bronce de Augusto; museo Británico. Londres.



23. Arte romano; cabeza de Venus vencedora; museo arqueológico nacional; Nipales.

La religión cambió, de la adoración a los Dioses de la naturaleza a la adoración de las virtudes y benevolencias de la naturaleza en los Dioses.



24

Ellos creían en la idea de lo bueno, la causa creativa del universo, perfectos estados del ser e ideales y un énfasis asentado en la armonía, el orden matemático y la perfección del mundo universal en coexistencia y unidad con el mundo personal.

24. Arte romano; en el atleta des- cansando el artista ha repre- sentado a Mercurio. La educa- ción física se consideraba co- mo el necesario complemento de la instrucción escolar. Mu- seo Nacional, Nápoles.



25. Arte griego; saltador con halt
ras de piedras en las manos;
(detalle de una copa de finales
del siglo VI a. de c.).

Atributos: El arte Griego y Romano de esta manera intentaban llevar a cabo ideas de perfección en el hombre y la mujer como dioses derivados de un mundo natural, real empíricamente observado y de la verdad universal.

26. Arte griego; la decoración de este vaso muestra a dos Velocistas observados por los jueces de competición.





27

27. Arte romano; el teatro romano, el espectáculo más amado por los romanos.

28. Una representación de mimos, - músicos y bailarines en un mosaico de los museos Vaticanos de roma.





29

29. Arte griego; discobolo; copia en mármol de la estatua de Bronce de Miró; hacia 450 a. de J.C. altura 1,53 m. Roma, Museo Nazionale.



30

30. Arte griego,

La figura de la perfección es por esto, constituida como una figura viviente concebida de acuerdo a razonadas proporciones matemáticas del criterio ideal.



31. Arte griego; el diadumeno; -
Copia romana de un bronce
griego de Policleto; 430 a.c.
Mármol

31



Laura C.

32



33

32. Arte griego; Ménade danzando de Sicione por Scopas. Mar-
mal: hacia el 450 a.d.e. C. Pre-
ca romana. Museo de Dresde.

33. Arte griego; Victoria del fron-
ton Oriental del Partenón. 440
-437 a. de C. Brit-ain Mu-
seum.



34



35



36

34 Arte griego; réplica antigua de un -
busto original de Pericles. 449-429
a.c. Roma.

35 Arte griego; Apolo Calamis; mármol;
hacia 470- a. de c. Museo nacional -
de Atenas.

36 Arte griego; cabeza de Athena; hacia
el 460 a.c. museo de Munich.

Debido a que son mortales y físicas, es-
tas figuras muestran una forma humana cui-
dadosamente observada y personalizada.



37

Su apego a las virtudes del Dios ideal, ³⁷ Arte griego; Menade de Calimaco, siglo V a. de C. Palacio de los Conservadores, Roma.

sin embargo, les da una gracia simbólica, elegancia y encanto, sustanciado en una -- de la serenidad y dignidad ideales.

La forma superficial es correcta, refinada, táctil y sensual proyectando atributos heroicos en lugar de lo ordinario.



38. Arte griego; estatua de bronce de Poseidón, hallada en Beocia. Copias del siglo II a. de C. - Museo nacional de Atenas.



La figura Griega de la perfección difiere de la estructura bidimensional frontal del arte Egipcio en el movimiento vivo del cuerpo, la forma atlética flexible, el adorno elástico y flexible, el balance dinámico en una profundidad espacial tridimensional la representación estilo-artístico de la importancia individual en la sociedad Helenística.

39. Arte griego: victoria del pájaro. Acrótera del templo de Asclepios corintios del siglo IV. Museo de Atenas.



40. Arte griego; Venus del esquilino.
Hacia el 460 a. de C. Réplica
romana; museo del Louvre.



41. Arte griego ; Doryphoro de Policleto; copia en marmol del original en bronce; hacia 440- a. de C. Altura 2,12 m. Nápoles museo Nazionale.

CAPITULO IV

EL HOMBRE IDEAL

LA FIGURA DE LA PERFECCION

Período: era del idealismo en el sureste de Europa, civilizaciones Griega y Romana (cerca 900 A.C.-450 D.C.).

En este período el hombre cobra un valor muy apreciado como instrumento de expresión.

Edificios y estatuas nacen para honrar a los Dioses. El hombre toma su imagen como patrón y modelo para concebir a sus Dioses, como seres perfectos, inmortales, libres de dolencias físicas, pero como él, tienen pasiones y ambiciones humanas.

A partir de esta idea se fijan un tema, (la figura humana) por ejem. y un ideal, teniendo al final la representación del cuerpo humano idealizado, sin defectos.

Los hombres son divididos en categorías, o tipos según las épocas: así representan al joven de quince o dieciséis años, el joven ya proporcionado como adulto, el hombre maduro, todavía lleno de fuerza y vigor, barbudo con los músculos endurecidos por los años de ejercicio, la joven mujer llena de gracia de la juventud, la mujer madura, grave, compuesta.

En este tiempo la figura humana va a ser la pasión principal de los griegos. Al observar la naturaleza física del hombre--

y representarla cadavez más realista, el hombre aprende más de su naturaleza.

"Al aumentar su conocimiento y comprensión de la naturaleza en todos sus aspectos, el griego también acrecentó su propia humanidad". 1

Pocas veces el escultor griego buscaba la representación del hombre tal como era. La mayoría fueron tomados sólo como modelos para representar dioses, los cuales -- sus cuerpos debían tener belleza sobrenatural.

"La gama de representaciones iban desde los atletas en plena adolescencia, pasando por las imágenes de Hermes, Apolo y Atenea concebidas en los comienzos de la madurez hasta Zeus, padre de los dioses representado como un patriarca totalmente desarrollado, en flor de la madurez". 2

En este período la representación de la figura humana alcanzó un conocimiento muy avanzado, que el que se tenía con anterioridad, en cada período la representación del hombre corresponde a un modo de pensar y entender su mundo, de cada pueblo, y solo es comprensible su forma, conociendo y entendiendo la razón de ser de cada una. (ND)

Así por ejemplo, en la cultura Griega y Romana, a partir del énfasis que se le dió al hombre principalmente, y la concepción de los Dioses como una especie de superhombre, reclamaban de un realismo en la ex-

presión artística, la comprensión de la -- perspectiva, así como entender y conocer - la anatomía humana, por lo que requirió de una cuidadosa observación de la naturaleza humana.

A partir de que entendamos la cultura-- de cada pueblo, podemos apreciar la distin ta belleza que hay en cada forma represen tada por los artistas, así como valorar la finalidad que tuvo cada forma representada.

(NDI)

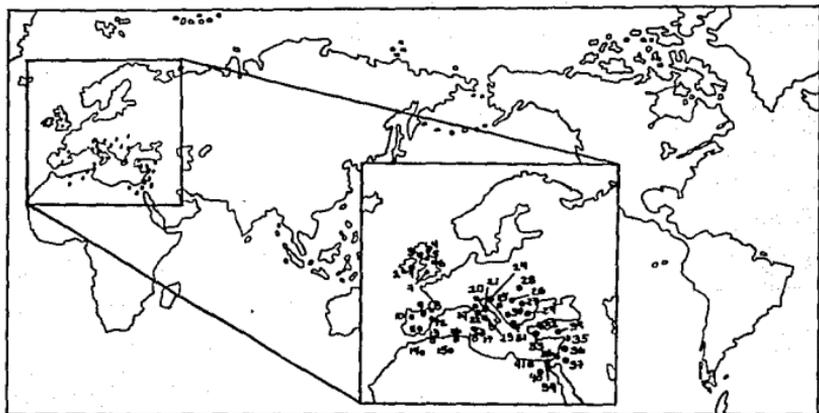
BIBLIOGRAFIA CAPITULO IV _____

1. Conti Flavio,
Como reconocer el arte Griego,
España, editorial médica y técnica --
S.A., 1978, 63 pp.
2. Doudis Doms A.,
La sintaxis de la imagen,
México, editorial Gustavo Gili, 1976,
211 pp.
3. Fleming William,
Arte, música e ideas,
México, editorial Mc Graw Hill, 1990,
381 pp.

El hombre moral

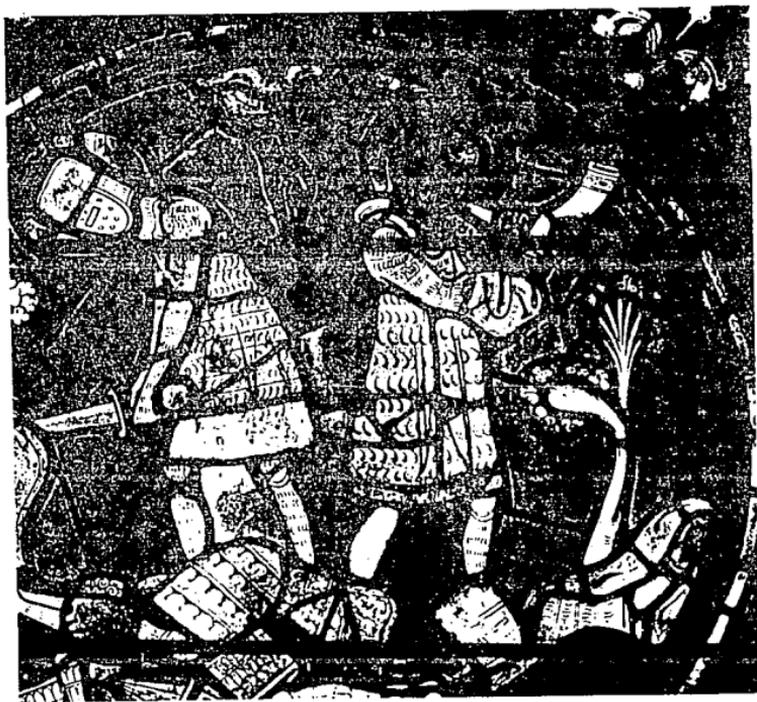
capítulo





- | | | | |
|----------------|------------------|--------------------|-------------------|
| 1. Kells | 11. Casa Herrera | 21. Pisa | 31. Mistra |
| 2. Kildrenagh | 12. Narbona | 22. Verona | 32. Artra |
| 3. Lons | 13. Anxura | 23. Florencia | 33. Efeso |
| 4. Lindisfarne | 14. Tingad | 24. Venecia | 34. Korigos |
| 5. York | 15. Tebessa | 25. Salona | 35. Antioquia |
| 6. Durham | 16. Carthago | 26. Capia | 36. Siria |
| 7. Sichester | 17. Nonreale | 27. Filipo | 37. Damasco |
| 8. Toulouse | 18. Palermo | 28. Constantinopla | 38. Jerusalem |
| 9. Tudela | 19. Lucca | 29. Quo | 39. Belen |
| 10. Oviedo | 20. Parma | 30. San Lucas | 40. Sta. Catalina |
| | | | 41. St. Menas |





Antecedentes: La declinación de las instituciones Romanas y la cultura helenística después de la caída del imperio dejó a Europa en un estado de anarquía y decadencia.

La vital, escena de la canción de rotando (siglo XIII), Chartres.



2



3

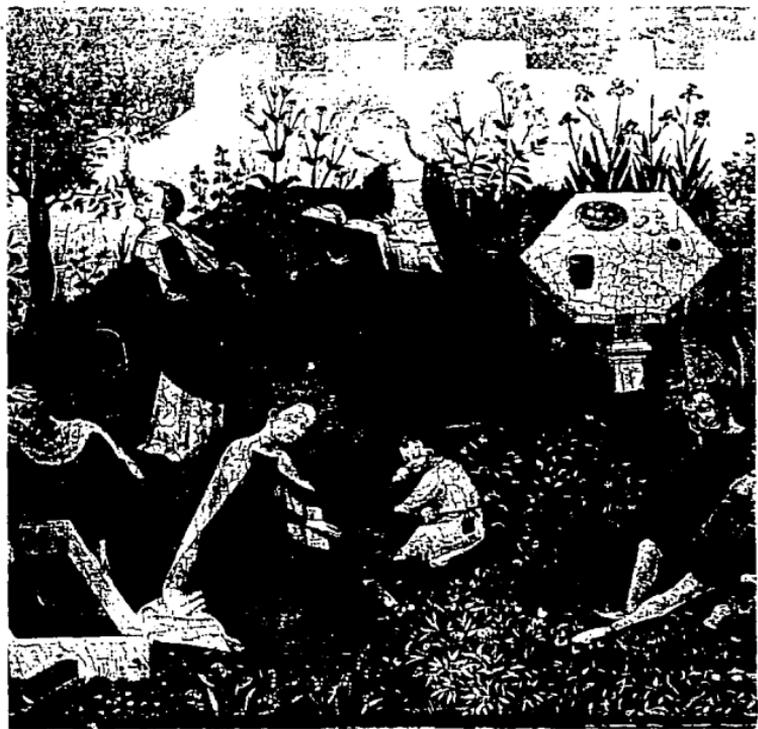
2. El mes de junio, miniatura de los tres horas ricas de Duc de Berry por los hermanos Limbourg (año 1416).

3. Miniatura, el mes de abril de los tres horas ricas.

Fue suplantado por una cultura medieval en el surgimiento del feudalismo, el resurgimiento de aprender en la iglesia y el desarrollo de los centros urbanos y comercios en pequeños principados y ducados.



4. Mosaico: retrato de la emperatriz Teodora de la iglesia de San Vitale.



5. Jardín del paraíso; pintura por-
el maestro del Jardín del Para-
íso (año 1420).



6



7

6. Mosaico: retrato de Justiniano I,
de la iglesia de san Vitale.

7. Juglar: fragmento del portal -
de san Pedro-le-Pucellier y
Bauges (siglo XII).



8

La aceptación y divulgación de la doctrina cristiana trajo cohesión en lenguajes, pensamiento y cultura en el oeste, en lugar de la servidumbre de la gente, príncipes guerreantes, y condiciones caóticas de la vida.

8 San Martín y el Beggár, romanesco español, Panel. pintura - (siglo XII).



9. Cristo presentando las tablas de la ley a Pedro y Pablo, de talle del sarcopago de san ambrose, (fin de siglo IX) Milan.



Laura C.



10

0. Cristo el hacedor de milagros -
cañacumba del Santo Calisto,
s. IV. Poma.

11. La agonia en el jardín, mosaico
de la basílica de san Marco en
venecia - (primera mitad del si-
glo XIII).



11



12



13

12. Abside; mosaico de santa Ruzdenziana. (401- 417), Poma.

13. Figuras del portal sur en chortres.



14. El último juicio, detalle del portón oriente de San-Foy, -
(siglo XI y XII).

El cristianismo reemplazó el paganismo y el panteísmo con una religión moral mono-teísta, basada en la creencia que el fenómeno de la naturaleza era el trabajo de la autoridad Divina, que el hombre es el reflejo de Dios.



15 Abside mosaico de san Cosmas y san Damian. (siglo VI), Roma.



16. Detalle de ábside, mosaico de san-Cosmas y san Damian, (siglo VI), Roma.

17. Mural de los doce apóstoles de Aurelian Hypogeum, (220-240 ac) Roma.





18

18. Hombre Orando; mural, iglesia de san Juan y san Paolo, Poma.

19. Cristo del apocalipsis; Jettile del portal norte en cratres.



19



20 El buen pastor. mosaico en el mausoleo de Santa Placida.

El énfasis fue puesto en la virtud, una buena vida, el hombre debe escoger entre - el bien y el mal, lo moral e inmoral, si - el está para ser juzgado por sus actos en - el cielo o castigado en el infierno.



