

Historia^{del} Arte

PARA PRINCIPIANTES

Dani Cavallaro · Carline Vago-Hughes



ERA NACIENTE

Documentales Ilustrados

<http://artelibros.blogspot.com/>

Historia del Arte para Principiantes*

Título en inglés: *Art for Beginners*,
publicado por Writers and Readers,
35 Britannia Row, London N1 8QH, U.K.

© del texto: Dani Cavallaro, 2000.
© de las ilustraciones: Carline Vago-Hugues, 2000.
© de los derechos en Español: Era Naciente SRL, 2001.

Director de la colección: Juan Carlos Kreimer
Traducción, adaptación y agregados: Antonio Bonanno
Ilustración de portada y collages: Piero
Diseño interior: Piero (Londres) - Javier Saboredo (Bs.As.)
Corrección: Daniela Acher

Para Principiantes*
es una colección de libros de
Era Naciente SRL
Fax (5411) 4775-7018
E-mail: kreimer@ciudad.com.ar
www.longseller.com.ar/principiantes

Queda hecho el depósito que prevé la Ley 11.723.

ISBN: 987-9065-90-5

Ninguna parte de este libro puede ser reproducida,
almacenada o transmitida de manera alguna
por ningún medio, ya sea eléctrico, químico
o de fotocopia, sin permiso previo escrito del editor.

Esta edición se terminó de imprimir en
los talleres de **Longseller**, en Buenos Aires,
República Argentina, en febrero de 2001.

Interpretar imágenes

Nuestro lugar en el mundo está determinado por el modo en que lo vemos. Ver el mundo como seres conscientes significa entender cómo se construyen las imágenes de maneras particulares y en tiempos particulares.

La imagen construida



Al hacer imágenes, también nos hacemos a nosotros mismos. Las imágenes nos permiten interactuar con nuestro entorno y estructurarlo según una variedad de ideas, sentimientos, fantasías y temores. Las imágenes contribuyen de manera vital a nuestro sentido de quiénes somos y a nuestros tratos cotidianos con el mundo. Hacer imágenes también puede ser el modo de crear una sensación de poder personal en ambientes amenazadores y hostiles.

POR EJEMPLO,
MUCHOS HAN SOSTENIDO QUE
LOS PUEBLOS PREHISTÓRICOS
NO PINTABAN IMÁGENES DE ANIMALES
POR EL DESEO DE DECORAR SUS
CUEVAS SINO PARA AFIRMAR,
SIMBÓLICAMENTE, SU PODER
SOBRE SUS PRESAS.



Todo el tiempo estamos rodeados de imágenes, que a menudo tienen un fuerte impacto sobre nuestro cuerpo y mente sin que sepamos por qué. Las damos por sabidas, sin más. Un modo de volvernó más críticos de las imágenes con que vivimos es comprender cómo han sido armadas para lograr efectos específicos. Sin duda, toda imagen ha sido construida por alguien y para alguien.





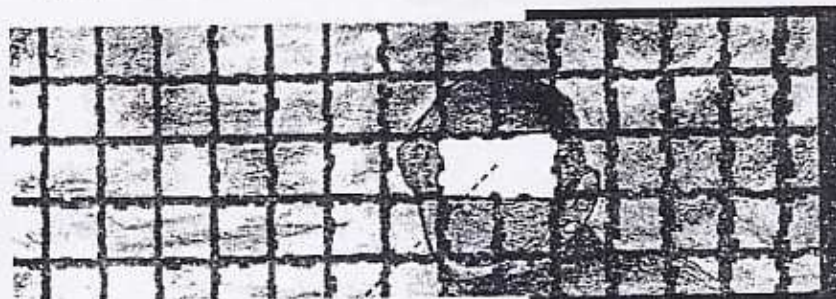
Las técnicas realistas pretenden hacernos pensar que las imágenes reflejan la realidad, que ofrecen una visión a través del ojo de una cerradura de un mundo sólido, que todos pueden compartir. El realismo nos impulsa a desatender la formación artificial de las imágenes y a tomarlas como naturales.



Las imágenes sostienen la ideología de una cultura: la imagen de la realidad creada por esa cultura para legitimarse y construir ciertas identidades para sus sujetos.



Por ejemplo, cuando el realismo niega que las imágenes estén construidas, lo que intenta es pasar por una representación objetiva de la realidad al servicio de la estabilidad ideológica. Nos dice que la realidad es invariable. Negar que algo ha sido hecho es negar que alguna vez pueda ser deshecho. Pero una vez que vemos las imágenes como elaboraciones culturales, empezamos a comprender que si se puede armar una imagen, también se la puede desarmar.



Una imagen puede ser descompuesta en sus partes constituyentes. Cuando se revela el significado de cada elemento, se pueden descubrir importantes mensajes culturales.

Las representaciones visuales que encontramos cada día no son "rodajas de la vida", fragmentos de una realidad estable ordenada por los dioses. Son organizaciones artificiales del significado.



¿SE SUPONE QUE SOY UN DEDO?

NO, SOMOS ORGANIZACIONES ARTIFICIALES DEL SIGNIFICADO.

El arte, la literatura y la mente humana misma no reflejan la realidad sino que la representan según códigos y convenciones conscientes, semi conscientes e inconscientes. Eso está demostrado por el hecho de que no todas las culturas aceptan el realismo como su modo de expresión dominante.

Muchos estilos representacionales son deliberadamente no realistas, estilizados o abstractos.

Todos nacemos en ciertos sistemas de ver y representar el mundo.

LO QUE VEMOS ESTÁ ATRAPADO EN UNA RED QUE NOS LLEGA DESDE EL EXTERIOR, QUE VIO EL MUNDO MUCHO ANTES QUE CUALQUIER PERSONA Y LO SEGUIRÁ VIENDO MUCHO DESPUES DE QUE ESA PERSONA HAYA DEJADO DE EXISTIR.



La visión es siempre un fenómeno socializado. Lo que vemos no es sólo luz, figuras y colores sino formas: las formas que nuestra cultura ha definido como visibles.

Hay muchas formas de ver (o "regímenes de la visión") y ellas dependen sólo limitadamente de nuestra capacidad fisiológica para la percepción visual.



Antes bien, tienen que ver con el modo en que podemos, se nos permite o se nos hace ver. También dependen de cómo "entendemos" lo que vemos y del grado en que podemos captar los elementos ocultos que acechan dentro de las cosas visibles.

La imagen "hablante"

Cuando miramos una imagen visual, a menudo no sabemos qué estamos viendo. Tendemos a captar el efecto general sin prestar mucha atención a los detalles de la imagen. Por supuesto, el efecto general es vital en cuanto a suscitar sensaciones de placer o disgusto. Pero las imágenes hablan sutilmente, mediante la interacción de muchos elementos diminutos. A menos que seamos "expertos" o "profesionales", a menudo dejamos pasar inadvertido ese lenguaje complejo.



Hay una simple razón para esa actitud irreflexiva hacia las imágenes. Cuando enfrentamos un cuadro, suponemos que podemos poseerlo de una simple mirada. De pronto, todo está ahí para que lo veamos. Un cuadro no nos exige seguir la secuencia de sus signos, como sucede con un texto escrito. Pero eso no significa que los cuadros sean "fáciles" de leer. Ni soñaríamos entender toda una novela con sólo mirarla como objeto. Del mismo modo, no deberíamos suponer que una imagen visual descubre sus mensajes de una sola vez. Si se los observa con cuidado y con curiosidad suficiente, se descubre que los cuadros contienen toda clase de argumentos, narraciones y personajes.

A veces, nuestros ojos son "guiados", mediante diversas técnicas y tretas del oficio, para que lean las historias de un cuadro de ciertas maneras. Otras veces, todo cuanto se nos da son indicios, y en buena medida somos nosotros los que debemos unirlos para formar una historia.