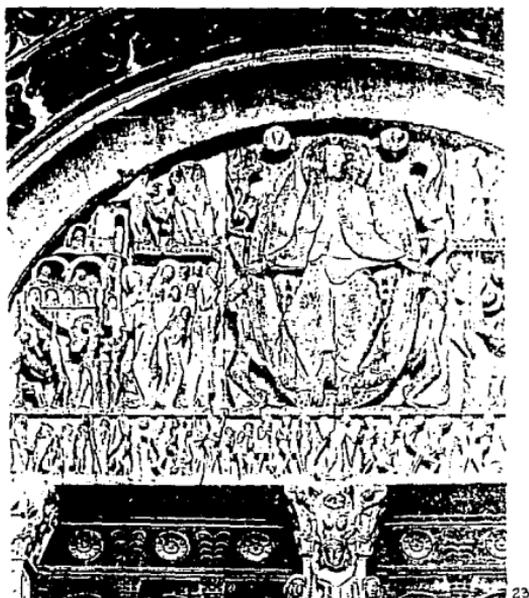
21



22

21. Sarcófago del buen pastor, (siglo IV).

22. Alieve la tentación de Eva, Giselerbertus, (1130).



23. El último juicio atribuido a Gislebertus, al oriente de la catedral en Autun (siglo XII).

~ La meta de la vida humana fue el bien - de su alma; su cuerpo carnal fue la agencia a través de la cual él recibiría el consiguiente juicio.



24

24 Mural del buen pastor, catacumba de Priscilla, (principios de la era cristiana), Roma.

25 Abeide; mosaico de la iglesia de san Vitale.



25

181

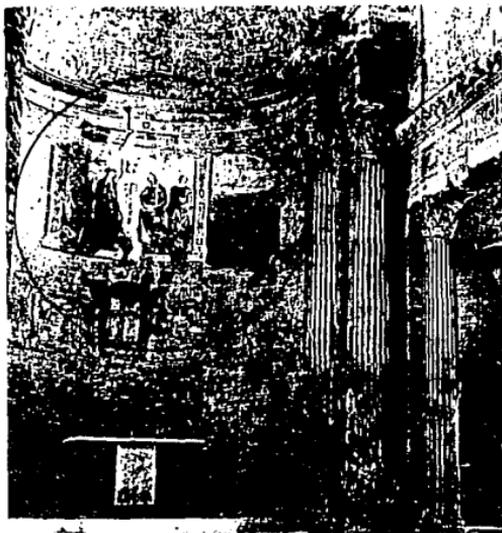


26. Inicial D iluminada, de la biblia de Winchester. -
(siglo XII).

La meta del hombre medieval fue siempre fija en los valores morales y pensaba en la vida después de la muerte.



29. Madona; escuela de Île-de-France
(Siglo XIV).



28

28. Ábside de la basílica de san Saverio (fin del siglo IV),
Spoleto.

Creer en la segunda venida de Jesucris-
to como el primer milenio satisfactorio --
cercano fue una poderosa influencia para--
él; las antiguas profecías de la condena--
ción y el desastre apocalíptico llenó sus--
pensamientos con las visiones y angustia --
del juicio final.



29. Página del evangelario Gg
d'escalc (781-783).



Laura C.

La vida mística, la austeridad de lo exterior la profunda piedad y los actos de fé en respuesta a los cuidados del pecado-carnal y el castigo eterno fueron característicos de la cultura en esa época.



Atributos: la figura del hombre moral, - desarrollada bajo la protección de la iglesia fue una proyección tensamente y profundamente emotiva mostrando extremos de miedo, terror, tormento espiritual y éxtasis-religioso; por otro lado ésta representaba poca expresión, austeridad piadosa, una espiritualidad mística en un apartamiento a la aceptación del destino.

30. Figuras del portal sur en Chartres.



31



32

Debido a que estas figuras son frecuentemente vistas en nichos, páneles, portales, entradas y arcos, ellas tienden a ser alargadas y estructuradas en los lugares--encerrados y poco profundos asignados para ella.

31. Portal consagrado a la Virgen en Notre Dame, (año 1210-1220), Paris.

32. Mural, madonna y niño en el gran cementerio. (S. IV), Roma.



En formas son rígidas, de madera, esti- 33
lizadas y con distorsiones simbólicas.

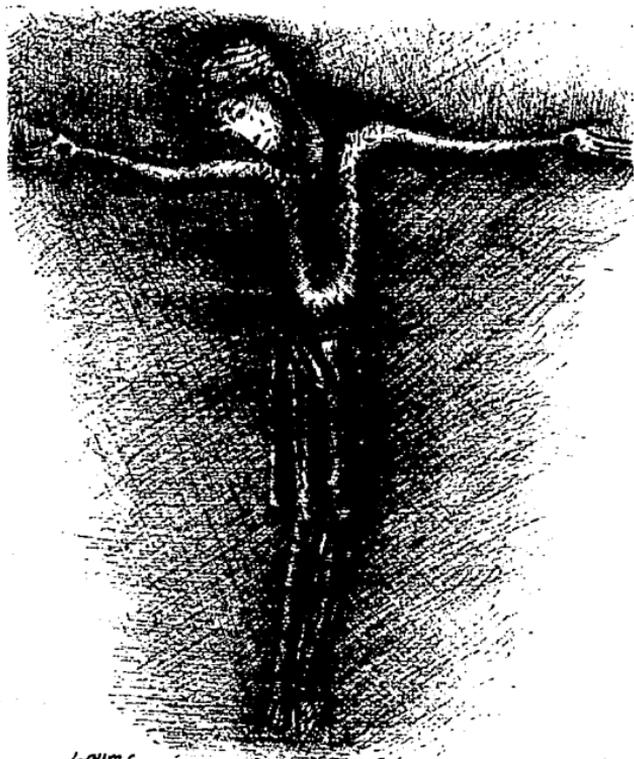
Virgen de la imploración, pág
del doble frontispicio del
libro de horas, posiblemente
de por André Beauneveu
(1404-1409).



34

La jerarquía feudal en la sociedad frecuentemente refleja la jerarquía de las medidas de la figura y las posiciones de la figura de acuerdo a su relativo significado religioso.

34. La Ascensión, mármol. Fragmento carolingio del grupo Adán; probablemente, región Pirmosela. Siglo X. Museo Lódres.



Laura C.

35

Así Cristo y los santos son mostrados -- 35. Crucifixión de la iglesia de San Jorge, (siglo XI al XII), Milbertshofen. --
debajo de ellos.





36

36-El enterrado del cuerpo de San Marcos a Venecia, Mosaico de la Basílica de San Marcos en Venecia.



37



38

La perspectiva en hilera de este período es un producto de la censura y convención feudal. El aislamiento de formas en sus espacios encapsulados produce formas cerradas, modelos abstractos junto con la limitante de la profundidad de campo.

37. Capitel tallado de la iglesia de San Vitale.

38. Cristo Como maestro, (350-360).



40



39

Son símbolos iconográficos en significado y propósito; por tanto pasan a servir - con un fin decorativo, promulgaban la idea que la iglesia ha tenido y protege de los demonios de la existencia carnal.

39. El Cristo dando bendición, de taller de la puerta central del Portal sur en Chartres. (primera mitad del siglo XIII).

40. Fragmento; monje orando, de la Catedral de Autun.

CAPITULO V

EL HOMBRE MORAL

LA FIGURA DE LA PIEDAD

Período: la edad media en Europa, civilizaciones del oeste (períodos del cristianismo temprano, gótico y escolástico) (cerca A.D. 500-A.D. 1400).

Durante este siglo (XII), el arte fue - sobre todo, un arte monástico; (eran los monjes quienes les dedicaban sus temas).

El arte empieza a reflejar las nuevas exigencias y finalidades cristianas.

Capiteles de columnas (o pilastras), -- páneles decorativos en relieve, puertas -- talladas de madera, estatuas en nichos, altares, vitrales etc. tuvieron un valor, -- para dar un énfasis al nuevo conocimiento humano y una nueva manera de culto.

"El hombre clásico consideraba su mundo objetivamente desde el exterior; a diferencia el cristianismo primitivo lo contempló subjetivamente desde el interior".¹

Esta nueva forma de pensar dio una -- orientación del pensamiento hacia el simbolismo; reflejado en su arte.

Este tipo de visiones místicas podían -- ser percibidas solo por el simbolismo, y -- por lo que fue una característica importante en este arte, que tuvo su propósito y su razón de ser, así por ejemplo, cada -- elemento artístico nos comunicaba su men-

saje y tenía un significado. Gracias a --- esta solución encontrada a través de las -- parábolas y símbolos se pudo materializar-- este conocimiento.

Su pensamiento estaba reflejado en su -- arte, se decía que el mundo es un libro in -- menso, escrito por la mano de Dios, y en-- el que cada ser es una palabra llena de -- sentido. El sabio se eleva de las cosas vi -- sibles a las invisibles: al leer la natura -- leza lee el pensamiento de Dios.

En este período se advierte la inten--- ción de dar una enseñanza; tanto en sus -- esculturas, en sus vitrales, en sus cate-- drales etc., su principal enseñanza eran -- los aspectos del cristianismo: la caridad, la bondad, el amor etc..

La figura humana tuvo un papel importan -- te, en el lenguaje visual del artista de -- esta época; representó las escenas del -- evangelio, valiéndose del simbolismo; la -- imagen de la virgen, la navidad, la pasión de Cristo, la vida de los santos etc.

Se le pedía al artista de este período-- que reflejara en el alma de cada santo por ejemplo, fuerza, caridad, justicia, tem- -- planza etc. y era lo que se tenía que leer en los rostros, reflejando así en cada for -- ma humana sus pensamientos y conocimientos.

En los pánels en relieve de los prime-- ros años del cristianismo se utilizó flora y fauna también para representar alguna -- idea, en donde cada forma llevaba un signi -- ficado simbólico, así por ejemplo la palo-

ma representó el espíritu santo, el pavo-real el paraíso etc.

Siendo la mayor parte del proceso de -- aprendizaje visual ya sea instintivo o intelectualmente; ayudó al artista a transmitir al pueblo en general un mensaje.

"La vista es la única necesidad para la comprensión visual. no necesitamos ser cultos cuando hablamos, ni comprender el lenguaje: no necesitamos ser visualmente cultos para hacer o entender mensajes visuales". 2

"Sus imágenes tienen el instinto que induce al pueblo a solicitar las formas de la naturaleza para la educación del espíritu." 3

En este período sabían la importancia del arte como medio o instrumento para el aprendizaje.

Conocían bien el poder del arte sobre las almas todavía infantiles y oscuras. --

En esta época el clero durante la edad media trató de doctrinar a los fieles, con sus vitrales, estatuas, capiteles etc.

Esto fue una forma eficaz para el aprendizaje de los fieles, para materializar -- las ideas, para aquellas personas que -- solo entendían del cristianismo lo visible.

En la actualidad se sigue utilizando el arte para transmitir un conocimiento o información, pienso que, se le debería dar -- una mayor importancia principalmente en -- las escuelas y no solo en lo comercial con diversos fines; para que ayude a transmi--

tir conocimientos a las nuevas generacio--
nes, ya que ellos se tendrán que enfrentar
con los bombardeos publicitarios, y como -
consecuencia la mayor de las veces no ---
obran por sí mismos sino a través de los-
gustos que les han sido impuestos por los
medios de comunicación, (aquellos que les
enfocan hacia las necesidades de nuestra--
sociedad de consumo); el hecho de que ---
ellos aprendan por medio de las artes y-
especialmente se expresen, , se les ayu--
dará a que ellos se conozcan mas a sí mis-
mos y puedan desarrollar su creatividad e-
imaginación haciendo de ello algo cons---
tructivo para ellos y de esta forma les -
permita ver nuevas soluciones, y nuevos -
caminos; pienso que en la mayoría de las -
escuelas de nuestro país no es considerado
el arte como debería ser, siendo un pro--
blema muy serio, y serrando de esta forma--
una puerta para ayudar en el aprendizaje y
expresión de los niños y jóvenes. (NDI)

NOTAS CAPITULO V _____

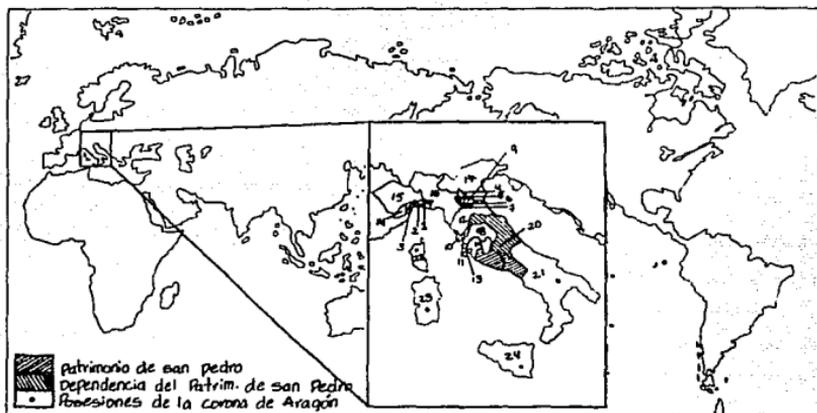
1. Mâle Emile, El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII, 1952, p
2. Doudis Doms A., La sintaxis de la imagen, 1976, p 83
3. Wentinck Charles, La figura humana en el arte, desde los tiempos prehistóricos hasta nuestros días, p 28.

BIBLIOGRAFIA CAPITULO V _____

1. Aymerich Carmen y María,
Expresión y arte en la escuela, (tomo-
I), España, Teide, 1981, 143 pp.
2. Doudis Doms A.,
La sintaxis de la imagen,
México, editorial Gustavo Gili, 1976,
211 pp.
3. Fleming William,
Arte, música e ideas,
México, editorial Mac Graw Hill, 1990,
381 pp.
4. Mâle Emile,
El arte religioso del siglo XII al --
siglo XVIII, México, editorial fondo-
de cultura económica, 1952, 231 pp.
5. Wentink Charles,
La figura humana en el arte, desde --
los tiempos prehistóricos hasta nues-
tros días, Holanda, edición especial-
ofrecida por Abbott Universal LTD, --
160 pp.

El hombre universal

capítulo vi



1. Marquesado de Montferrato
2. Condado de Asti
3. Marquesado de ceua
4. Marquesado de Mantua
5. Guastalla
6. Novellara
7. Correggio
8. Carpi
9. Ducado de la Marandola
10. Carrara
11. República de Lucca
12. Ducado de Modena y Ferrara (1471).

Italia a Mediados del Quattrocento.

13. Ducado de Piombino
14. Marquesado de Saluces
15. Ducado de Saboya
16. Ducado de Milán
17. República de Venecia
18. República de Florencia
19. Rep. de Siena
20. Estados pontificios
21. Reino de Nápoles
22. Cerdeña
23. Cerdeña
24. Reino de Sicilia





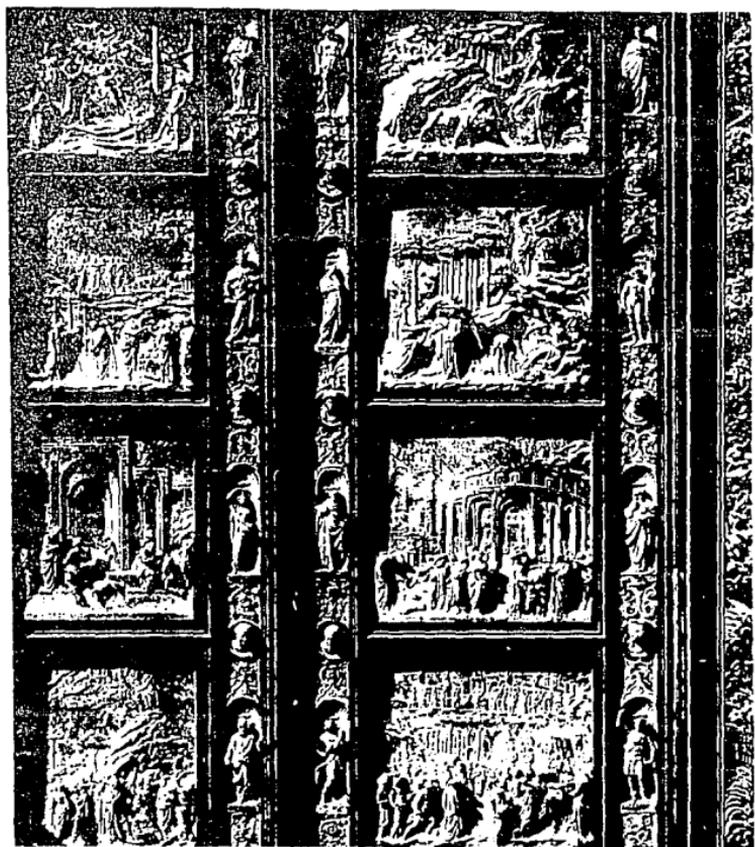
1. Anunciación; por Fra Angelico; c. 1432. Pintura al fresco; 3,25 x 2,35 m. Florencia, museo de San Marcos.