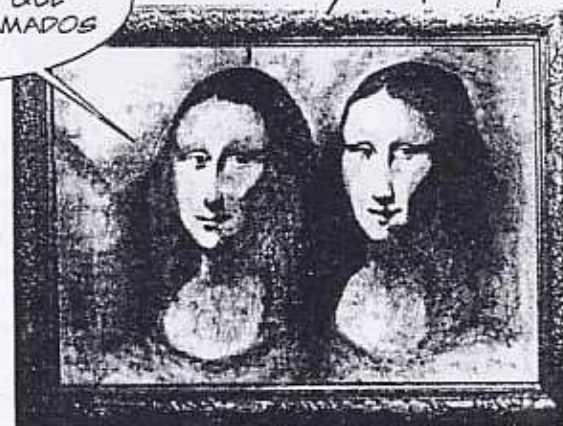


No hay ninguna clave mágica para entender el arte visual. No hay modo de asegurar por qué ciertas imágenes nos afectan y otras nos dejan fríos. Y no hay ningún criterio final para establecer cuándo o por qué un cuadro se convierte en una obra de arte. El continuado atractivo de las denominadas "obras maestras" puede tener poco que ver con sus rasgos intrínsecos. Es probable que ni siquiera las consideráramos obras maestras si no nos hubiesen enseñado a hacerlo.

¿SIGNIFICA ESTO QUE SÓLO VEMOS Y APRECIAMOS LO QUE ESTAMOS PROGRAMADOS PARA VER?

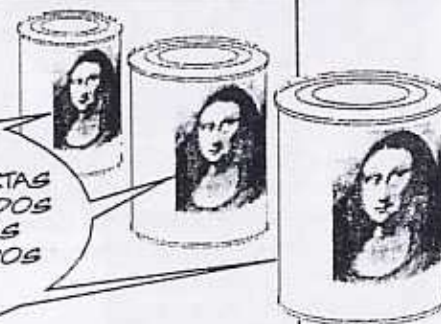
ME ENCANTA SER UNA OBRA MAESTRA.

¡ESO ES REALMENTE ENIGMÁTICO!



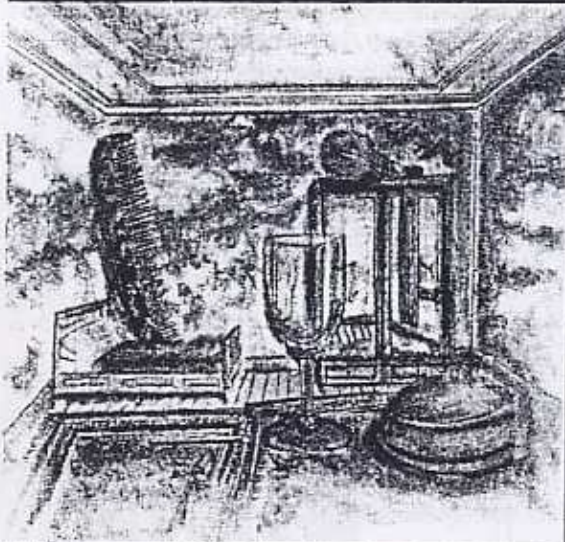
Si éste es el caso, profundizar nuestra comprensión de lo que vemos no es sólo un modo de aprender más sobre el arte. Es también un medio para comprender cómo somos manejados y condicionados por toda clase de imágenes.

EXPLORAR EL LENGUAJE DEL ARTE PUEDE VOLVERNOS MÁS ALERTAS A LOS PROGRAMAS DE TODOS LOS SISTEMAS VISUALES DE SIGNIFICACIÓN, INCLUIDOS LA PUBLICIDAD Y LOS MEDIOS.



Las herramientas usadas para estudiar el arte también pueden aplicarse a otras formas de representación visual.

Modelos de ilusión



La psicología gestáltica sostiene que no percibimos las cosas como objetos aislados sino como partes de un modelo y en relación con su contexto. (Gestalt significa "configuración"). Aunque la forma y el tamaño de un objeto se mantengan constantes, parecen diferentes en configuraciones o modelos diferentes.

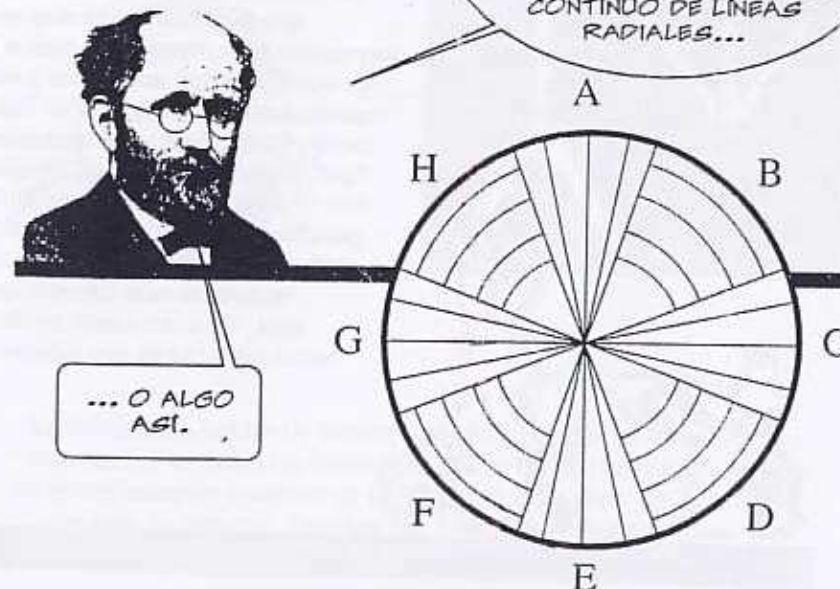


Se puede cambiar notablemente la apariencia de un objeto si se cambia su contexto.

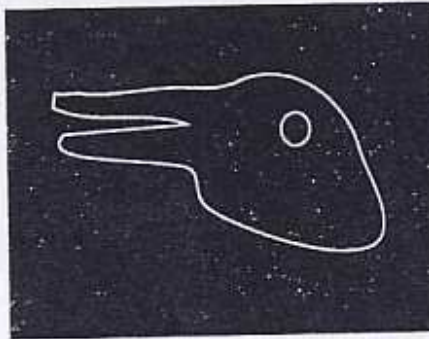
Dos de los conceptos más importantes de esta teoría son los de **figura** y **base**. "Figura" se refiere a los objetos que vemos y "base" al fondo contra el cual los vemos. La figura tiene una forma reconocible y límites claros; la base no tiene un perfil determinado y se extiende indefinidamente detrás de la figura. Los ítems individuales parecen diferentes en contextos diferentes, e incluso dentro de una sola imagen son interpretados de manera diferente, según se los vea como figura o base. En verdad, hay veces en que las mismas partes de un cuadro pueden percibirse como figura o base.



Cuando los vemos como figura, los reconocemos como objetos separados contra una base continua. Cuando los vemos como base, no parecen interrumpidos sino continuos detrás de la figura. En la "rueda" que se muestra abajo, tenemos un ejemplo de la reversión de figura-base sugerida por el psicólogo E.J. Rubin (1886-1951).

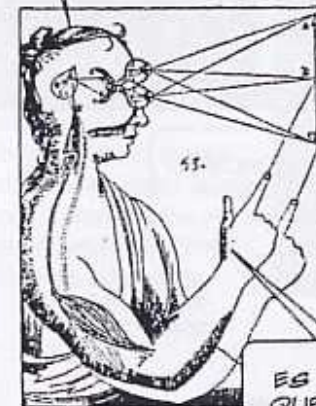
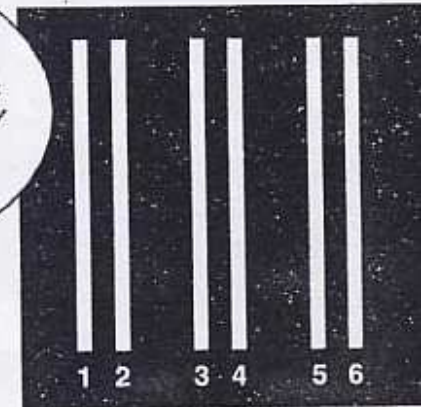
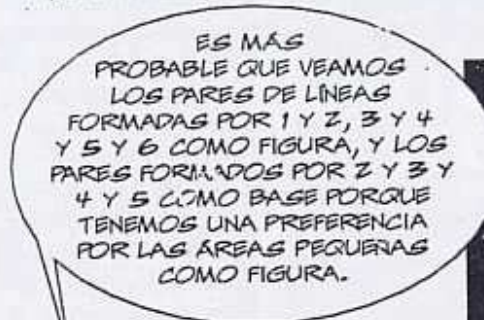


Las imágenes ambiguas en las que alternan figura y base demuestran que el que ve es activo y no pasivo en el proceso de percepción. La interpretación implica un "diálogo" entre la imagen y el que la mira. Consideremos el famoso enigma del pato y el conejo.



Si digo que esta imagen representa a un pato que mira a la izquierda, no "acierto" ni me "equivoco" más que la persona que dice que representa a un conejo que mira a la derecha. Los dos acertamos y nos equivocamos en parte. Por un lado, tanto el pato como el conejo están "ahí". Por el otro, ninguno de ellos está "ahí". Lo que estamos percibiendo no es la realidad sino "efectos" de la realidad. Ninguna lectura es más correcta que otra. Y así, en cierto sentido, todas las lecturas son ilusiones.

Las maneras en que percibimos las cosas no pueden explicarse por completo mediante procesos cerebrales y por la fisiología. Ellos siguen el impulso de organizar lo que vemos en un modelo. No siempre es claro por qué se forma un modelo y no otras configuraciones disponibles. Pero la psicología gestáltica cree que hay ciertas "leyes" que determinan lo que preferimos ver como figura y como base. Una de las leyes más importantes es que tendemos a ver las regiones circundadas como figuras.



ES MÁS PROBABLE QUE VEAMOS COMO FIGURA UN DIAMANTE ENTRE DOS LÍNEAS PARALELAS QUE DOS LETRAS "M" COLOCADAS UNA SOBRE OTRA...



...porque...

...tendemos a percibir las regiones limitadas como figura.

Las imágenes no tienen identidades estables. Sólo cobran sentido como resultado de nuestro compromiso continuo con lo que nos rodea. La percepción y la comprensión son procesos graduales. Actuamos sobre la base de las "hipótesis" que establecemos, que son confirmadas o no por la experiencia.

Todas las hipótesis son provisionales y relativas porque dependen de nuestra capacidad para separar una cosa de la otra y, como acabamos de ver, eso no siempre es posible.



Los significados de las imágenes varían constantemente como nuestras interpretaciones de ellas. Por ejemplo perspectiva y distancia modifican nuestra visión de maneras radicales: un automóvil visto desde un avión parece una hormiga, pero una hormiga que flota en un vaso de vino parece lo bastante grande como para molestarnos.

TAMBIÉN DEBEMOS CONSIDERAR LOS EFECTOS DEL DESPLAZAMIENTO: CUANDO AISLAMOS IMÁGENES O DETALLES DE IMÁGENES DE SUS CONTEXTOS, PARECEN DIFERENTES Y ADQUIEREN NUEVOS SIGNIFICADOS.



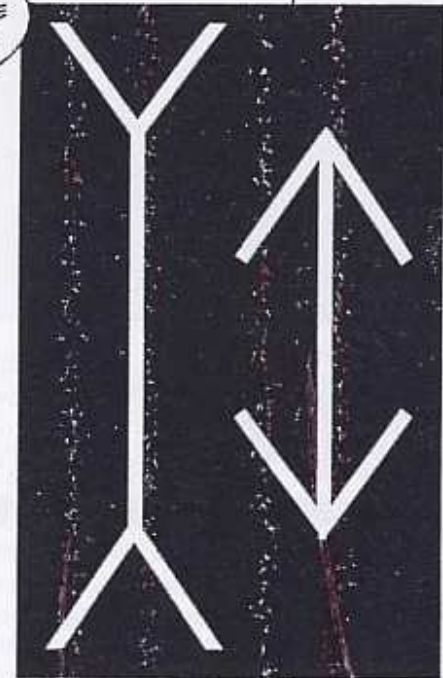
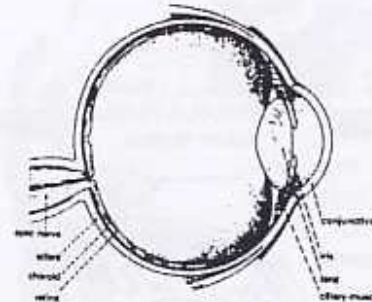
Una cara de mujer de **Leonardo** o **Waterhouse** extraída de la pintura original e insertada en un aviso ya no es la figura mitológica o alegórica sino sólo una muchacha bonita. En todos los casos, se desdibuja la línea divisoria entre "ilusión" y "realidad". Hay un sentido en el cual todo lo que vemos es una ilusión, porque siempre vemos según códigos o convenciones establecidos.



**NO SOY
SOLO UNA
CARA BONITA!**

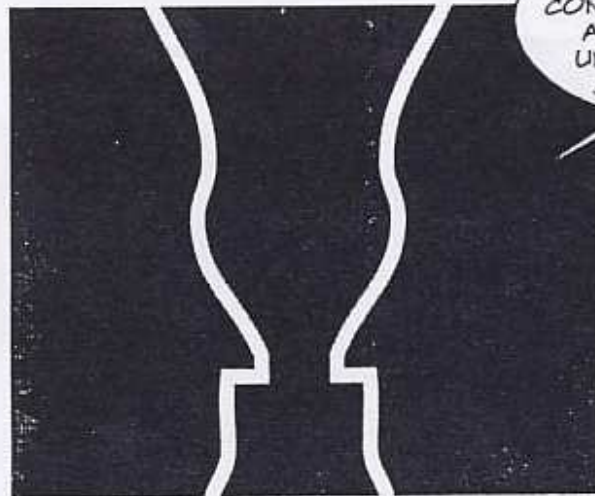
Todos los sentidos son afectados por ilusiones y todas las percepciones están sujetas a errores. Pero las ilusiones "visuales" son las más conocidas, en buena medida porque el arte las emplea adrede para lograr una amplia variedad de efectos. Pensemos en la **perspectiva, la anamorfosis, el escorzo**, etcétera. Se pueden producir ilusiones mediante técnicas muy simples, pero la simplicidad no las hace menos poderosas.

**ME ESTOY
QUEDANDO BIZCO,
NO SON REALMENTE DE
LA MISMA LONGITUD,
¿VERDAD?**



La forma de la izquierda "parece" más larga que la de la derecha. En un caso, las líneas diagonales colocadas en las partes superior e inferior de la vertical la expanden; en el otro, la reducen. Pero las dos líneas verticales son exactamente iguales.

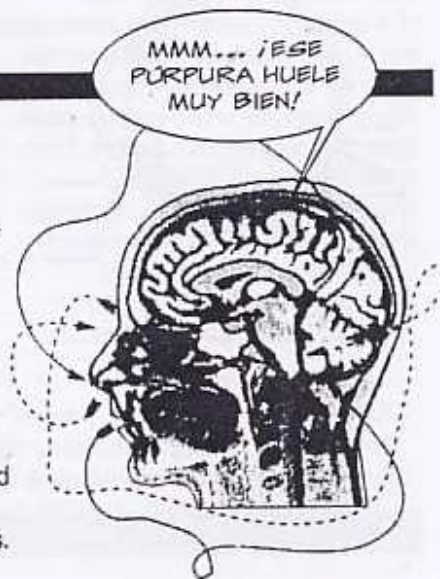
No todas las ilusiones son del mismo tipo. Hay fisiológicas: por ejemplo, las "imágenes" o las imágenes que vemos inmediatamente después de la estimulación de los ojos con una luz brillante. Y son cognitivas. Estas son más difíciles de explicar.



ESTAMOS EN UNA PROFUNDA CONVERSACIÓN CARA A CARA. O SOY UNA COPA. ¡QUE SURREALISTA!

A veces las produce la ambigüedad. Un ejemplo obvio es el caso de la reversión de figura-base vista anteriormente.

Otro ejemplo es la **sinestesia**, una confusión entre diferentes sentidos que nos hace sentir que podemos saborear un olor, ver un sonido, oír una imagen, de modo que establecemos toda clase de correspondencias entre sensaciones distintas. Otras veces, las ilusiones cognitivas son un asunto de distorsión. La perspectiva, por ejemplo, crea la ilusión de profundidad en una superficie bidimensional por su manejo de las líneas convergentes.



MMM... ¡ESE PURPURA HUELE MUY BIEN!

¿Significa esto que estamos viendo fantasmas? Para dar otro ejemplo: ¿estamos "alucinando" cuando vemos caras en alfombras, mosaicos, llamas, vidrios o nubes? En términos estrictos, la alucinación es la percepción de algo que no está ahí pero parece (y se siente) tan sólido y vivido como si lo estuviera. En realidad, no importa si lo que vemos está verdaderamente "ahí" porque nada está incuestionablemente "ahí". En un sentido, ¡todo existe en tanto alguien lo vea!