Antecedentes: Al avivar la enseñanza gracias al aprendizaje en el período escolástico de la edad media la iglesia avanzó di seminando la creencia cristiana: buscando recuperar la herencia cultural de Grecia y Roma, después de obscurantismo en Europa.



2. Tres escenas de la vida de Virginia (detalle): «Virginia es hecha prisionera, por Apio Claudio». Por Filippino Lippi; c. 1450. D'co sobre tabla; arca nupcial, París, Louvre.

El idealismo en filosofía, racionalismo en el pensamiento e individualismo en la sociedad fueron unidos en la doctrina moral cristiana de la vida buena y la igualdad de los hombres ante los ojos de Dios.



3. « Puerta del paraíso », por Ghiberti, 1425-1422. Bronce dorado. 5,06 x 2,87 m. Florencia, Baptisterio.



La filosofía escolástica propuso la creencia humanística de que la fe y la ciencia podían existir juntas para el mejoramiento de la humanidad.

4 Estatua ecuestre del conde
tierno Edgarmelata por Do
nato: 1447 - 1453. Bronce,
3,40 m. de altura. Padua, -
Piazza del Santo.



El objetivo del renacimiento, de esta-- 6. manera, fue esforzarse por una búsqueda de los procesos de la naturaleza como un descubrimiento de las obras de Dios.

Pietro Perugino, (1445/50-1523): San Sebastián. Pencil y tinta marrón, sobre dibujo con punzón. Museo de arte de Cleveland (U.S.A.) - Fundación Dudley P. Allen.



Laura G.

Se desarrolló una inevitable cadena - de progresos en la vida de los hombres. La observación de la naturaleza introducida - en la era científica.

6 Leonardo da Vinci; dibujo de - anatomía humana; (Windsor, Royal Library; n. 1512).

7 Leonardo da Vinci; esquema; (Venecia academia, n. 1492), Sacado del de arquitectura de Vitruvio, (proporciones del cuerpo humano).



8. Correggio (c. 1489-1534): educación del Cupido; óleo, Galería nacional, Londres.



9

9. La primavera; por Botticelli;
1480-1481; temple sobre ta-
bla; 2,03 x 3,14 m. Florencia,
Uffizi.



10. « Expulsión de Adán y Eva del Paraíso » por Jacopo -
Della Quercia; 1425-1438. Piedra de Istria. Colonia,
San Petronio.

Descubrimientos del mundo objetivo, del hombre y su lugar en la naturaleza, gúfan-conceptos desafiantes los cuales ultimamente atacaban el conservacionismo de la autoridad secular y religiosa.



11. Jan Van Eyck; el matrimonio Arnolfini. 1434. Tabla de madera 81,5 x 59,7 cm. National gallery, Londres.



12. San Jorge, por Donatello-
1415 - 1417. Mármol, 2,09 m.
de altura, la figura, Floren-
cia, Bargello.



El crecimiento de la ciencia, la invención, exploración, productividad, nacionalismo y la nueva riqueza trajo la emersión de la consciencia individual a un atajo en la historia y en el arte. La era moderna había nacido.

13. Piero de la Francesca; (1416? -1492); muerte de Adán. Detalle de la leyenda de la cruz. Iglesia de San Francisco, Arezzo (Italia).



14. El bautismo de Cristo por -
Verrocchio; c. 1470-1480. óleo
sobre tabla; 1,77 x 1,51 m.
Firencia, Uffizi.



15. El nacimiento de Venus por -
Botticelli; c. 1485. Templo so-
bre lienzo: 1,72 X 2,78 m.
florençia, Uffizi.



Atributos: en la figura del humanismo, los artistas renacentistas vieron al hombre como una figura monumental, una figura de grandeza y esperanza, cubierta con deseos, los esfuerzos y las pasiones de la humanidad universal.

16. San Pedro y San Pablo reportando a Dios por Masaccio, c. 1426-1427. Pintura al fresco. Florencia, Santa Maria del Carmine, Capilla Brancacci.



Laurel G.

17. Miguel Ángel; Moisés, 1513-
a 1515; Mármol; 2,50 m. de
altura; San Pedro en Vincoli,
Roma.



18



19



20



21



22

18. Rafael Sanzio; Santa Catalina (Paris, Louvre).

19. Rafael Sanzio; dibujo preparatorio; Stibla Física (Oxford Ashmolean Museum).

20. Rafael Sanzio; dibujo preparatorio; Stibla Física (Oxford Ashmolean; y Windsor Royal Library).

21. Leonardo da Vinci; dibujo de desnudo viril, de espaldas (Windsor Royal Library; - h. 1503), en probable conexión con los estudios para la batalla de Anghiari.

22. Miguel Ángel; ángel sosteniendo una arquería. Alt. - 21,5; id.



23

Todavía reflejando sus influencias medievales de la vida moral, se movió a un estado de poder estético y emotivo desde su precursor.

23 Alberto Durero, (1471-1528):
Adán; tabla, 209 x 81 cm. -
museo del Prado, Madrid.



24. Alberto Durero, (1471-1528):
EUA; tabla, 204 x 80 cm. Museo
del Prado, Madrid.



25



26



27

En sus formas anatómicas correctas, vitales y escritas con energía, simbolizaba la vida como podría ser.

226

25. Miguel Angel. Virgen con el niño. Brújas, Notre-Dame. Id., altura 128, 1501.

26. Rafael Sanzio, Virgen con el niño y San Juan. (Florencia, Uffizi).

27. Rafael Sanzio; el sueño del Caballero (Londres, National Gallery).

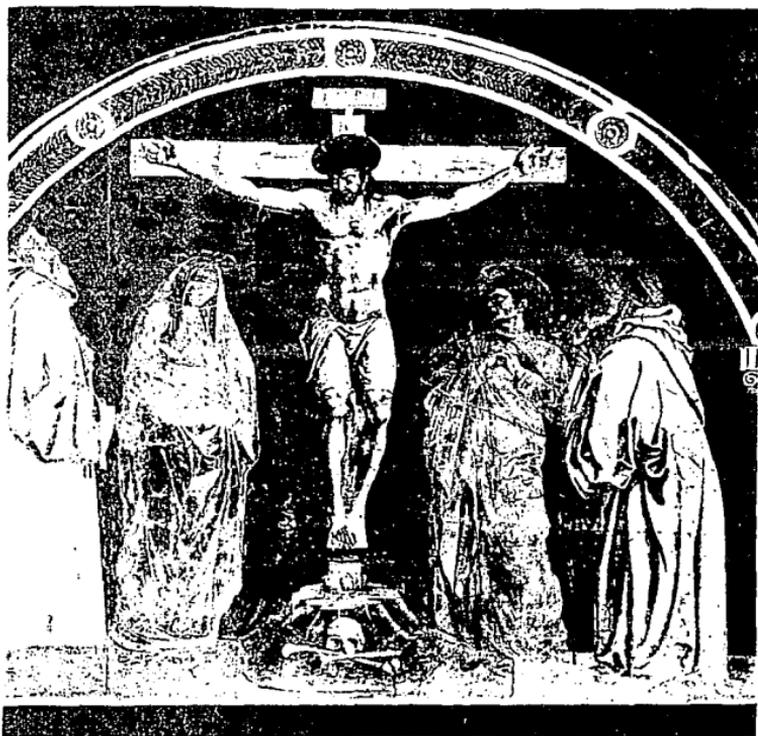


28. Miguel Angel (1475-1564):
Desnudo masculino; dibujo
con bistre.
29 X 37 cm. Sala de dibujo,
Museo del Louvre, -
París.

28



29. Mantegna; Cristo muerto. C. 1470-1480.
Oleo sobre lienzo; 0,60 X 0,81 m. Mi-
lán, pinacoteca de Brera.



Esto mostró una consanguinidad con la - 30. El calvario por Del Castagno; 1448. Pintura al fresco. Florencia, Santa Apolonia, refectorio.



31



32

31. Adoración de los magos por Masaccio; 1426. Pintura sobre tabla; 0,210 X 0,610 m. Predela del retablo de la iglesia del Carmine de Pisa. Berlin.

32. Pieter Sanzio; dolientes (Oxford, Londres, British museum).



53. Transfiguración de Cristo sobre el monte Tabor; por Giovanni Bellini, c. 1460, óleo sobre tabla; 1,34 X 0,68 m. Venecia, museo Correr.



24

En la figura estructural proyectó ten--
siones y empujes diagonales a través de la
gran flexibilidad del movimiento linear---
arabesco.



24. Adán y Eva expulsados del pa-
yaiso (detalle. Conjunto) por
Masaccio, 1427. Pintura al-
fresco; 2,08 x 0,88 m. Flo-
rencia, Santa María del Cor-
mine, Capilla Brancacci.



35

Las superficies tendían a ser perfectas de acuerdo al ideal clásico Griego: los contornos lineales eran palpables, mostrando flexibilidad, gracia muscular y claridad anatómica: la forma era heroica y empeñada por lo monumental.

234

35. Donatello, (1377-1446): David, hacia 1440-42, bronce, museo nacional de Florencia.



36. La Virgen con el niño y dos án-
geles (detalle) por Filippo
Lippi; c. 1465. Temple sobre
tabla, 0,920 x 0,695 m. Flo-
rencia, Uffizi.



27. El bautismo de Cristo, por -
Piero della Francesca; c.1446
1450; óleo sobre tabla; 1,67 x
1,16 m. Londres, galería Na-
cional.



38. Virgen con el niño y santos por Lucadella Piobba.-
relieve en mármol. Piero di Amino, la Pulpina, Italia.

La solidez y el significado permanente anterior y mas allá de la experiencia ordinaria fueron su propósito funcional. La figura renacentista en la escultura nunca tuvo el propósito de ser vista desde una posición solamente, sino alrededor, en un espacio tridimensional.



39



Laura C. 40

39. Miguel Angel; David. Florencia, academia id., altura 434; 1501-4, destinado originalmente a la plaza de la signoria.
40. Hercules y Anteo por Antonio del Pollaiuolo; 1475-1478; bronce; 0,45 m. de altura. Florencia, Bargello.



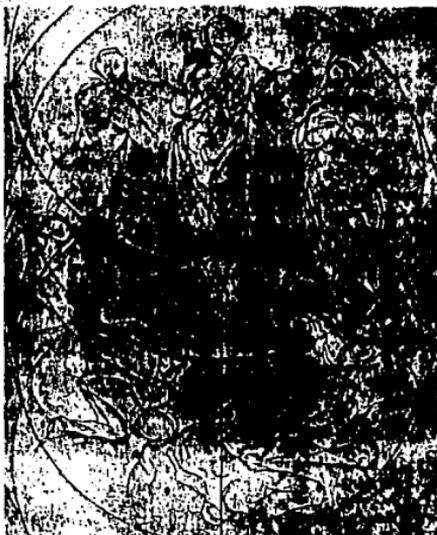
41

En la pintura fue dado con un efecto --
temeroso a través de esta estructura arquitectónica, su balance simétrico espacial, --
mientras su panorámica universal presentaba el movimiento, aspirado al hombre trascendental de esperanza y pasión.

41. Coronación de la Virgen por Lorenzo Monaco; 1413, pintura sobre tabla. Florencia, Uffizi.



42. Santa Ana, la Virgen, el niño y
San Juan; por Leonardo da
Vinci; c. 1440; dibujo al carbón
cillo sobre cartón; 1,09 x -
1,01 m. Londres.



43

43. Cristo entre profetas y apóstoles (Oxford, Ashmolean museum; y Londres, British museum).



44

44. Leonardo da Vinci; estudio de la cabeza de Cristo para la Santa Cena, dibujo con pasadas al temple; 40 x 32 cm. Milan Pinacoteca de Brera.

45. Leonardo da Vinci; estudio para la cabeza del apóstol Felipe; dibujo a lápiz en papel; 19 x 15 cm. Windsor, Royal Library = (inv. n. 1255).



45

CAPITULO VI

EL HOMBRE UNIVERSAL

LA FIGURA DE LA PASION

Período: era del humanismo en Europa, era del Renacimiento (cerca A.D. 1400-1600).

Fue en este período en que el artista tuvo un cambio muy significativo; pasó de artesano a un trabajo intelectual casi científico, y en donde debía conocer la teoría del arte: podía llegar a ser considerado como un genio.

A diferencia del arte anterior (medieval), que tenía un sentido didáctico y cuyo propósito, transmitir un contenido doctrinal, se narraba en forma abreviada, similar al que hay en las ilustraciones de textos, que pueden prescindir de una descripción minuciosa; así surgió un nuevo modo de pintar en el Renacimiento, en donde se narraba una historia por lo general de carácter religioso tal como lo había visto un testigo-presencial (entre otros rasgos); en este período no hubo una ruptura brusca con la etapa anterior, siguió perdurando la iconografía religiosa heredada de la edad media.

A partir de esta ideología, hubo una descripción más detallada en las imágenes para definir las; así como convertir a los personajes en seres capaces de movimiento y afecto, que expresaran claramente sus

actividades y reacciones emotivas.

En el estudio del cuerpo humano, el artista mostró en las figuras el movimiento en la que todos los miembros del cuerpo humano entraban en juego. En este período se pensó que el artista, debía representar -- sus formas basándose de la armonía cromática, como de la armonía de las proporciones. en donde esta armonía no podía estar determinada por el espíritu o talento del -- artista sino por la objetividad de las leyes matemáticas.

Se puede ver en este período al igual - que en el anterior el aprecio del arte como una forma de narrar y comunicar así como el difundir la cultura y el conocimiento en general.

"Durante la edad media y el Renacimiento, el artista servía a la iglesia de propagandista vital. En las vidrieras, las -- estatuas, las tallas, los frescos, las pinturas, las ilustraciones de manuscritos, - transmitía el mundo en forma visual a un público que gracias a sus esfuerzos, veía las historias bíblicas de una forma palpable". 1

La observación cuidadosa de los fenómenos naturales y el deseo de reproducir objetos como los capta el ojo fue signo de -- una actividad empírica: la disección de -- cadáveres para estudiar la estructura del cuerpo humano revelaba un espíritu de libre investigación y el estudio de las matemáticas para hacer que los objetos queda-

ran en su perspectiva exacta, entrañó un nuevo espíritu científico.

Para Leonardo da Vinci la pintura era-- un especie de ciencia exacta de la naturaleza; combatió la definición tradicional - de que todo saber que no se derive inmediatamente de la naturaleza a través de la experiencia sensible es nulo y falaz.

Entre el arte y la ciencia nació una íntima hermandad.

Hoy en día el lenguaje de las artes (visuales) se ha utilizado para la comprensión y comunicación de otras especialida--des entre ellas la ciencia.

"La ciencia (la información científica), como cualquier elemento de la experiencia humana, puede ser transmitida por la literatura, la charla, el periodismo, el arte, etc. a quien no la vive". 2

El conocimiento de la naturaleza y lo - que se ha aprendido de ella, así como lo - que se sigue aprendiendo de ella es un pa- trimonio de todos y que se puede transmi- tir el conocimiento, ha ciendo mas accesible su comprensión por diferentes medios, - pero en especial en las artes (visuales), que pueden transmitir este conocimiento -- para aquellas personas ajenas a este campo, así como para las personas que no han te- nido una educación.

"Para el analfabeto, el lenguaje habla do, la imagen y el símbolo siguen siendo - los medios principales de comunicación, y-

de ellos solo el visual puede preservarse-
en la práctica". 3

NOTAS CAPITULO VI _____

1. Doudis Doms A., La sintaxis de la imá gen, 1976, p 168
2. Ibid., p. 168

BIBLIOGRAFIA CAPITULO VI _____

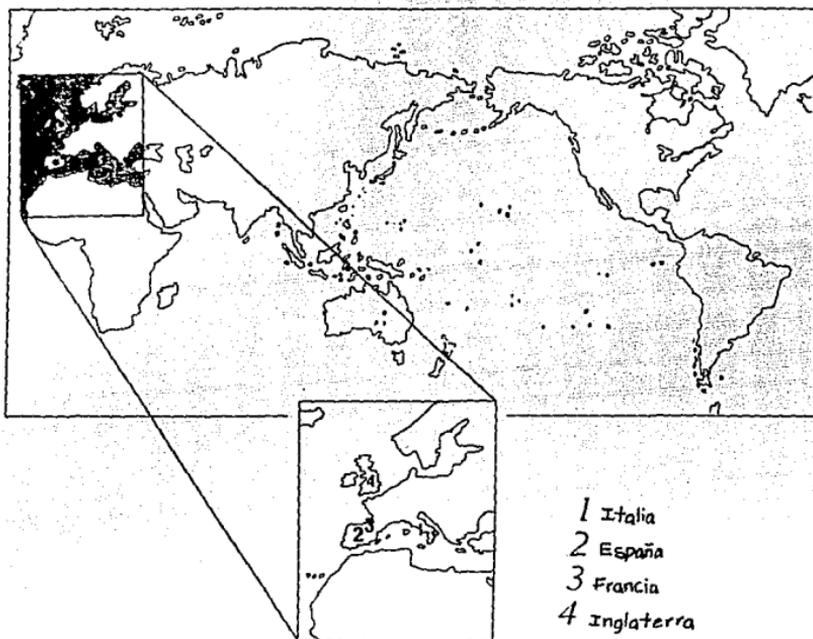
1. Doudis Doms A.,
La sintaxis de la imagen,
México, editorial Gustavo Gili, 1976,
211 pp.
2. Fleming William,
Arte música e ideas,
México, editorial Mc Graw Hill, 1990,
381 pp.
3. Marías Franco Fernando,
El arte del Renacimiento,
España, editorial Anaya, 1990,
4. Sureda Joan, Milicua José,
Historia universal del arte, Vol. V -
(El Renacimiento), España, edito--
rial Planeta, 1989,
5. Revista:
"Comunicación e incomunicación de la-
ciencia", Naturaleza, México, UNAM --
Vol. 14, numero/5 (99), abril, 1984.

El hombre individual

capítulo vii

*El hombre individual
la figura de la personalidad*

Capitulo VII





Antecedentes: el creciente fervor del -
nacionalismo, la creciente confianza en --
el pensamiento racional, y el importante -
avance de la individualidad, marcó las ten
siones culminantes y crisis del poder real
absoluto y la autoridad religiosa ortodoxa
en la era del barroco.

1. Tumba de Urbano VIII por Ber
nini; 1628-1647. Mármol y
bronce; Roma, basílica de
San Pedro.



2. « Habacuc y el ángel » por -
Bernini; 1655-1661. Mármol.
Roma, Capilla chigi de santa-
Mría del Popolo.



3. El príncipe Baltasar Carlos a Caballo. Fr. Velázquez óleo sobre tela; 210 x 195 cm. (incluido los añadidos); 1634-1635. Madrid museo del Prado.

El continuo movimiento en la exploración, el progreso científico y la invención, la reforma, el crecimiento del mercantilismo, y la difusión de la riqueza en el nacimiento de la poderosa clase comerciante-burgues dieron a las aspiraciones humanistas del renacimiento un nuevo surgimiento.



4. El muchacho de azul (detalle),
Por Gainsborough; c. 1780
Óleo sobre lienzo; 1,78 x -
1,22 m. San Marino (Cali-
fornia, E.A.U.), biblioteca
Huntington.



5. Las meninas por Velázquez,
1656. óleo sobre lienzo; -
3,18 x 2,76 m. Madrid, mu-
seo del Prado.



6. Apolo u Dafne (detalle) por Bernini; 1622-1625. Mármol.
2,43 m. Roma.

Las ideas liberales atraparon la imaginación del hombre en todas partes: en Inglaterra, la gloriosa revolución; en el -- nuevo mundo, la democracia americana; en -- Francia, la primera república.



7. La rendición de Breda o las lanzas, por Velázquez, 1634-1635. óleo sobre lienzo; 3,07 x 3,67 m. Madrid, museo del Prado.



8. Alessandro Allori (1535-1607), el desollado. Dibujo.
Sala de dibujo museo de Louvre, París .



Laura C.



El arte del período refleja la inquietud y el carácter cambiante de los tiempos.

9. Estudio de la figura humana, No. 6. 1938. Instituto Nacional de arqueología e historia del arte, Roma.



10. (detalle); Tumba de Urbano VIII, por Bernini; 1628-1647. Mármol y bronce; - « la justicia », Roma, basílica de S. Pedro.



Era un arte basado importantemente en - el hombre como individuo: en la naturaleza vista, en el realismo profundo.

11. Las tres gracias por Pieters.
C. 1634, óleo sobre lienzo;
2,21 x 1,81 m. Madrid, museo
del Prado.





12.

12. David, por Bernini; 1619-1624, Mármol, 1,70 m., Roma, galería Borghese.

13. El baño de las ninfas, por Girardon, 1666-1690 ó 1675. Bajorrelieve. Jardines de Versalles.



13



Era esencialmente un arte del retrato; -
lo monumental en el arte fue reducido a -
una representación del género humano en su
ambiente social; la generalización heroica
simbólica fue particulizada para abrazar -
la imagen ordinaria personal.

266

14. El aguador de Sevilla (de
talle), por Velázquez; C.
1670. Oleo sobre lienzo,
1,26 x 0,82 m. Londres, -
Museo Wellington.



15. Viejas Friendo huevos por-
Veldzquez; 1618; óleo sobre
lienzo; 0,99 x 1,28 m. Edim-
burgo, galería nacional de
Escocia.



16. Pietablo mayor (detalle) San Jerónimo penitente, por Martínez Montañés; 1609, Santiponce, Sevilla, monasterio de S. Isidoro del Campo.



17

La figura femenina apareció por primera vez en la historia como una forma no idealizada, emocional, viviente, latente, respetada como un igual a su opositor contemporáneo en el arte.

17. Extasis de Santa Teresa, por Bernini; 1644-1652, - Roma, Capilla Comaro de Santa María Della Vittoria.



18. François Boucher (1703-1770); Diana durmiendo. 22 X 37,5 cm. dibujo, escuela de Bellas-Artes, París.



19. La Cocinera por Vermeer; c. 1658; óleo sobre lienzo; 0,455 por 0,41 m., Amsterdam, Rijksmuseum.



20. La ronda nocturna, Rembrandt, óleo sobre tela,
359 x 438 cm.

El paisaje envuelto como una entidad correlacionada con el retrato del individuo - en su antecedente esencial. La gente cortes, refinada, y ordinaria predominó.



Laura C.

Los caprichos de la naturaleza se fundieron en los caprichos del hombre, el flujo de la estación, el clima, el tiempo del día coincidieron con el drama de los sentimientos, emociones y pasiones.

21. Beata Ludovica Albertoni, - (detalle), por Bernini, 1671-1675, Mármol, Poma, Capilla Altieri.



22. Fuente de los Cuatro ríos (detalle), "el Ganges",
por Claude Foussin. Roma, Plaza Navona.

El espectáculo del mundo material físico,
emergió en una eterna continuidad con-
el mundo humano individual.



23. San Andrés por Duquesnoy; 1629-1640. Mármol.-
Poma, Basílica de San Pedro.

Atributos: el arte del barroco se enfatizó la luz claroscuro, las superficies-- de la piel en el hombre fugitivo, tan distinguidas desde las formas escultóricas -- arbitrarias, heroicas y monumentales.



24. Cristo de los Cálizes o de la Clemencia por-
Martínez Montañez; c. 1603. Talla policroma.
Sevilla, Catedral.

Desarrolló la plasticidad de las super-
ficies tanto como tactilidad de los contor-
nos.



25

En color, cambió la densidad, los valores monocromáticos de la oscuridad en --- las luminosas transparencias cromáticas de las sombras.

25. Descendimiento por Pieter
brandt; C. 1634, óleo -
Sobre tela; 0,84 x 0,65
m. Munich, Pinacoteca.



26. El descendimiento de la cruz, por Rubens; 1612. (Detalle)
Óleo sobre tabla; Centro de un tríptico; 4,20 X 3,10
m. Amberes, catedral.

Produjo la admosfera del volumen espacial en conjunción con el retroceso planimétrico de la perspectiva.



Creó el surgimiento hacia lo momentáneo y lo espontáneo, lo emotivo y la expresión en la pintura humana, como diferenciado -- desde lo estable y lo controlado, lo devocional y el significado en los permanentes cuadros renacentistas.

27. Inmaculada, llamada "la monumental", por Murillo; c. 1650, óleo sobre lienzo; 4,36 X 2,92 m. Sevilla, Museo de Bellas Artes.



La simetría y el formalismo fueron su- 28. Mujer Bañándose (Hendrick
plantados por el dinamismo no balanceado y je.) por Rembrandt; 1655;
la informalidad. óleo sobre lienzo; 0,62x -
0,47m. Londres, g. Nacional.





30

29. Cristo crucificado, por Velázquez; c. 1632; óleo sobre lienzo; 2,48 x 1,64 m. Madrid, museo del Prado.

30. San Juan increpa a Herodes; por preti; 1662-1666; óleo sobre lienzo; 1,40 x 2,02 m. Sevilla, museo de Bellas Artes.



31. El niño Jesús como pastor por Murillo; C. 1655-1660 o 1665; Óleo sobre lienzo; 1,23 x 1,01 m. Madrid, museo del Prado.

El contorno lineal, la impecable superficie en la pintura, camino a la difusión de los límites, y el cepillado en las superficies pintadas.



Sinceridad, simpatía, movimiento y la vitalidad de la personalidad humana fue la meta del barroco en un tiempo de dinamismo y tensión en los asuntos humanos.

284

32. San Sebastián por Algardi; 1663-1668, mármol, iglesia de Santa-Maria di Carignano, Génova.

CAPITULO VII

EL HOMBRE INDIVIDUAL

LA FIGURA DE LA PERSONALIDAD

Período: era de la ilustración en Europa, -
era del Barroco, (cerca A.D. 1600-1800).

Surgió en esta era una ruptura del equilibrio, aparentemente logrado en el Renacimiento: aunque esta era (Barroco), no vino inmediatamente despues del Renacimiento; -- hubo un período intermedio el cual dió lugar al Barroco; el manierismo se originó de una crisis, y tuvo dos orientaciones diferentes; por un lado se estudiaron obras maestras, con la idea de asimilar sistemáticamente el vocabulario de los titanes de fines del Renacimiento, los llamados (manieristas académicos), y por otro lado los artistas artistas altamente individuales, - quienes en su rechazo de los ideales Renacentistas cultivaron la excentricidad y se deleitaron en conflictos internos; (manierismo libre).

El barroco tuvo sus comienzos en Roma; - empezó al servicio de la iglesia católica y de los ricos principes de la iglesia.

Una parte considerable de su obra tenía un contenido profundamente religioso; reininterpretaba viejos temas como exploraban -- temas nuevos, así como la vida de los santos; pero también hubo encargos de obras - no religiosas, para la decoración de pala-

cios y villas.

Las venus se convirtieron en vírgenes, los bacos y apolos, en cristos barbados. El arte religioso de nuevo quedó supeditado a la religión.

El nuevo misticismo se orientó socialmente a atraer a sus filas a legos y clérigos, y a personas que participaran activamente en asuntos del mundo, al igual -- que aquellos que vivían entre las paredes de los conventos.

En este período todas las artes se volvieron teatrales y buscaron sorprender y -deslumbrar.

En cuanto a la imagen "pura" del hombre, fue sepultada bajo una avalancha de decorados teatrales: pelucas suntuosas, utilería y protocolo. Es posible tener imágenes que se acerquen un poco a la realidad por ejemplo en algunos documentos escritos, como en -- las sátiras de molier, etc.

El hombre Barroco adquirió un nuevo concepto de sí mismo y de su sitio en el universo, por los descubrimientos e inventos--realizados en la era.

La tierra dejó de ser considerada como un punto fijo en el eje del cosmos y por -- ello el hombre difícilmente pudo ser considerado ya como la única finalidad de la--creación.

Con el cambio de la imagen del mundo in--dudablemente tendría consecuencias importantes en las artes, que respondieron en -- este caso con una reafirmación estruendosa

286

de la supremacía del hombre y una aceptación jubilosa de esta nueva concepción del universo.

Los procesos fundamentales del pensamiento cambiaron desde la aceptación de la autoridad de la fe, hasta la experimentación científica; la unidad de la cristiandad simbolizada por una iglesia universal fue objetada por diversas sectas protestantes.

En este período de las disputas teológicas, discusiones filosóficas, divergencias científicas, tensiones sociales, disturbios políticos, naciones beligerantes y creación artística nacieron el estilo Barroco y la época moderna.

Las ideas liberales atraparon la imaginación del hombre en todas partes: la revolución inglesa, en el nuevo mundo la democracia americana, la primera república francesa.

Lo monumental en el arte fue una representación del género humano en su ambiente social. La mujer fue representada como un igual al hombre. Los sucesos naturales como la lluvia, las estaciones, el clima etc. influyeron en los sentimientos, emociones y pasiones en las obras. En el Barroco se enfatizó la luz, la superficie de la piel, la plasticidad de la superficie, los valores monocromáticos en la obscuridad, lo momentáneo y lo espontáneo, el dinamismo no balanceado y la informalidad. La reforma fue una de las causas más importantes -

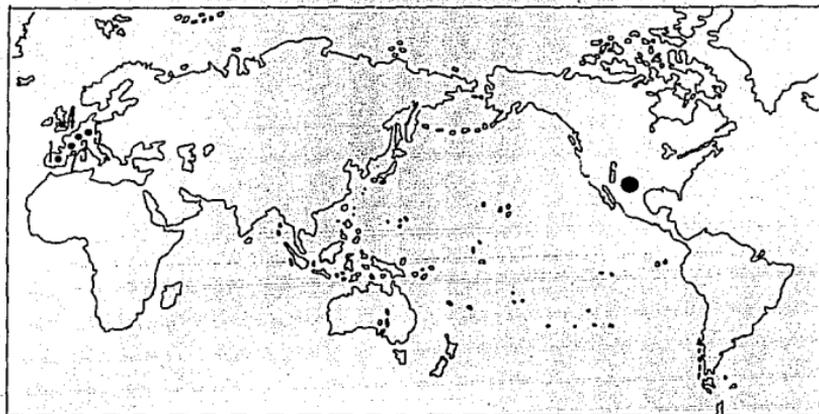
que realizaron un cambio en el arte. La --
jerarquía eclesiástica necesitaba del es--
plendor de las artes para reforzar su po--
sición exaltada, de esta manera, todo de--
bía ser mas monumental, con decorados lujo
sos e infinidad de adornos. La figura human
a adquiere mas flexibilidad y movimiento--
para hacerse atractiva y cautivadora.