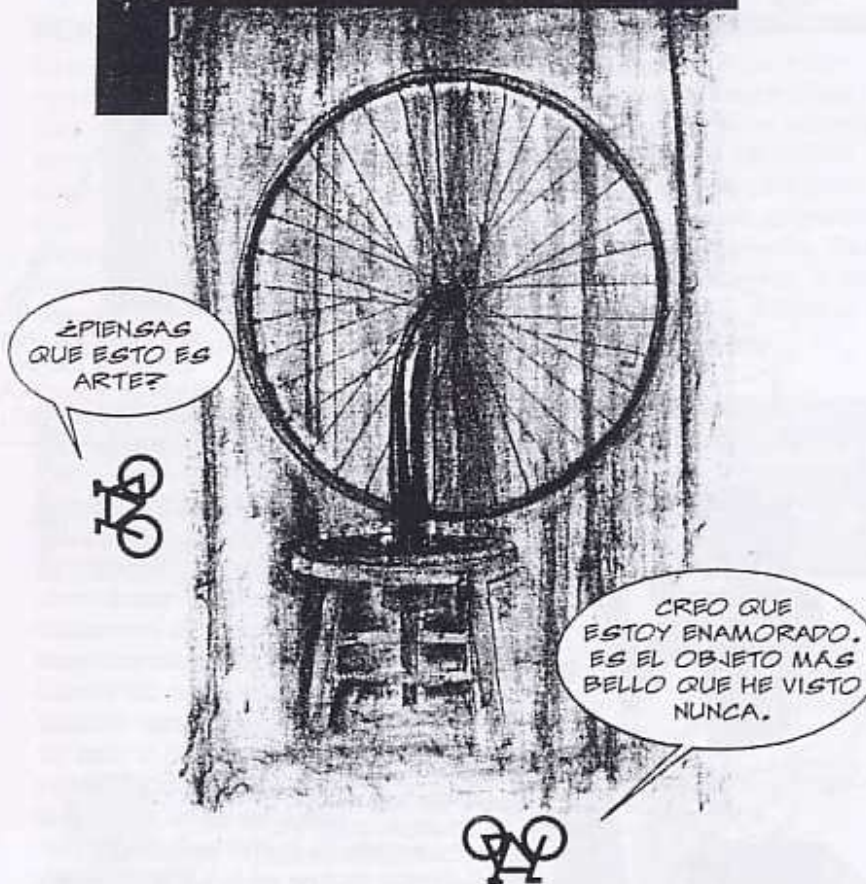
¡EH, JURO QUE HE VISTO ESA CARA EN ALGUNA PARTE!



Las artes visuales nos alertan en cuanto al hecho de que el mundo que vemos nunca es el mundo tal cual es.

¿Qué es el arte?

No hay ninguna definición universal de "arte". El arte no puede describirse fácilmente por los materiales que emplea o por lo que se hace con esos materiales.

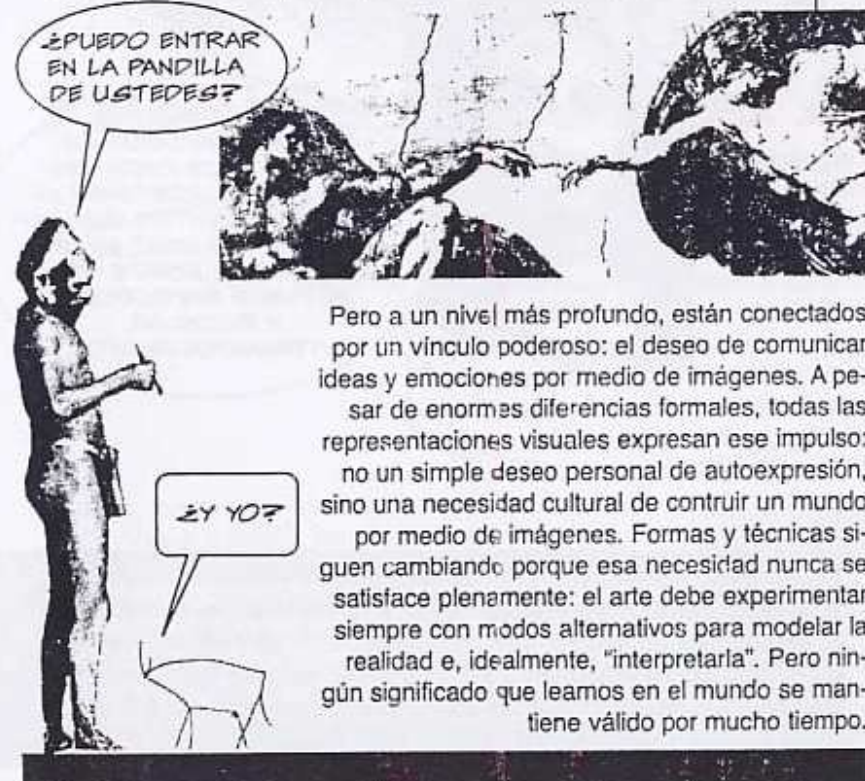


Una obra de arte puede considerarse un objeto físico o un modelo formal, pero en cualquier caso es difícil establecer si hay algo "único" en ella.

El impulso expresivo

Es difícil explicar sobre qué bases se puede hacer referencia a estilos y técnicas muy diferentes como arte. ¿Qué es lo que nos permite agrupar como "arte" a pinturas prehistóricas, renacentistas y abstractas, por ejemplo? ¿Qué comparte la imagen estilizada de un bisonte en la pared de una cueva con la Capilla Sixtina de Miguel Ángel o las composiciones geométricas de Mondrian?

Las figuras de animales pintadas en paredes de cuevas por artistas prehistóricos (hacia el 2000 a.C.) registraban las hazañas en la caza y el deseo de codificar en forma mágica su relación con el mundo natural. Miguel Ángel (1475-1564) intentó expresar una visión cósmica por medio de poderosas formas humanas que corporizaban valores espirituales pero eran de una solidez terrenal. Mondrian (1872-1944) deseó transmitir un sentido de la armonía formal por medio de formas abstractas, tales como cuadrados rojos, amarillos y azules unidos por líneas rectas negras. En la superficie, esas obras tienen muy poco en común.



Pero a un nivel más profundo, están conectados por un vínculo poderoso: el deseo de comunicar ideas y emociones por medio de imágenes. A pesar de enormes diferencias formales, todas las representaciones visuales expresan ese impulso: no un simple deseo personal de autoexpresión, sino una necesidad cultural de contruir un mundo por medio de imágenes. Formas y técnicas siguen cambiando porque esa necesidad nunca se satisface plenamente: el arte debe experimentar siempre con modos alternativos para modelar la realidad e, idealmente, "interpretarla". Pero ningún significado que leamos en el mundo se mantiene válido por mucho tiempo.

Hay muchas respuestas posibles a la pregunta "¿qué es el arte?". Veamos algunas de las más populares.

Alguna gente cree que arte significa alta cultura en oposición a cultura masiva; el arte es el producto de los "grandes maestros" y no se debe confundir con bienes cotidianos.



EL PROBLEMA DE ESTE ENFOQUE ES QUE SE HACE CADA VEZ MÁS DIFÍCIL SOSTENER LA SEPARACIÓN ENTRE CULTURA "ALTA" Y "MASIVA" EN LAS SOCIEDADES DONDE TODO SE PUEDE REPRODUCIR Y RECICLAR INTERMINABLEMENTE.

Otros creen que el arte es el mundo de la ficción o la invención en oposición al mundo real de los hechos. También este enfoque es problemático: como vimos en la sección precedente, todo (no sólo la obra de arte) es en alguna medida una "representación".

Si bien el arte mismo no es un concepto universal, se puede hallar el impulso expresivo en la mayoría de las culturas. Al evaluar cómo se manifiesta en el curso del tiempo el impulso de representar, no deberíamos pensar en términos evolucionistas: los cambios estilísticos no demuestran que el arte "mejora" a través de los siglos sino que las maneras de percibir la realidad varían de una cultura a otra.

Por ejemplo, una obra de arte egipcia es mucho más estilizada y menos naturalista que una obra griega del período clásico. Pero esto no significa que el artista egipcio fuera "ingenuo" y el griego "astuto".



NO VEMOS LAS COSAS DE LA MISMA MANERA, ESO ES TODO.