BIBLIOGRAFIA CAPITULO VII

1. Fleming William,
Arte música e ideas,
México, editorial Mc Graw Hill, 1990,
381 pp.
2. Lucien Tapié Victor,
El barroco,
Argentina, editorial Universitaria de
Buenos Aires (EUDEBA), 1963, 151pp.
3. Mainstone Madeleine y Rowland,
Introducción a la historia del arte -
(el siglo XVII), Barcelona, edito---
rial Gustavo Gili, 1985, 90 pp.

El hombre personal

capítulo VII



- | | |
|------------|---------------|
| 1. España | 4. Inglaterra |
| 2. Francia | 5. Alemania |
| 3. Holanda | 6. America |





1

Antecedentes: los resultados del racionalismo del siglo XVIII, la libertad de --pensamiento y el progreso científico social trajeron la productividad de la era --de la maquinaria con sus nuevas técnicas --en comunicación, la expansión comercial y --la competencia entre las naciones y las --clases sociales para producir conflictos y crisis en los principales países de Europa.

1. El dos de mayo de 1808 en Madrid: la lucha con los melucos por Goya; --1814; óleo sobre lienzo; --2,66 x 3,45 m. Madrid; m. del Prado.



3



4

34. los picapedreros por Courbet; 1849, óleo sobre lienzo; 1,60 x 2,58 m. Winterthur, Colección G. Reinhart (la Variante invertida de este cuadro depositada en Dresde, fue destruida durante la 2da guerra mundial).



5. El juramento de los Horacios por David, 1784, —
óleo sobre lienzo; 3,30 X 4,25 m. París, Louvre.

Fuertes choques fueron dirigidos contra el conservacionismo en el gobierno e instituciones sociales; en Francia principalmente, el autoritarismo napoleónico provocó el más amargo antagonismo.



6. Napoleón Cruzando los-
alpes, por David, 1801,
óleo sobre lienzo; 2,71
x 2,32 m. Malmatson,
museo Nacional.



7. La Coronación de Napoleón
por David; 1805 y 1807,-
óleo sobre lienzo; 6,10
X 9,30 m. París Louvre.



8. Marat asesinado (detalle). Firmado año II (1793), óleo sobre lienzo; 1,65 x 1,28 m. Bruselas, museo Real de Bellas Artes.



9

El arte de la era desarrollo tendencias al conformismo; el patrocinio fue dado a aquellos artistas que reflejaban puntos de vista conservacionista y tradiciones académicas; aquellos que desafiaban las críticas eran rechazados y despreciados.

9. La marquesa de portijos, por Goya; c. 1785, óleo sobre lienzo, 2,11 x 1,26 m. Washington, galería Nacional.



10. Pareja en un bote por Manet, 1874, óleo sobre lienzo; 0,97 x 1,30 m. Nueva York, museo Metropolitano.

La resistencia dio camino a la rebelión en el asunto y estilo en una no académica y no ortodoxa experimentación en inclinaciones subjetivas y emotivas.



11. Ligereza y atrevimiento de Juan Apiniani en la plaza de Madrid, por Goya; c1814-1815?, aguafuerte de la serie de grabados de la tauromaquia. Madrid, Biblioteca Nacional.



12

Los descubrimientos arquitectónicos impulsados por los frutos de la conquista -- napoleónica, los comienzos antropológicos -- en la investigación de culturas tempranas, el crecimiento de museos públicos y colecciones históricas y el arte oriental exótico dieron impulso a nuevas formas de --- expresión y a movimientos independientes -- en el arte.

12. Las bañistas por Pierre-Auguste Renoir; c. 1918, óleo sobre lienzo; 1,10 x 1,60 m. - París, museo de Orsay.



13. La fuente por Ingres;
1820-1856, óleo sobre
lienzo; 1,64 x 0,82 m.
París, Louvre.



Laurent C.



14. Aquiles intentando asir la-
sombra de Patroclo por Fy
Seli. 1803, óleo sobre lien-
zo, 0,91 x 0,71 m. Zurich:
museo de arte.



En el deseo del artista por respeto, para mantener la dignidad personal, para exponer un punto de vista liberal, para trabajar libremente sin restricciones, él buscó caer en la rebelión, aislamiento en una tortura personal y en el exilio, un escape en la disolución bohemia, y una exclusión—en cuanto al retiro intelectual y la fantasía emocional.

15. El tres de Mayo de 1808 en Madrid, los fusilamientos en la montaña del príncipe Pío. por Goya; 1814; óleo—Sobre lienzo; 2,66 x 3,45 m. Madrid, museo del Prado.



16. El Moulin de la Galette
(Conjunto y detalle) -
por Renoir; 1876, óleo
sobre lienzo; 1,31
x 1,75. París, Museo de
Orsay.



17. "Disparate del miedo" por Goya, c. 1816-1823. Agua-fuerte de la serie de grabados, los proverbios-o los disparates. Madrid, biblioteca Nacional.



18. El píano (Conjunto y detalle) por anet; 1866, -
óleo sobre lienzo; 1,61 X 0,97 m. París, museo de
Orsay.

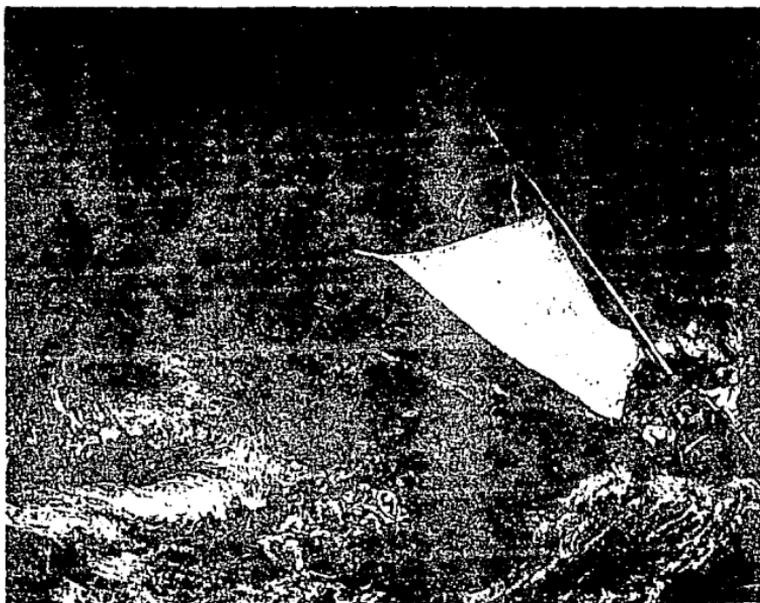
Atributos: el arte de este período reve
la una diversidad de interpretaciones fi_
guradas.



19. La muerte de Sardanápalo
por Delacroix; 1827 óleo
sobre lienzo; 3,95 x 4,95
m. París, Louvre.



20. Mademoiselle Piwière por Ingres, 1805 óleo -
sobre lienzo, 1,00 X 0,70 m. París Louvre.



21. El naufragio por Turner; 1805) -
Óleo sobre lienzo; 1,73 X 2,41m.
Londres, galería Tate.



22. El campo de trigo (detalle), por Constable; expuesto en 1826; óleo sobre lienzo; 1,43 x 1,22 m. Londres, galería Nacional.

En tanto que el retrato continúa, no es una fuerza principal como era en el barroco.



25. El quitasol, por Goya, 1777, Cartón de tapiz,
1,04 X 1,52 m. Madrid museo del Prado.

Las figuras tendían a ser minimizadas - dentro del paisaje; el paisaje llegó a tener una mayor actividad y hay una nueva tendencia a pintar todavía la vida como la -- creciente concentración en el asunto.



24. Escenas de la matanza-
de Quios por Delacroix;
1823 - 1824; óleo sobre
lienzo; 4,17 x 3,54 m. Pa-
rís, Louvre.



25. Las espigadoras, por Millet.

Esto es como si el artista necesitara - una sensación tranquilizante de estabilidad, orden, seguridad y serenidad de las - dificultades y aflicciones que el tenía -- que soportar.



26. Podin, la belle Heaulmière.



27

27. "El Quijote" por Dore. Litografía para el capítulo III del T. I. Madrid.

28. La maja desnuda por Goya; C. 1805-1806, óleo sobre lienzo; 0,97 x 1,40 m. Madrid, museo del Prado.



28

319



29. Escena en el estudio de Pissarro; c. 1876, óleo sobre lienzo, 0,45 x 0,57 m. Col. particular.



30. El entierro de Atala por Girodet; 1808; óleo -
sobre lienzo; 2.10 x 2.67 m. París, Louvre.

La figura del realismo dió distinción y valor al siglo XIX en el arte. En tanto -- que la pintura romántica, enfatiza los -- ideales del hombre y las esperanzas, la -- pintura realista muestra su condición huma na, su vida personal, su emoción sufriendo y resuelve luchar contra la adversidad.



31

31. La Oración de la mañana
(detalle) por Greuze.
Óleo sobre lienzo; 0,66 x
0,55 m. Montpellier, My
seo Fabre.

32. Los pastores de Arcadia
o Et in Arcadia Ego, por
Poussin; 1650-1655; óleo
sobre lienzo; 0,85 x 1,21
m. París, Louvre.



32

322



33. La balsa de medusa por-
Éricault; 1819, óleo sobre
lienzo; 4,91 x 7,16 m. París,
Louvre.



34 Estudio de desnudo masculino (detalle), por Germaine Cault; c. 1808-1812. Óleo sobre lienzo; Bayona, museo Eugène Iriarte.



35. Las espigadoras por Millet; 1857, óleo sobre lienzo; 0,835 X 1,10 m. París, Louvre .

Sus intereses son lo apacible, lo común, lo proletario; lo distorsionado, lo estropeado, lo grotesco, el payaso, el juglar, - la prostituta.



36. Familia de Campesinos,
Millet.



27. El Ángelus por Millet, 1857-1859, óleo sobre lienzo; 0,555 X 0,66 m. París, Louvre.

Busca la belleza de la persona interior.
no la de las apariencias exteriores.



88. Viajero junto a un mar de-
niebla por Friedrich; 1818
Óleo sobre lienzo, 0,984
x 0,748 m. Hamburgo,
galería de arte.



39. Edgar Degas, joven bai-
larina; bronce y tejido-
Hacia 1880. Museo del
Impresionismo, París.



Revela la nobleza, gracia, el calor humano y la ternura a través del trabajo, el problema y el desgaste.

330

40. Los planchadoras por Oe
gas. C. 1884, óleo sobre
lienzo; 0,70 X 0,82 m.-
París, museo de Orsay.



41. Tres mujeres en la iglesia (detalle) por Leibl, 1878
- 1882, óleo sobre lienzo, 1,24 x 0,85 m. Hamburgo
galería de arte.



42. "Olympia" por Manet; 1865, óleo sobre lienzo; 1,30 x 1,90, París museo de Orsay.

Los movimientos tienden a cambiar hacia dentro, las formas son cerradas y contraídas. La explosión renacentista surge y una expansión marchita y encogida en la forma-realista.



43. El pensador por Rodin;
1880-1900; bronce, 1,98
X 1,295 X 1,34 m. París,
museo Rodin.



41. Mujer secándose por Degas;
c. 1840-1845. Pastel sobre
papel, 0,64 x 0,627 m. Edin-
burgo, galería Nacional de
Escocia.



La esperanza es convertida a una inflexible determinación. La concentración barroca en la importancia facial se congela en el realismo a un gesto, movimiento del cuerpo, una caprichosa contracción de manos y pies tensos.

45- Auguste Rodin (1840-1917), detalle de los burgueses de Calais, bronce, 1884-6, museo Rodin, París.





47

46. Patroclo, "academia" por -
David; c. 1780, óleo sobre
lienzo; 1,25 x 1,70 m. -
Cherburgo.

El realismo gana su inmenso poder de
emoción de sus atormentadas formas locali-
zadas en una inefable acertividad humana.

47. Argenteuil por Manet; -
1874, óleo sobre lienzo;
1,45 x 1,13 m. Tournai, -
museo de B. Artes.



48



49

La figura del impresionismo tan diferente en forma, oculta una perspectiva astrin gente, similar en su luz y su atmósfera ra diante. Cuenta de la tranquilidad y relajación de la gente ordinaria.

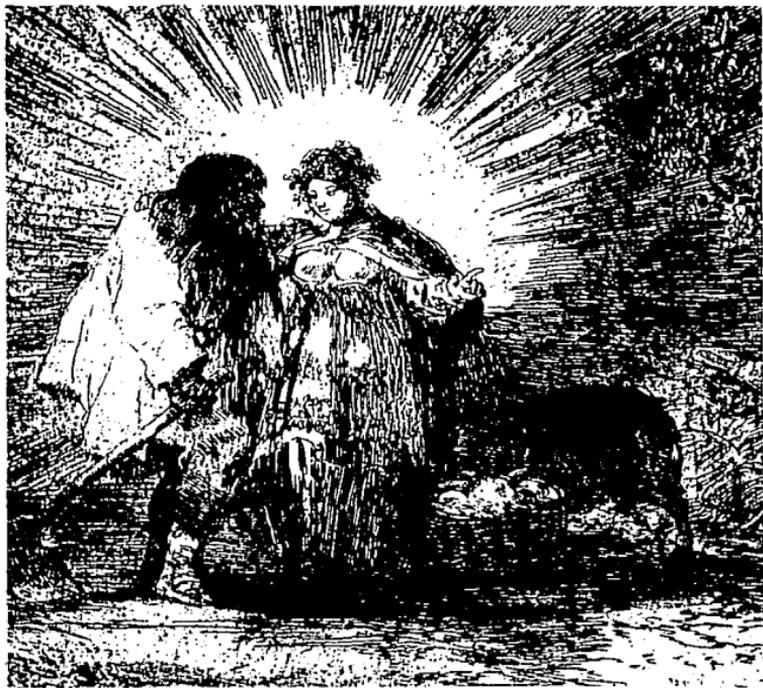
48. Las baristas por Pienoir, 1884-1887, óleo sobre lienzo; 1,15 X 1,70 m. Filg delfia, museo de Arte.

49. El almuerzo de los veng ros por Pienoir; 1881, - óleo sobre lienzo; 1,29 - X 1,73 m. Washington, colección Phillips



50. "Otra locura suya en la misma plaza" por Eoan, 1815 -
aguafuerte de la serie de grabados "la tauromagía". (El
grabado se refiere al toro Martíncho en la P. de -
Zaragoza), Madrid, biblioteca Nacional.

Ellos responden a su ociosidad aún en -
sus impulsos momentaneos y reacciones es-
pontaneas a las verdades de la era indus-
trial, son mirones, espectadores y busca-
dores anhelantes en un mundo dislocado de-
simulado placer.



51. "Esto es lo verdadero" por Goya; 1792-1799. Aguafuerte de la serie de grabados los Caprichos. Madrid, biblioteca Nacional.

CAPITULO VIII

EL HOMBRE PERSONAL

LA FIGURA DE LA EMOCION

Período; Edad industrial en Europa, Romanticismo, Realismo, períodos impresionistas - (cerca A.D. 1800-1900).

El Romanticismo surgió como un movimiento de exaltación del hombre, la naturaleza y la belleza; el redescubrimiento de fuerzas naturales: nieblas, montañas, ríos, -- bosques impenetrables etc.; y como expresion del espíritu de rebeldía, libertad e independencia.

El patrocinio en el área artística fuedado a aquellos artistas conservacionistas y de tradiciones académicas, los que desafiaban las críticas eran rechazados y despreciados, Esta resistencia produjo un estilo no ortodoxo, no académico, subjetivo y de inclinaciones emotivas. El arte desarrolló tendencias al inconformismo. Por lo que el artista desea exponer su punto de vista, y trabajar libremente.

La verdad que buscaba fue la del sentimiento y no la de la lógica, y fue insaciable su curiosidad.

Lo subjetivo, lo irracional y lo imaginativo empezaron a abrirse paso en un movimiento que planteó un grito hacia lo humano, la naturaleza y la belleza inalcanza--

ble, ideal y sublime.

Los artistas románticos buscaron una huída de la realidad circundante, en busca de los territorios menos explotados, dando rienda suelta a la fantasía, la emoción y el encuentro con la naturaleza y la historia remota.