USTEDES NO ME ENTIENDEN.



La diferencia es de percepción y propósito. El artista griego deseaba representar una realidad material de maneras naturalistas; al artista egipcio le interesaba captar aspectos universalmente representativos del mundo de maneras estilizadas. Analizar el naturalismo de la obra de arte egipcia sería casi tan relevante como analizar el estado de ánimo del hombre verde en la luz del tránsito.

Lo que denominamos "arte" sólo se puede entender en relación con estilos específicos. Y el estilo deriva del deseo de una cultura de darle forma al mundo de maneras particulares.



El arte egipcio antiguo, por ejemplo, se basa en la idea de que las imágenes deben presentar los rasgos más característicos de personas y objetos. Es poco probable que los artistas egipcios pensarán que los seres humanos se veían como las imágenes desconcertantes que asociamos automáticamente con sus obras: cabezas vistas de perfil pero con ojos de cara completa; cuerpos vistos de frente desde la cintura hacia arriba pero apoyados en piernas trazadas de costado y plantadas sobre dos pies izquierdos. Esas imágenes no son intentos infantiles de representar la forma humana. Antes bien, proceden del deseo de incorporar todos los atributos más distintivos del cuerpo (movimiento y quietud, por ejemplo) en una sola forma.

Siguiendo las reglas de la abstracción conceptual más que los principios del naturalismo, los artistas egipcios se oponían a las distorsiones ideadas para que una imagen pareciera realista. Tretas tales como la perspectiva y el escorzo, por ejemplo, hubiesen sido consideradas ofensivas.



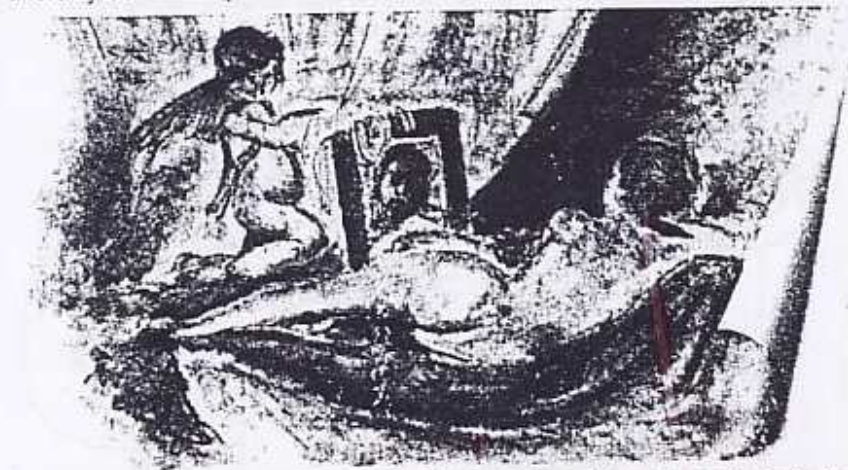
CUANDO SE EMPLEAN ESTAS TÉCNICAS, CUERPOS Y OBJETOS SE VEN MUY SEMEJANTES A LO QUE PARECEN EN LA VIDA REAL. PERO TAMBIÉN PIERDEN EL AURA DE TOTALIDAD DE QUE GOZAN EN LAS IMÁGENES ESTILIZADAS. POR EJEMPLO, UN MIEMBRO ESCORZIADO PARECE CONVINCENTE SEGÚN LAS PAUTAS NATURALISTAS.



Pero según las pautas egipcias, se ve como si lo hubiesen cortado. Por lo tanto, el cuerpo de su dueño se ve como discapacitado: en otras palabras, una representación inadecuada del cuerpo ideal.

El "cuerpo" de la obra

Una representación es un objeto físico porque tiene un "cuerpo" que, como el humano, está sujeto a cambio y deterioro. Por ejemplo, se pueden alterar y deteriorar partes de una pintura por varias razones.



Al nivel más básico, las superficies de los cuadros, como la piel, acumulan suciedad y hollín. A veces los cuadros son dañados adrede: por ejemplo, el daño que le hizo la sufragista Mary Richardson al cuadro El arreglo de Venus de Velázquez, en 1914. El delito de Richardson fue interpretado por muchos como un ataque no sólo al cuerpo de la pintura sino también al cuerpo de la nación y a sus valores culturales.

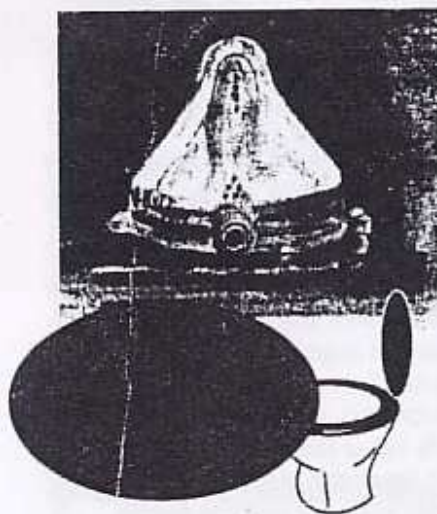
A veces, los cuadros se dañan por accidente. Muy a menudo, las alteraciones en el cuerpo del cuadro tienen que ver con los materiales y las técnicas usados originalmente por el artista, y con los excesivos esfuerzos de los restauradores que intentan "mejorar" el cuadro. En el pasado, no era raro que las pinturas se modificaran con el agregado de hojas de higuera y velos para ocultar partes "indecorosas" de la anatomía humana.



¿Qué hace de una representación una "obra de arte"? El "arte" de una obra no es el resultado de los materiales empleados por el que la hizo: el arte usa las mismas materias primas que hallamos en objetos que no son arte. Y tampoco es el resultado de lo que se hace con esos materiales: todo el que hace algo (no sólo el artista) le hace algo a sus materiales al transformarlos en un objeto o forma. Tal vez lo que distinga a la obra de arte de los objetos es el hecho de que nos hace conscientes de que ha sido construida por alguien y para alguien.

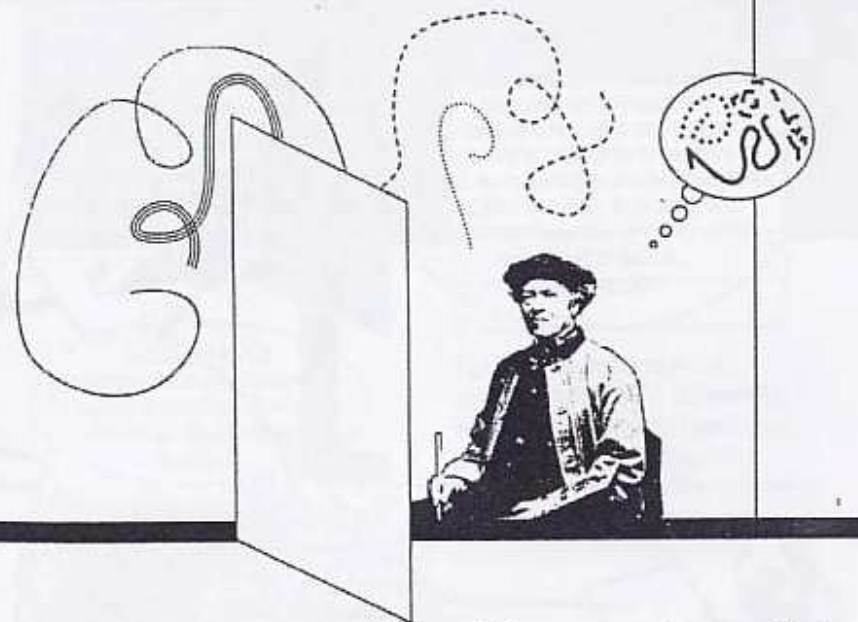


Los ladrillos que están en una obra en construcción son objetos con una función práctica: en general no pensamos en los procesos con los cuales se los produjo. Pero respondemos de otra manera a *Equivalent VIII* de **Andre**, el famoso arreglo de ladrillos de la Tate Gallery. Lo consideremos una gran obra de arte o basura, no podemos eludir el hecho de que fue diseñado y armado para su exhibición en un museo, no para que sirviera a algún otro propósito material.



Otro caso interesante es el de los **objets trouvés** u "objetos encontrados". Se trata de obras hechas con cosas que el artista no debió crear porque ya estaban ahí: ruedas de bicicleta, latas, inodoros, etcétera. En términos estrictos, no hay nada de arte en esos objetos, pero se convierten en objetos de arte cuando el artista los recoge y los traslada de su contexto familiar a otro inesperado. Tales obras nos recuerdan que todos los artistas reúnen materiales preexistentes. La originalidad de su tarea tiene menos que ver con la invención que con la selección imaginativa y la reubicación de todo lo disponible.

"Obra de arte" resulta una denominación ubicua. Se la emplea con tanta frecuencia y de maneras tan diferentes que termina por indicar algo muy vago. Todo lo que sabemos sobre la obra de arte es que se trata del producto de dos factores: la imaginación y la observación del mundo. La imaginación es el poder creativo que observa el mundo y lo traduce en imágenes. El artista no se limita a "imitar" la naturaleza.



La naturaleza crea sus propias obras según leyes y mecanismos particulares. Por lo que sabemos, la naturaleza no es consciente de que realiza esos procesos creativos. Por el contrario, el artista es consciente de lo que está haciendo.

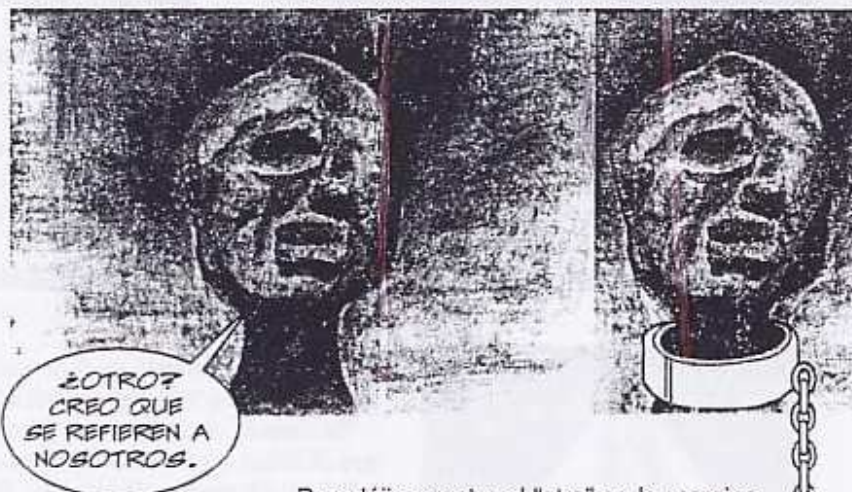


Pero no se debe olvidar, al describir el arte en términos tan amplios, que los conceptos como "imaginación", "naturaleza" e "imitación" no son atemporales. Siempre están unidos a un contexto o a una ideología. Por ejemplo, debemos tener conciencia de que las definiciones predominantes del arte están arraigadas en una tradición occidental que reiteradamente ha "marginado" a otras culturas.



El arte y el "otro"

Hasta hace poco, las maneras dominantes de pensar en el arte eran fundamentalmente eurocéntricas. Desde el Renacimiento, la cultura europea occidental se ha definido continuamente en relación con otras culturas. Los europeos han construido sus identidades diferenciándose de lo que no son, o no quieren ser. Una enorme variedad de culturas no europeas han sido reunidas como el "otro" para apoyar este proceso de autodefinición.



Paradójicamente, al "otro" se lo margina (como inhumano, salvaje, canibal o, en el mejor de los casos, ingenuo) y se lo incorpora al arte occidental. Por ejemplo, los objetos denominados "primitivos" de las culturas tribales africanas y el arte aborigen australiano han tenido una profunda influencia en el desarrollo del arte moderno. Si bien el arte occidental afirma haber superado el "primitivismo", es innegable que "otras" tradiciones lo han vigorizado mucho.



Ellos han proporcionado a los artistas occidentales nuevos temas, estilos y técnicas, y los medios para cuestionar la tradición. Los artistas no siempre están familiarizados con las culturas de las que toman en préstamo y esta falta de adecuado conocimiento puede dar lugar a muchísimos conceptos errados y estereotipos. Pero sus experimentos artísticos se ven muy enriquecidos por el contacto con los "otros".

NO PUEDO TOCARLA,
PERO HAY ALGO
VAGAMENTE FAMILIAR
EN ESA PINTURA.



Tal vez un artista como **Gauguin** romantizaba lo que veía como el espíritu primitivo, pero sus pinturas sin duda desafiaron muchas convenciones del arte europeo. **Picasso** probablemente estuviera poco familiarizado con los detalles etnográficos de las esculturas tribales que imitaba. Pero logró incorporar su espíritu en las imágenes poderosas y a menudo humorísticas contrapuestas a los valores oficiales de la cultura urbana.



Otro problema con las definiciones occidentales del arte basadas en la aserción del "ser" europeo contra el "otro" no europeo es que tienden a agrupar a todas las obras no occidentales en una única categoría.



De hecho, esos objetos son notablemente diferentes. No comparten una identidad, sea histórica o geográficamente. Es la cultura occidental la que les ha impuesto un sentido de coherencia.

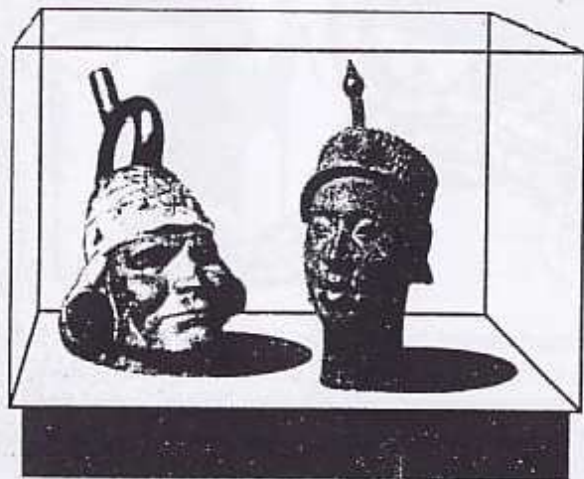
¡NUESTRAS
SERPIENTES ASESINAS
SON MUCHO MÁS
REALISTAS QUE
ESTA!



CAPITÁN,
¿PODRÍAMOS
DISCUTIR ESO
LUEGO?

En la Edad Media, la gente ya fabricaba imágenes fantásticas de la tierra desconocida, el mundo ignoto más allá de los límites del cristianismo. Esa tierras "misteriosas" eran invariablemente asociadas con la monstruosidad y la extravagancia.

Durante el Renacimiento, los viajes de "descubrimiento" reforzaron esa tendencia. Los objetos que los exploradores llevaron a Europa eran medidos con una "norma" occidental de belleza o gusto y por lo tanto considerados insólitos, extraños, inexplicablemente diferentes. Eran objeto de curiosidad. Y de alguna manera se los debía controlar, poner en una categoría que la cultura occidental pudiera "entender". Una manera de hacerlo fue reunirlos y ponerlos en exhibición en "vitrinas de curiosidades". El arte de otras culturas sólo podía ser captado como una desviación de la normal natural.



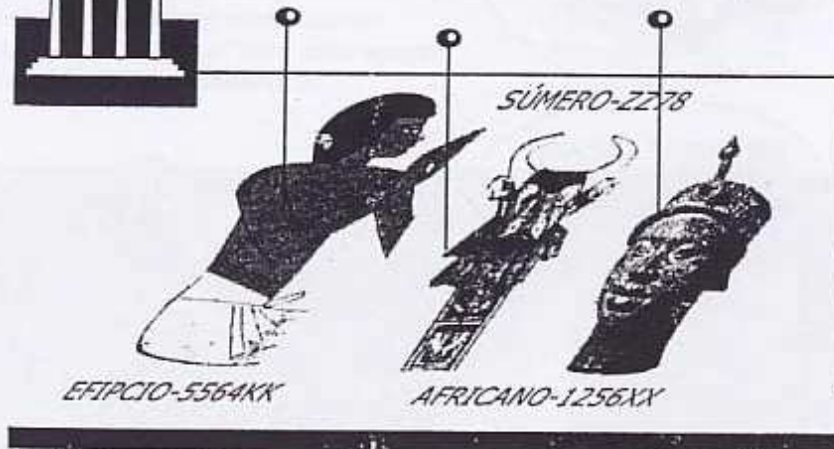
A veces, el carácter exótico de las piezas era tomado como un signo de la falta de humanidad de esas culturas. Otras, era entendido, con petulancia, como un signo de su falta de sofisticación y refinamiento.