El artista nos narra gráficamente un modo de ver el mundo, en la representación artística de la figura humana; la vida de las personas son descritas visualmente así como de la sociedad, dejándonos una imagen aproximada de su vida; desde las más fuertes acusaciones de la guerra y sus desastres (Goya), así como todo lo que le sucede a la humanidad cuando pierde el control de la razón; hasta la enfatización de los ideales del hombre, sus esperanzas, etc.

Las artes dejaron de ser producidas solo para un pequeño grupo refinado de aristócratas; y se empezaron a dirigir a un público anónimo cada vez mayor; en este tipo de público los artistas empiezan a exhortar, hechizar y asombrar, ya que se pensaba que era difícil saber con certeza que sus receptores tendrían la capacitación intelectual de formas complejas.

Con la invención de la cámara fotográfica y los descubrimientos científicos acerca de la naturaleza de la luz y los nuevos conocimientos de la fisiología del ojo los pintores realistas e impresionistas buscaron incorporarlos a su arte.

Desde 1839 se publicaron las investigaciones de Daquerre y Niepce en la impresión de imágenes fotográficas en placas metálicas preparadas. La revelación que las imágenes visuales dependían principalmente de pequeñísimas gradaciones de intensidades luminosas, indudablemente tuvo efecto en la pintura.

La invención de la fotografía ha tenido una especial importancia tanto para fines científicos por ejemplo. (en el estudio del movimiento animal y humano), así como en el arte; en las artes gráficas, en sus distintas ramas para la impresión (tipografía, litografía, huecograbado, offset, serigrafía) etc.

BIBLIOGRAFIA CAPITULO VIII _____

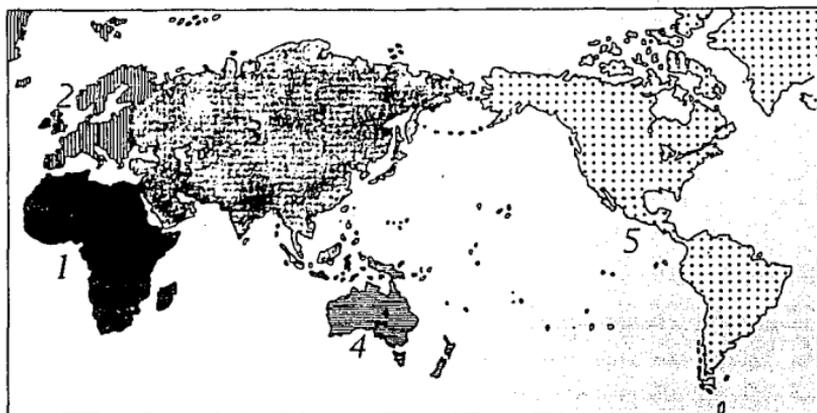
1. Fleming William,
Arte, música e ideas,
México, editorial Mc Graw Hill, 1990,
381 pp.
2. Kenneth Clark,
La rebelión Romantica,
España, editorial Alianza, 1990, 361
pp.
3. Milicua José,
Historia universal del arte, (vol. --
VII), España, editorial Planeta, 1990

El hombre analítico

capítulo ix

*El hombre analítico
la figura de la introspección*

Capitulo IX



1. *Africa*
2. *Europa*
3. *Asia*
4. *Oceania*
5. *America*





Antecedentes: la era moderna en el arte, se puede decir que empieza a finales -- del siglo XIX en Francia con la derrota de Luis Napoleon, la ocupación de Francia por fuerzas Alemanas y la creación de la tercera República.

1. Autorretrato con paleta - por Cézanne; c. 1840; óleo sobre lienzo; 0,92 X 0,73 - m. Zurich, fundación E. G. Bührle.

MOLIN ROUGE
MOLIN ROUGE
LA GOULUE

BAL

Tous Les Soir



2. Moulin Rouge, la Goulue -
por Toulouse-Lautrec; -
1891. Cartel litogràfico -
(detalle); 1,91 X 1,17 m. -
Albi, museo Toulouse
Lautrec.



3. Eugène Delacroix (1798-1863), estudio de un detalle de "la muerte de Sardanápalo", pastel, 21,5 x 33,5 cm. Sala de dibujos, museo del Louvre, París.



No es un accidente que Francia que ha
bía sido aclamada anteriormente como prin-
cipal exponente de cultura y las artes en
Europa, pudiera llegar a ser la cuna del -
nuevo modernismo en el arte.

354

4. En el salón de la rue des
Moulins por Toulouse-Lau-
trecc; 1894. Pastel sobre
papel; 1,11 X 1,32 m Albi,
musco Toulouse-Lautrec.



5. Mme. Cézanne en el invernadero por Cézanne; 1891-1892; óleo sobre lienzo; 0,92 x 0,93 m. - Nueva York, museo metropolitano.



El rechazado, desencantado heredero de un orgulloso pasado cultural, públicamente desheredado y humillado, desarraigadas sus energías creativas en una multiplicidad de conceptos y formas, lejos mas allá de la comprensión del público y la presión de este tiempo.

6. El portugués, por Eragac; 1911, óleo sobre lienzo; - 1,17 X 0,815 m. Brasilea, museo de arte.



7. Jean Dominique Ingres -
(1780-1867): boceto del
"baño Turco". Museo de In-
gres, Montauban, Francia.



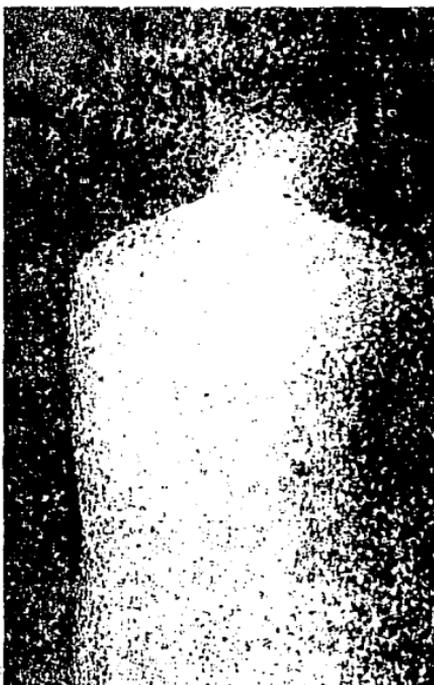


q

Con la excepción de unos pocos simpatizantes, fue ridiculizada y degradada a un virtual aislamiento de la sociedad.

8. El Cristo amarillo por Eugénie Guin; 1889; óleo sobre lienzo; 0,925 X 0,78 m. Buffalo E.U.A. g. de Arte Albright Knox.

9. El Catalán, por Miró; 1925; óleo sobre lienzo. París.



10. Modelo de espalda por Seurat; 1887; óleo sobre -
tabla; 0,245 x 0,155 , París museo Orsay.



11. Les demoiselles d'Avignon por Picasso; 1907;
óleo sobre lienzo; 2,45 x 2,33 m. Nueva York, museo
Metropolitano.



12



12. La Calle entra en la casa
por Boccioni; 1911, óleo -
sobre Oenzo; 1,00 X 1,00
m. Hannover, museo de
arte y colección Sprei
gel.

13. Velocidad abstracta, (ha
pasado el automóvil) por
Balla; 1913; óleo sobre lien-
zo; 0,78 X 0,8 m.



14

14. Escaleras de la Bauhaus por Schlemmer; 1928.
Óleo sobre lienzo; 1,62 X 1,14 m. Nueva York,
Museo de arte moderno.

El regreso del nuevo siglo, que vio un fuerte incremento en la invención y avance tecnológico, también vio grandes concentraciones de poder nacionalista y rivalidades irredentistas que eventualmente fueron cerradas dentro de una revolución una-guerra mundial.



15



15. Energía en suspensión,
por Kandinsky, 1928;
óleo sobre lienzo; 0,345
X 0,470 m. Milán, Colec-
ción Particular.



6. Pablo Picasso (1881):
mujer con una manzana
(detalle). 1943, bronce.
colección del autor, Mou
gins.



17. La familia del acrobata con un mono por Picasso; -
1905. Guache, acuarela, Pastel y tinta china sobre
Cartulina; 1,04 X 0,75 m. Goteborg, Suecia, museo
de arte.

Alcanzado en el cataclismo de eventos,-
el artista buscó refugio en sí mismo.



18

18. "Nunca más" por Gauguin; 1897; -
 óleo sobre lienzo; 0,603 X 1,162 m.
 Londres galería del instituto -
 Courtauld.

19. Lamento por Barlach, por Kollwitz
 1940. Bronce, 0,26 X 0,26 X 0,10 m.,
 museo Wallraf-Pichartz.



19

Laura C.



20



21

20. Madame Cézanne con -
Vestido rojo, por Cézanne;
1890; óleo sobre lienzo;
0,89 X 0,70 m. Sao Paulo,
museo de arte.

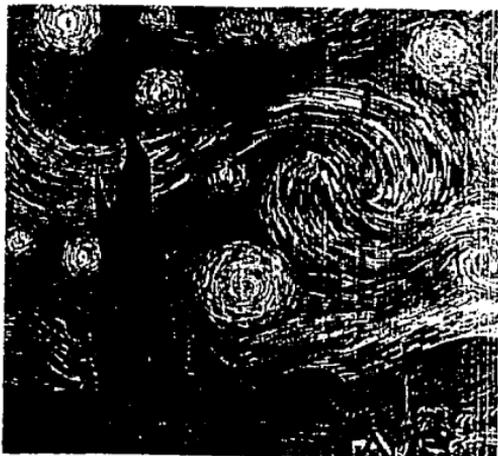
21. Yvette Guilbert en acti-
tud de recitar. 1894. Es-
tudio para un cartel re-
lizado a carboncillo y -
pintura diluida en agua-
rras. Musée Toulouse-
Lautrec, Albi.



22. Madonna por Munch; 1895-1902. Lápiz, tinta, Litografía y rascador; 0,605 X 0,442 m. Oslo, galería municipal de arte.



23



24

23. La muerte en la habitación de la enfermera; por Munch; 1893; óleo sobre lienzo; 1,345 X 1,60 m. Oslo, galería nacional.

24. La noche estrellada por Van Gogh; 1889; óleo sobre lienzo; 0,73 X 0,92 m. Nueva York, museo de arte moderno.



25. Karel Appel (1921): Machteld. 1962. óleo, colección de los Sres. James W. Singel, San Luis M.-E.U.A.

De aquí en adelante el artista le dió - primacía a su subjetividad, emocionalismo y tendencias existenciales.



26. Una tarde de domingo en la grande Jatte por-
Seurat. 1884-1886. óleo sobre lienzo, 2,06 x
3,06 m. Chicago, Instituto de Arte.



27 Modelo de Perfil por Seurat, 1886-1887. óleo sobre tela; 0,245 x 0,155, París, museo de Orsay.



28. La encantadora de serpientes por Proussau; -
1907. óleo sobre lienzo; 1,67 x 1,89 m. París, -
museo Orsay.

El fin del impresionismo vió la decli--
nación de la imagen visual objetiva en el
arte.



29. Jean Dubuffet (1901) mujer de sexo oblicuo.
1950. óleo en lienzo, 116 x 89 cm.



30



31

30. La perforadora de rocas por Epstein. 1915-1914 ..
Bronce; 0,705 X 0,505 X 0,445 m. Londres.

31. Hombre, con guitarra por Zadkine; 1921. Bronce;
colección Vaticana de arte religioso moderno.



32

La objetividad fue disuelta en la sub--
jetividad; las imágenes y apariencias se
tornaron en símbolos y esencias; el realis-
mo empírico fue vaporizado a un arte ego--
céntrico y analítico.

32. Campesina por Julio -
González; c. 1942. Bron-
ce, Barcelona, museo
de arte moderno.



33



378

34

33. Hombre que canta por Earlach; 1928. Bronce; 0,50 X 0,46 X 0,42 m. - Colonia, museo Wallraf Richartz.

34. La danza del becerro de oro por Nolde; 1910. óleo sobre lienzo, 0,88 X 1,05 m. Munich.



35. Actor por Klee; 1929. óleo sobre papel; 0,465 x 0,250 m. Colección Felix Klee.

La prueba del arte moderno descansa en su personalidad dual de actividad espontánea impulsiva y voluntariosa unida con lo psicológico, el subconsciente primaveral de sentimiento y emoción.



36 La argelina por Matisse; 1904. óleo sobre lien-
zo; 0,81 X 0,65 m. París museo de arte moder-
no.



Atributos: en un amplio campo parecen-- estar cuatro corrientes principales de conceptos de la figura en el arte moderno, de los cuales puede decirse que tenían poder para proteger estados interiores del ser, en una forma expresiva.

37. El aseo por Picasso; -
1906. óleo sobre lien-
zo; 1,51 x 0,9 m. -
Buffalo, E.U.A., Es-
tuvia de arte Albright
Knox.



38. La Vida por Picasso; 1903-1904. óleo sobre-
lienzo; 1,97 X 1,293 m. Cleveland, E.U.A. Mu-
seo de Arte.



39. Alberto Giacometti (1901 - 1967): Figura femenina de pie. Bronce, col. de H.E. Smeets, Holanda.

40 Muchacho de pie y dos muchachas por Müller; 1917. Litografía; 0,323 X 0,250 m. Hannover, museo Sprengel.



41. *Los grandes bañistas* por Cézanne; 1894-1895.
Óleo sobre lienzo; Londres, galería Nacional.

Estos pueden no ser totalmente definitivos o inclusivos, sino que son presentados aquí por propuestas de un entendimiento general.



42. Aristide Maillol (1861-1944): ninfa. 1936.
Bronce. 118 cm. de alt.
Museo de Annoncia
de, St. Tropez.



Laura G.

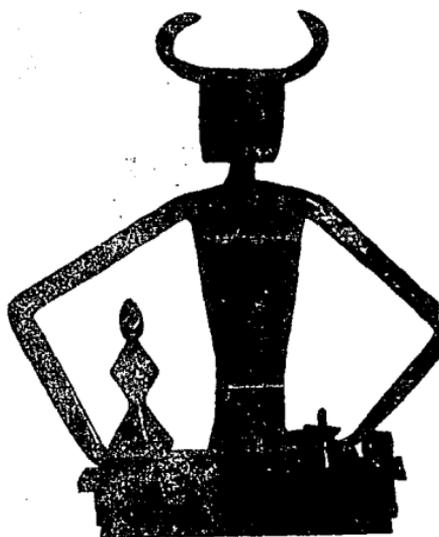
49. Mujer arrodillada por Lehbruck; 1911. Piedra; -
1,74 m. de altura. Nueva York, museo de
arte moderno.



44. ¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿a dónde vamos? por Gauguin; 1897. óleo sobre lienzo; 1,41 X 3,76 m. Boston, museo de B. Artes.

Ellos son:

a) la forma de sensata-reacción, la sinestética; forma envuelta desde la sensación - de reacciones inducidas por las experiencias emotivas de sentimiento de placer, - impulsos de energía y estímulos sensoriales primitivos.



45



46

45. El rey jugando con la reina por Ernst; 1944.
Bronce, 0,97 m. Nueva York, museo de arte
moderno.

46. La jaula por Giacometti. Bronce Estocolmo,
museo municipal de arte.



47. Manifiesto de "Die Brücke" por Heckel; 1910.
Xilografía; 0,393 x 0,293 m.

b) la forma física-reflejada, la kines-tética; forma inducida por reflejos fisi-cos irracionales o excitación neuromuscu-lar a través de sentimientos de tensión, -irritación, agitación o disgusto.



48. Retrato de Ambroise Vollard por Picasso; -
1909-1910. óleo sobre lienzo; 0,92 x 0,65 m.
Mosú. m. Pushkin.



49

c) la forma empata-ansiedad, la criptes-
tética; forma derivada de la ansiedad y te-
mor desesperación a la angustia caos y ter-
ror.