¡QUÉ DESASTRE!

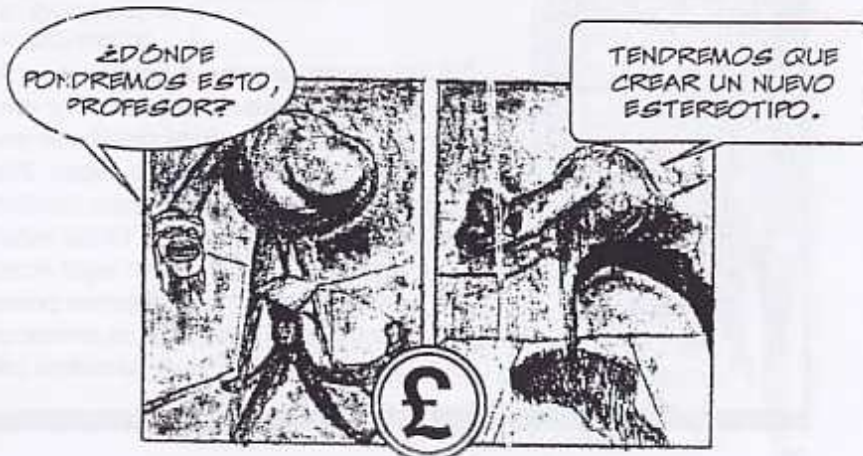
¡ESTO ES TAREA PARA UN SUPER MUSEO!



Desde comienzos del siglo XIX, las obras de arte de sociedades no occidentales han sido interpretadas y clasificadas por la institución del "museo". Los museos ordenan y exhiben los objetos según su lugar de origen, su lugar en la historia y su tema. A veces, se concentran en la evolución de las formas en el tiempo en una variedad de culturas. A veces, se ocupan más de la historia cultural de una sociedad específica.



Pero todos esos métodos de clasificación tienen algo en común: tratan a otras culturas como "ajenas". Adoptan estereotipos raciales y sociales para que el público occidental pueda entender las otras culturas.



En tiempos recientes, el posmodernismo cuestionó todas las clases de definiciones del arte. El **posmodernismo** sospecha de las ideas de verdad y objetividad. Sostiene que esas ideas son relativas y están determinadas culturalmente. Les corresponde a los artistas (y estudiosos, y escritores) de regiones antes colonizadas brindar sus propios relatos del "otro" arte y de su distorsión por el arte occidental.



Se nos alienta cada vez más a comprender que los conceptos como primitivismo y exotismo han sido contruidos en contextos europeos por artistas, viajeros, coleccionistas, curadores y comerciantes. Los esfuerzos de ellos surgieron del deseo de afirmar la excelencia de su cultura. ¡Pero también muestran la desesperada necesidad de entender cómo era esa cultura!

El arte como documento

Las definiciones del arte varían según el tiempo y el lugar: las imágenes son maneras de reflexionar sobre la vida cotidiana y también sobre los acontecimientos importantes.



La imagen como registro

Entre otras cosas, las imágenes son "documentos" que nos dan ideas sobre las transformaciones culturales, la historia de la moda y el desarrollo de una civilización. A veces se puede reconstruir la historia de un pueblo a través de las imágenes, incluso cuando no se dispone de textos escritos o cuando los existentes están escritos en idiomas desconocidos.



Tomemos algunos ejemplos. Las pinturas y esculturas egipcias pueden comunicarle, incluso al observador que no sabe descifrar jeroglíficos, muchas cosas sobre los códigos de la vestimenta de esa cultura, sus objetos, sus actividades comerciales, sus ceremonias religiosas. Otro tanto puede decirse del arte griego. Sus vasos decorados son una mina de oro de información sobre la vida cotidiana y los acontecimientos mitológicos. Vivas imágenes de naves y carrozas, mujeres que danzan, artesanos que trabajan, banquetes y representaciones teatrales, dioses, héroes y sátiros, nos permiten reconstruir aspectos importantes de la cultura griega.

Las imágenes también registran cambios importantes en la historia de la vestimenta y los adornos. Los retratos ofrecen una galería inagotable de ropas y accesorios, materiales, telas y joyas. Sus significados simbólicos son complejos y el espectador moderno a menudo no puede captar todas las connotaciones. ¿Cuántos de nosotros sabemos que en el Renacimiento una flor particular supuestamente simbolizaba la castidad, otra la pasión, otra la amistad? Pero incluso el no profesional puede formarse un cuadro de los gustos de una cultura mediante la observación de las ropas y los accesorios.



PRECURSORES DE LA CLOCHE, DIRÍA YO.

MIRA ESOS SOMBREROS. ¡QUE ANTICUADOS!

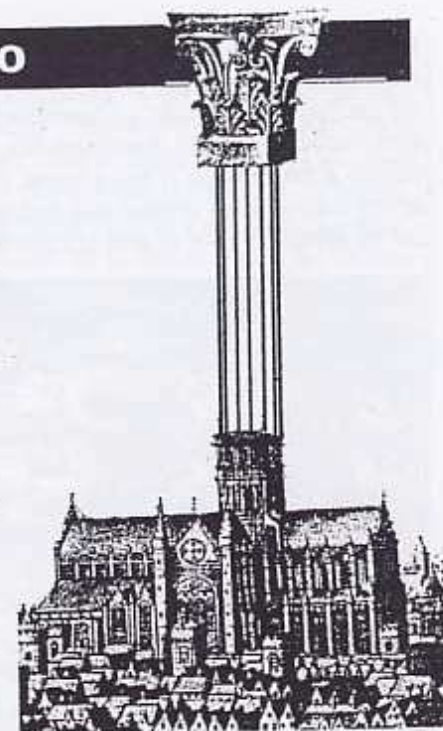


Si sabemos cuándo fue pintado un retrato, podemos reunir datos sobre los estilos en boga ese año. A la inversa, si no sabemos cuándo se pintó el cuadro, podemos darle una fecha sobre la base de las modas que representa. Pero los artistas a veces visten a figuras mitológicas o religiosas con las ropas de su época. Varias representaciones del siglo XV de la guerra troyana muestran figuras ataviadas con las ropas de moda por entonces moviéndose entre edificios góticos. En este punto, la imagen tiene un doble rol documental: nos muestra la interpretación del artista de un episodio legendario y también su percepción de su propio mundo.



Saltos del tiempo

Las obras de arte a menudo sirven como documentos no sólo porque nos informan sobre las sociedades en las que fueron creadas sino también mostrándonos cómo un artefacto puede ser reciclado por culturas posteriores. Por ejemplo, las obras o los fragmentos de obras de los griegos y los romanos registran aspectos de la era clásica. Pero siguen hablando. Sus voces aún pueden oírse en la era cristiana, cuando lo común era preservar gemas, monedas o artefactos de plata y oro romanos como tesoros de la Iglesia. Los sarcófagos romanos a menudo eran vueltos a usar como ataúdes para gente prestigiosa. Y los fragmentos de columnas de templos clásicos podían ser incorporados en edificios religiosos.