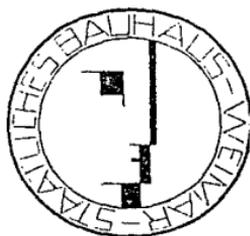
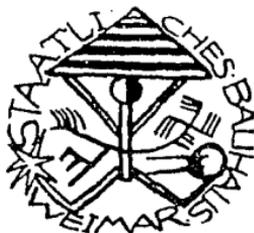
50

49. Emilio Greco (1913): Bq
ñista, no 2. 1957. Bron
ce, 170 cm. de altura.
Musco de arte moderno,
Paris.

50. Porta de la revista -
"Versacrum", No 10 por
Auchentaler; 1900.



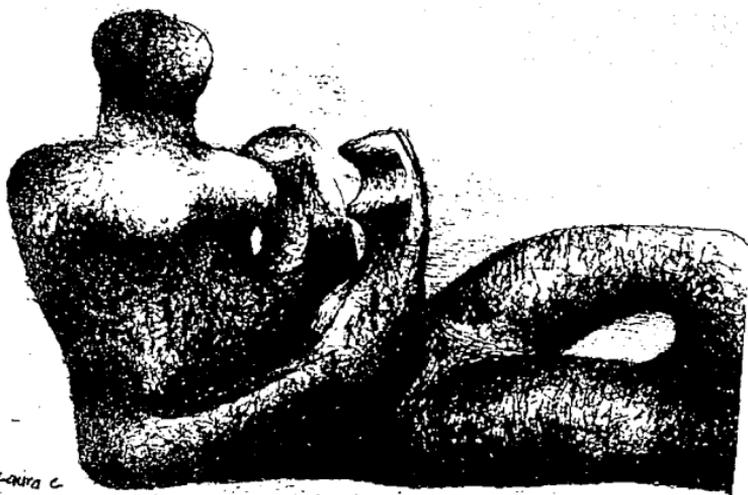
51



52

51 Jacques Lipchitz (1891)
Figura. 1926-1930. Bronce.
Museo de Arte moderno,
Nueva York.

52. Sellos oficiales de la
Bauhaus. El primer di-
bujo por Pöhl, el 2do
dibujado por Schie-
mmér, usado desde
1922.



Laura C.

55

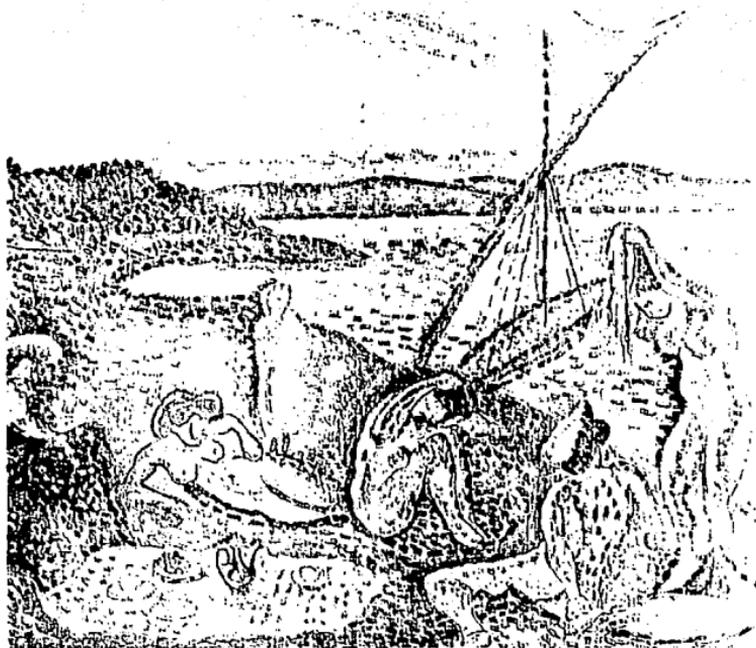
53. Madre reclinada e hijo por Moove; 1975-1976.
Bronce; 2,13 m. de long.

393



54. Baño en Asnières por Seurat; 1883-1884. óleo
Sobre lienzo; 0,86 X 1,16 m. París, Col. Particular.

d) la forma razonada-intelectual, la ce-
rebrestética; forma revelada a través de--
un proceso razonado de lógica para llegar--
en una relatividad de espacio tiempo de --
formas, una imaginación creadora de inter-
relación de contornos, estructuras mecáni-
cas, dinámicas y diseño.



55. "Luxe, calme et volupté" por Matisse, 1904
- 1905. Oleo sobre lienzo; 0,86 X 1,16 m. -
Paris, colección Particular.

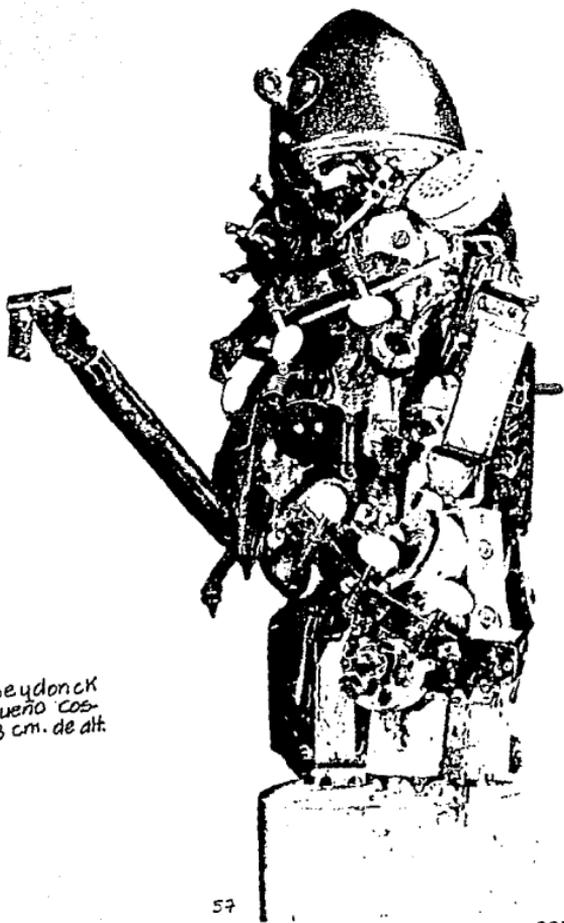


56

Arte y artistas pueden ser analizados -
de acuerdo a sus mayores características y
simplemente ser analizados de acuerdo a --
sus mayores características y simplemente-
ser agrupados como el siguiente sumario --
muestra. Aun no estan todos incluidos. --
Ellos son:

a) los sinestéticos: impresionismo, fau-
vismo, corriente azul del expresionismo-
Monet, Renoir, Matisse, Derain, Mare etc.
396

56. Señora de Malva por-
Peininger, 1922, óleo
sobre lienzo, 1,00 X -
0,80 m. Lugano, col. Thy-
ssen - Bornemisza.



57. Paul Van Hoeydonck
(1925): Pequeño cos-
monauta. 38 cm. de alt.



58. *Danza (primera versión)* panel izquierdo, por Matisse; 1931-1933. Óleo sobre lienzo; 3,40 X 3,87 m. París, Museo de Arte Moderno.



59.

59. Humberto Boccioni;
Formas Únicas de Con-
tinuidad en el espacio
1913. Bronce. 1,08 m.-
M. de Arte Moderno N.
York.

b) Los kinestéticos: Abstracción, Futu-
rismo-Kandinski, Boccioni etc.



60. La amistad, por Picasso; 1900. óleo sobre Lienzo; 1,52 X 1,01 m. Leningrado, M. de Ermitage.

c) Los Criptestéticos: Postimpresionismo
Expresionismo, Diebrücke, Surrealismo, Dadaísmo-Munch, Ensor, Ravault, Van Gogh, --
Gauguin, Picasso, Kirchner, Nolde, Klee, -
Chagal, Dalí etc.



61. Pablo Picasso (1881)-
desnudo en el bosque,
óleo, museo Hermita-
je, Leningrado.

d) Los cerebrestéticos: cubismo, constructivismo, Nonobjetivismo, purismo- Picasso, Braque, Gris, Malevich, Mondrian, Gabo etc Frecuentemente, los trabajos individuales del arte pueden tener aspectos de más de u una de las características mencionadas -- como los trabajos de Ensor, Kokoschka, Picasso y otros; se le pide al lector que in vestigue por sí mismo donde persisten los viejos artistas con refinamientos adicionales en Maillol, Lachaise, Lehmbruck, Epstein, Orozco, Rivera; o donde van los nuevos dentro de transiciones posteriores en las involuciones del impresionismo abstracto, surrealismo Abstracto y Expresionismo abstracto.



62. Nuestra imagen actual,
por Siqueiros, 1947.
Piroxilina, masonite;
2,23 X 1,76 m. México
Museo de A. Moderno.



63. *Arte Mexicano,*



64. Presagio por Siqueiros; 1950. Piroxilina, Maso-
nite. Sao Paulo, museo de arte.

Para terminar, podemos llegar a la conclusión que el nuevo modernismo en el arte ha tenido a remover la experiencia objetiva general desde los conceptos de figura--del arte viejo y lo ha dejado llegar a ser un artefacto de la mente y las emociones.



65



66. Figura reclinada por Moore, 1929. Piedra Negra - 0,84 m. de long. Leeds, galería de arte.
6. Antropometría por Klein; 1960. Combustión su pericial de cartones comprimidos; 3,00 X 1,41m. París. Museo N. de arte M.



Laura c.

67. Henry Moore (1898): mujer reclinada. Piedra. Galería nacional de Canadá, Ottawa.



CAPITULO IX

EL HOMBRE ANALITICO

LA FIGURA DE LA INTROSPECCION

período: era técnica científico analítica en Europa y América; era moderna (postimpresionismo, cubismo, expresionismo, Surrealismo, abstracción, etc. siglo XX.

Co la primera guerra mundial el artista buscó refugio en sí mismo, es decir le da primacía a su subjetividad, emocionalismo y tendencias existenciales.

En esta era moderna de cambios, el espectador va a contemplar a través del arte un mundo subjetivo y objetivo a través de la emoción o de la razón.

El artista contemporáneo en su arte --- puede intentar transmitir y comunicar diversas cosas: deleitar o imitar, exhortar o castigar, aplacar o buscar el choque, -- llegar al desorden y no al orden etc., así como artistas que distorsionan la naturaleza y objetos y les dan formas diferentes -- que existen sólo en su imaginación y sus pinturas.

El pensamiento del siglo XX se puede -- expresar basicamente en el cambio y relación.

"Todo espacio, en el criterio moderno, se mide por la movilidad y cambio de la posición relativa, y todo tiempo por la dura--

ción de movimiento en el espacio recorrido.

--1

En este siglo en donde siendo un mundo - cambiante y relativo, habitado por hombres que se contemplan a sí mismos en muchas -- formas, se representan en estilos y formas variadas. Desde el hombre proletario de -- Marx, con una lucha continúa por el triunfo de las clases trabajadoras; el hombre - de la selva de Darwin y la supervivencia - del mejor adaptado; el hombre de Freud con su psicología, y la pintura surrealista al tratar de compartir sus pesadillas, con el mundo; el hombre científico de Einstein, y la pintura cubista analizando formas básicas geométricas y su perspectiva multifocal; hasta el hombre mecánico fruto de la revolución industrial y de la era de la -- máquina.

Por lo que el arte de este siglo sien-- do un reflejo de su mundo que vive, asumió muchas formas y en él , diferentes modos de representar la figura humana.

Es importante decir que el hombre es-- representado de diversas formas también -- por los diferentes sitios geográficos en-- donde vive, así como por sus diversas costumbres y religiones.

"Dicho mundo relativo, en que todas las cosas parecen distintas a toda persona y a cada grupo, según las bases y el medio educativo, geográfico, histórico, étnico y psicológico, puede ser comprendido sólo en términos de muchos cuadros de referencia".

--2

Toda su cultura, sus pensamientos, ideas, anhelos y aspiraciones han quedado plasmadas en sus construcciones, en sus palabras que comunican sus pensamientos mas profundos, en su música etc., pero en especial en sus estatuas y pinturas que reflejan sus imágenes humanas.

Me ha interesado analizar la representación del cuerpo humano, porque ha sido muy importante como instrumento para comunicarnos y expresarnos; por medio de sus sentidos hemos podido comprender y conocer el exterior y especialmente su interno (su espíritu), ya que no solo se ha representado materialmente, sino también sus sentimientos mas profundos etc., siendo una parte muy importante de lo humano, y siendo también importante su comprensión para conocernos y sensibilizarnos y ser mejores comunicadores. Se ha expresado a través de su lenguaje corporal, de su voz, movimientos y de su imagen representada visualmente.

"Conocemos a éste en su expresión y por su expresión. En ella se define a sí mismo como lo que es. Es además, expresándose como se conoce".--3

El conocimiento del cuerpo humano y su representación ha sido importante en las diferentes culturas y épocas y en muchas de sus imágenes se les da una concepción diferente, y un valor diferente. Por ejemplo-- en los antiguos Nahuas la cabeza era una parte importante y recibía muchas atribuciones.

ciones. Según las referencias de los textos de fray Bernardino de Sahagún, ella -- era importante por su capacidad de raciocinio, como región de comunicación, importante por ser el centro de relación con la sociedad y el cosmos el el punto en el que se conocía la vida interna.

"...los ojos "conocen a la gente, conocen las cosas... dirigen a la gente, conducen a la gente", con los oídos se escucha, pero el verbo caqui tiene el doble significado de oír y de entender las cosas..., -- ... la lengua no solo es uno de los órganos del habla, sino que "conoce, crea el aliento, la palabra".

...lugar en el que voluntaria o involuntariamente aparecen los signos del sentimiento humano. Sobre todo en el rostro o en sus distintas partes: la cara "se enoja, se atemoriza"; las cejas "muestran ira". Pero -- sobre todo, la cara es el sitio por el que surge al exterior la fuerza vital del alimento que como se ha visto está cargada de sentimientos y de valor moral."--4

Esta gran riqueza expresiva ha sido utilizada por actores teatrales, en el cine, danza etc. pretendiendo comunicarnos algún mensaje y sentimiento; en la imagen visual también se da esta comunicación; en una Xilografía de Durero, por ejemplo, dibuja el rostro de Cristo coronado de espinas, donde nos muestra una expresión de angustia.

"...la definición perceptual de cada -- uno de los elementos de por sí y su rela-- ción con el conjunto, así como la direc-- ción, curvatura, brillo y posición espa-- cial, dan a los ojos la expresión precisa-- de angustia, que descansa en tales rasgos, como el pesado párpado sobre la pupila que mira".-5

Para el estudio y la representación mor-- fológica del cuerpo humano se ha valido de diferentes medios; en algunas épocas han -- tratado de resolver el problema de su re-- presentación gráfica y visual en general, -- por medio de la subdivisión geométrica de-- la medida total del cuerpo o también se ha tomado como referencia la medida de una -- parte del cuerpo, por ejemplo la cabeza o-- la mano para medir el cuerpo general.

En épocas anteriores hubo una preocupa-- ción por realizar una unidad de medida que sirviera de modelo para proporcionar las-- figuras, y en donde se puede ver las dife-- rentes alternativas dadas en cada época y-- cultura que siguieron esto. Por ejemplo, -- el canon egipcio se basaba en tomar como-- medida el dedo mayor o pulgar.

"Entre los primitivos egipcios la gran-- época dividían el alto del cuerpo humano -- en 19 partes iguales al dedo mayor".-6

La cultura griega tuvo un gran conoci-- miento del cuerpo humano y en el canon que realizaron se tomaba como unidad de medida la cabeza.

Se ha pensado que la creación y adop--

ción de cánones lógicos les permitió llegar a un depurado tipo ideal de forma y -- proporciones humanas, y así representar -- dignamente a sus Dioses y hombres concordiando con su forma de vida, su concepción estética y su filosofía.

"...los cánones de Policleto adjudican 7 1/2 cabezas a la altura del cuerpo del hombre, y lo mismo para la mujer."-7

En el arte Romano se considera como canon a los estudios realizados por Vitruvio; en ellos dividía al hombre en 8 partes -- iguales a la medida de la cabeza y dividía las demás partes también basándose con la medida de los otros miembros: el dedo, el pie etc.

Leonardo Da vinci fue considerado el -- primer anatomista del arte y en su canon -- señala medidas iguales en diversas partes del cuerpo humano; por comparación.

En el período actual se han realizado -- cánones nuevos basándose de los cánones anteriores , y son pocos lo que los siguen.

En otras representaciones de la figura humana, se ha dado una simbología especial, a cada imagen; por ejemplo, el apolo de -- Alcámenes del templo de Zeus en olimpia re presenta un hombre símbolo de un Dios. -- El David de Miguel Angel símbolo del valor juvenil. El beso de Rodin símbolo de la -- ternura etc.

El tema de la representación humana es muy antiguo, sin embargo cada artista y --

época realizó una nueva manera de representar un viejo tema.

"En realidad, lo que la imaginación --- artística crea podría definirse mas correctamente como el hallazgo de una nueva forma para un viejo contenido".-8

Se han hecho estudios de dibujos realizados por niños en donde se puede ver las diferentes formas de representar un mismo tema; (en este caso la representación de la figura humana), en cada forma existen diferentes soluciones muy originales, reflejando en ellos el temperamento y forma de ser de cada uno así como su nivel de -- conocimiento, etc.

"... no tratan de ser originales y sin embargo, su intento de volcar en el papel lo que veían, hace que cada uno descubra una nueva forma visual del viejo tema."- 9

Estas diferentes soluciones se pueden -- comparar y observar en las representaciones del artista adulto.

" Las soluciones que el artista elige -- dependen de factores como quién es él que desea expresar, cuál es su medio de pensamiento. Van Gogh utiliza los surcos convergentes de un campo para obtener un intenso despliegue de energías. El mismo tema -- hubiera provocado en otros artistas mas -- serenos, estructuras visuales mas calmas". --10

Por medio de la figura humana se ha -- vivido para comunicar en diferentes formas-

de mensajes; como por ejemplo, por medio de símbolos gráficos utilizados en eventos internacionales, certámenes deportivos --- internacionales, olimpiadas, exposiciones-mundiales , ferias, en carreteras, estaciones de ferrocarril, aeropuertos etc.



68



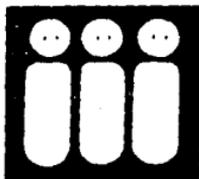
69



70



71



72

68. Tokio 64, Gimnasia

69. Gymnastic Club.
Richard Janis (Canada) 1971.

70. 1) Publisher 3) S. Fischer Verlag.

71. Atletismo (carrera).
Munich 72.

72. Piecén Nacidos

La utilización de estos símbolos ha tenido un gran valor para informar y establecer contacto con personas de diferente cultura e idioma; y en ellos la representación --gráfica de la figura humana ha tenido un sitio considerable.

Los diseños realizados se caracterizan por ser muy sencillos, considerados adecuados para una comprensión eficaz; se ha pensado que un pictograma debe entenderse con solo tres miradas.



En la representación que se realiza de imágenes se toman ciertas características -- comunes con el objeto. Por ejemplo la silueta de unos niños o un peatón en una señal de tráfico; y también las normas convencionales para su comprensión unitaria: la colocación del triángulo para señalar "peligro", el círculo para señalar "prohibición y obligación" y el cuadrado para "indicación". etc.



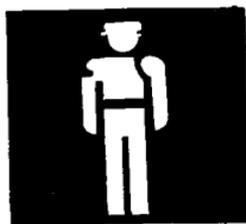
74. Señal de circulación (indicativa).

Hay algunos signos gráficos que se han estandarizado o normalizado, en donde la figura humana tiene un lugar especial; por ejemplo, en los símbolos para la información pública; se ha representado gráficamente hombres o grupos de hombres para --- comunicar este mensaje.

Existen ilustraciones que su empleo es frecuente para señalar alguna indicación, - informar, etc. como cuando se ilustra un - intérprete y dar esta información visual se ha ilustrado con dos o tres personas -- conversando.

Para indicar un veterinario; a una persona con instrumental médico.

A un policía; se ha utilizado a una --- imagen de una persona con revólver más cinturón y más porra de (goma); o a una cabeza - con casco, etc.



75



76

75. Policía , Expo 70.

76. Social Service Organization, Susanne Koefoed. (Denmark) Rehabilitation International.

En las olimpiadas se han representado gráficamente las diferentes disciplinas como modo de orientación resulta un eficaz sistema para la mejor comprensión de información, comunicación etc., por medio de una imagen, y en donde la representación de la figura humana ha sido importante.

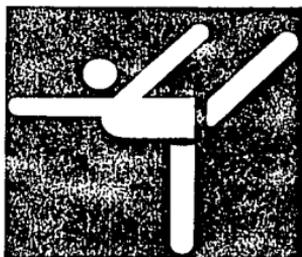
"En las olimpiadas de Londres de 1948 las diferentes disciplinas se representaron aún con dibujos de contornos sobre -- rótulos. Para las olimpiadas de Tokio de - 1964 los diseñadores gráficos japoneses elaboraron por vez primera pictogramas en el verdadero sentido de la palabra. Estos pictogramas fueron ampliados por los mismos equipos para la exposición internacional de Osaka(1970) y para la olimpiada de invierno en Sapporo. Los diseñadores - de la expo 1967, de Montreal, de los juegos olímpicos de 1968 celebrados en México y Grenoble y finalmente de la olimpiada de Munich 1972 proyectaron pictogramas como parte integrante de un amplio -- sistema de orientación pública".-11



77. Barcelona, 1992



78



79



80



81

- 78 Gimnasia, México, 1968
79 Gimnasia, Munich, 1972
80 Gimnasia, XI Juegos de
Portivos Panamericanos
1990.
81 Atletismo (carrera) -
México, 1968.

Cada mensaje(visual) se compone con un fin; el decir algo, expresar, explicar, dirigir etc. el modo de decir ese mensaje -- depende del sentido que se le va a dar así como de cada diseñador , artista o artesano . por medio del arte nos hemos ayudado a comunicar y entendernos a nosotros mismos un poco mas, y nos hemos podido representar mejor.

"Por medio del arte nos significamos a nosotros mismos deciframos nuestro psique, como un reflejo del orden natural".

"Las artes son representaciones de la naturaleza y de la sociedad, representaciones que pueden ser reales o imaginarias- visibles o invisibles, objetivas o subjetivas".-12



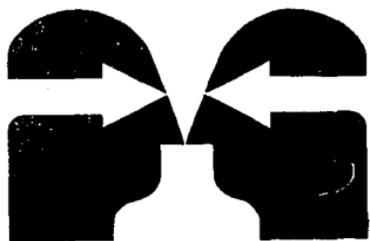
82



83

82. Información, ICAO.

83. Pharmaceuticals.
Don Shanosky y Roger Cook (U.S.A.).
Smith, Kline y F.
Laboratories.



84



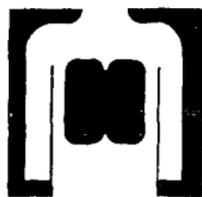
85



86



87



88



89



90



91

84. Programa T.V., Confrontación, (México)
 85. Instituto Mexicano del Seguro Social México.
 86. Heinrich Steding (Germany).
 87. Insurance. Joseph Binder. (Germ.)
 88. Enfermedades, Pulmones.
 89. Escalera mecánica (subida). UIC, Munich 72, Expo 70.-
 90. Industrial Culture Exhibition Lars Bramberg (Sweden). Nordiska Mässor.
 91. Programa T.V., La pareja humana (México).

NOTAS CAPITULO IX _____

1. Fleming William, Arte, música e ideas, 1989, p 359
2. Ibid, p 359
3. Santiago Paloma, De la expresión corporal a la comunicación interpersonal 1985, p 18
4. López Austin Alfredo, Cuerpo humano e ideología, las concepciones de los antiguos Nahuas, 1980, p 183,184
5. Arnheim Rudolf, Arte y percepción visual, 1983, p 125
6. Tosto pablo, La composición áurea en las artes plásticas, 1958, p 175
7. Ibid, p 176,177
8. Arnheim Rudolf, op. cit., p 114
9. Ibid, p 114
10. Ibid, p 116
11. Aicher, Otl Martin Krampen, Sistemas de signos en la comunicación visual, 1979, p 129

12. Guiraud Pierre, La semiología,
1986, p 88,90

BIBLIOGRAFIA CAPITULO IX _____

1. Aicher, Otl Martin Krampen,
Sistemas de signos en la comunicación visual, Barcelona, Gustavo Gili, 1979
155 pp.
2. Aracil Alfredo, Rodríguez Delfín,
El arte del siglo XX; el arte y los sistemas visuales, España, ediciones ISTMO, 491pp.
3. Arnheim Rudolf,
Arte y percepción visual,
España, editorial Alianza, 1983, 405pp
4. Fleming William,
Arte música e ideas,
México, editorial Mc Graw Hill, 1990,
381 pp.
5. Guiraud Pierre,
La semiología,
México, editorial siglo XXI S.A. de--
C.V., 1986, 133 pp.
6. López Austin Alfredo,
Cuerpo humano e ideología, las concepciones de los antiguos Nahuas, México
U.N.A.M., 1980, 490 pp.

7. Tosto Pablo,
La composición áurea en las artes --
plásticas, Buenos Aires, editorial Ha
chette, 1958, 315 pp.

CONCLUSIONES (NDI)

Han pasado muchos años para que el hombre tenga una mejor conciencia de su entorno, de la naturaleza, de su mundo y de sí mismo; así como de tratar de comprender -- las riquezas y misterios que guardan. Quizás nos hemos podido y podremos conocer -- mejor por medio de la inteligencia, de -- nuestros sentidos y con ellos todas las manifestaciones artísticas, que nos acercan un poco mas a los sentimientos mas profundos, a nuestra cultura, a nuestro pensamiento y emociones así como a nuestras formas de comunicarnos; que nos pueden documentar, dirigir o mostrar etc. siendo importante la responsabilidad de comunicar mensajes adecuados que nos ilustren y no nos inciten.

La comprensión y representación del hombre es un tema que ha preocupado desde hace mucho tiempo y por lo que ha sido motivo de muchos estudios, análisis etc. en diversas especialidades pero particularmente en el arte; su idea visual ha sido importante para su propia comprensión y conocimiento.

En cada imagen visual de la figura humana realizada por cada era nos ha mostrado de diversos modos sus diferentes formas, estilos así como sus sentimientos que forman parte de su imagen, para así comunicar

nos algo de su pensamiento; toda esta información ha sido de gran importancia porque a partir de este conocimiento hemos podido comprender de nuestros aciertos o errores de nuestros fracasos o triunfos, de nuestra riqueza o pobreza, conocer el valor de la naturaleza en general y en particular de nosotros como seres humanos; -- por lo que me hace reflexionar que el hombre seguirá siendo motivo de preocupación-- también para otras generaciones con diferentes culturas y que de la misma manera -- tomarán de nuestros conocimientos y valores que alcancemos y descubramos así como de nuestros errores.

Tener conciencia de esto pienso que es valioso para todo comunicador en general.

En la actualidad todavía se desconoce -- mucho de las antiguas civilizaciones y sus diferentes culturas así como de sus imágenes visuales y en ellas la representación-- de la figura humana y su variable expresión gráfica.

"Quien no conoce nada, no ama nada .
Quien no puede hacer nada, no comprende nada.

Quien nada comprende, nada vale pero quien comprende también ama, observa, ve...

Cuanto mayor es el conocimiento inherente a una cosa más grande es el amor..."

30

BIBLIOGRAFIA GENERAL

1. Aicher, Otl Martin Krampen,
Sistemas de signos en la comunicación visual, Barcelona, Gustavo Gili, 1979,
155 pp.
2. Altaan Nathaniel,
Manual practico de quiromancia,
España, editorial Edaf S.A., 1986,
3. André Ricard,
Diseño ¿porqué?,
Barcelona, Gustavo Gili, 1982, 239 pp.
4. Aracil Alfredo, Rodríguez Delfín,
El arte del siglo XX; el arte y los -
sistemas visuales, España, ediciones-
ISTMO, 491 pp.
5. Arnheim Rudolf,
Arte y percepción visual,
España, editorial Alianza, 1983, ---
405 pp.
6. Aymerich Carmen y María,
Expresión y arte en la escuela, (tomo
I), España, Teide, 1981, 143 pp.

7. Beltran Antonio,
El arte rupestre del Levante español;
de cazadores a pastores, Madrid, edi
ciones Encuentro, 1982, 93 pp.
8. Conti Flavio,
Como reconocer el arte Griego,
España, editorial Médica y técnica --
S.A., 1978, 63 pp.
9. Doudis Doms A.,
La sintaxis de la imágen,
México, editorial Gustavo Gili, 1976,
211 pp.
10. Fleming William,
Arte música e ideas,
México, editorial Mc Graw Hill, 1990,-
381 pp.
11. Guiraud Pierre,
La semiología,
México, editorial siglo XXI S.A. de -
A.C., 1986, 133 pp.
12. Hogarth Burne,
Dynamic Anatomy,
Nueva York, Watson-Gruptill Publica---
tions, 1975, 232 pp.
13. Huyghe René,
El arte y el hombre,
España, editorial planeta S.A., 1975,-
3v.

14. Kenneth Clark,
La rebelión romántica,
España, editorial Alianza, 1990, 361pp
15. López Austin Alfredo,
Cuerpo humano e ideología, las concepciones de los antiguos Nahuas, México
U.N.A.M., 1980, 490 pp.
16. Lucien Tapié Victor,
El Barroco,
Argentina, editorial Universitaria de
Buenos Aires (EUDEBA), 1963, 151 pp.
17. Mainstone Madeleine y Rowland,
Introducción a la historia del arte -
(el siglo XVII), Barcelona, editorial
Gustavo Gili, 1985, 90 pp.
18. Mâle Emile,
El arte religioso del siglo XII al si-
glo XVIII, México, editorial Fondo -
de cultura económica, 1952, 231 pp.
19. Milicua José,
Historia universal del arte,(vol. ---
VIII), España, editorial Planeta, 1990
20. Marías Franco Fernando,
El arte del Renacimiento,
España, editorial Anaya, 1990

21. Prídeaux Tom, et al.,
Orígenes del hombre, (el hombre del-cro-magnon), México, ediciones inter-culturales S.A. de C.V., 1989, 159pp.
22. Santiago Paloma,
De la expresión corporal a la comuni-cación interpersonal, teoría y prac-tica de un programa, Madrid, Narcea-S.A. de ediciones, 1985, 176 pp.
23. Sureda Joan, Milicua José,
Historia universal del arte, vol. v, (El Renacimiento), España, editorial planeta, 1989
24. Swann C. Peter et al.,
El arte de China, España, editorial Juventud S.A., 1967
150 pp.
25. Tagore Abanindranath,
Arte y anatomía hindu, España, ediciones de la tradición -- unanime, 1986, 61 pp.
26. Tosto Pablo,
La composición áurea en las artes -- plasticas, Buenos Aires, editorial-- Hachette, 1958, 315 pp.

27. Wentinck Charles,
La figura humana en el arte, desde -
los tiempos prehistoricos hasta nues-
tros dias, Holanda, edicion especial
ofrecida por Abbott universal LTD, -
160 pp.
28. White Edmundo, Brown Dale et al,
Origenes del hombre, (el primer hom--
bre), México, ediciones culturales -
internacionales S.A. de C.V., 1989
29. Revista:
"comunicación e incomunicación de la
ciencia", Naturaleza, México U.N.A.M
vol. 14, numero/5(99), abril, 1984.