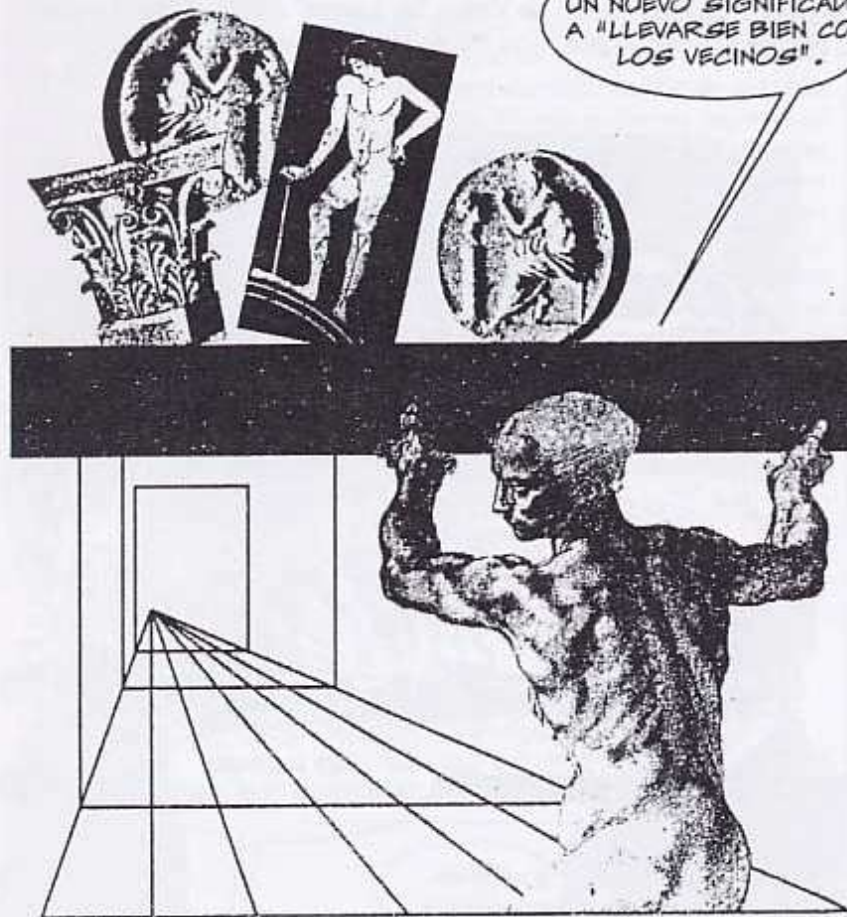


EN REALIDAD, ESTE NEGOCIO DEL RECICLAJE NO ES TAN MODERNO.



Aunque el cristianismo pudo haber deseado dissociarse del mundo pagano, partes de ese mundo seguían vivas en la Edad Media. Y desempeñan su parte como documento de dos maneras. Primero, atestiguan el legado duradero de la antigüedad clásica. Segundo, demuestran que la historia del arte nunca es una cuestión de cortes netos con el pasado y nuevos inicios, sino un proceso de constante reciclaje y reinterpretación.

En el Renacimiento, los artistas y el público estaban ansiosos por afirmar la importancia de los valores y las acciones humanos, y rechazaban la idea medieval de que la gente no era más que impotentes títeres en las manos de Dios.



LE DA TODO
UN NUEVO SIGNIFICADO
A "LLEVARSE BIEN CON
LOS VECINOS".

Se volvieron a las culturas precristianas de Grecia y Roma para sustentar su visión del mundo, y ávidamente coleccionaban toda clase de objetos de los tiempos clásicos. Las obras antiguas no nos hablan sólo de la antigüedad. También registran las aspiraciones de un mundo más reciente.



Bernard y yo
Europa 1732.

En el siglo XVIII, se hizo prácticamente obligatorio para los jóvenes aristócratas darle un toque final a su educación emprendiendo un "Grand Tour" por Europa para apreciar todas las grandes vistas, en especial los restos clásicos.

Al traer a la patria lo que denominaban "souvenirs", contribuyeron no sólo al desarrollo de colecciones sino también, más importante, al surgimiento de un fenómeno moderno, el del mercado de arte. La incorporación de obras antiguas a la vida moderna reinscribía esas obras: les daba nuevas identidades y significados. Pero también tenía repercusiones cruciales en la vida moderna misma.

¡MIS PADRES
FUERON A EUROPA Y TODO
LO QUE ME TRAERON
FUERON ESTAS MALDITAS
CHUCHERÍAS!



Llegó un punto en que la gente ya no se conformó con coleccionar cosas. Deseó "saber" de dónde venían, cuál era su significado y su valor. Deseó convertirse en "conocedor". Esto marcó el inicio de la historia del arte como disciplina en sí misma. Tuvo especial influencia la publicación de *History of Greek Art* de J.J. Winckelmann, en 1754. Al mismo tiempo, se hizo posible ubicar las obras antiguas en su contexto con el nacimiento de otra disciplina, la arqueología. Las excavaciones dieron ideas sobre las circunstancias materiales de las culturas antiguas: el planeamiento urbano, el diseño interior y los utensilios domésticos.

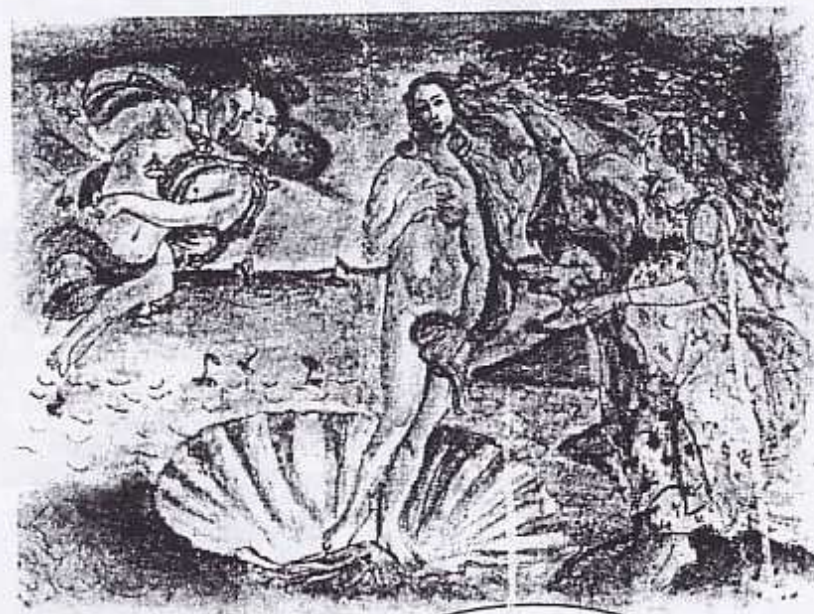


NO ESTOY SEGURO DE QUE DEBAS SABERLO, QUERIDO.

Siempre se debe tener en cuenta una dimensión física cuando se habla de arte. Esa dimensión se refiere a la capacidad de un objeto para corporizar las ideas de una época. Y también nos impulsa a considerar qué significaba para los seres humanos reales producir ciertos objetos y negociar con ellos.

Hechos y ficciones

Las imágenes no sólo reflejan "hechos". Los cuadros crean mundos con un lenguaje propio. Interpretan acontecimientos con herramientas y técnicas específicas. La relación entre una representación pictórica y la cosa representada no se basa en un parecido natural. No podemos decir que una pintura del nacimiento de Venus "se parece" al hecho que representa, porque ese hecho puede no haber ocurrido nunca.



¡YO ESTABA AHI Y NO FUE ASI!

Ni siquiera podemos decir que un retrato "se asemeja" a un rostro, porque hay más en juego en la representación artística de una persona que la mera semejanza física. Y no podemos decir que la pintura de un hecho histórico "se parece" al hecho, porque el artista lo ha procesado necesariamente a través de filtros personales y culturales: lo ha construido pictóricamente.



Cuando hablamos del valor documental del arte, debemos tener presente que lo que nos da el arte es inevitablemente la "interpretación" de un mundo, una sociedad o un grupo social. Los "hechos" registrados por los artistas son inseparables de las "ficciones" que la cultura cuenta incesantemente sobre sí misma y a sí misma.



Al explorar las obras de arte como documentos, también debemos recordar que la percepción que tiene la gente de la misma imagen puede cambiar mucho en el curso del tiempo. Nunca podemos regresar al mundo en que se produjo la obra de arte: todo lo que poseemos son interpretaciones cambiantes de ese mundo. Podemos pensar que ciertos períodos o estilos son más importantes que otros para nosotros. Pero no podemos resucitarlos. Nada puede ayudarnos a entender el pasado en toda su complejidad. Lo que nos ha dejado el pasado no son significados claros sino rastros que debemos releer y reinterpretar todo el tiempo.



La contextualización es decisiva para la comprensión del modo en que se construyen las imágenes: la obra de arte es ilegible fuera de sus circunstancias sociales e históricas. Estas incluyen las actitudes de una cultura hacia la tradición, los públicos y los autores. La autoría se explora en detalle en la sección siguiente.

El concepto del artista

Un artista es un autor. Pero, ¿qué es un autor? ¿Una persona "extraordinaria" que está apartada de la sociedad o un espejo de las creencias de esa sociedad?



NO TENGO IDEA...



Cuestionamiento del "genio"

La palabra "autor" viene del latín augere que significa "hacer crecer, producir". Pero también está asociada con las ideas de autoridad y conducta autoritaria. Es un concepto liberador y restrictivo a la vez.

En 1977, Roland Barthes escribió un ensayo titulado La muerte del autor que afectó profundamente los modos contemporáneos de ver la autoría.

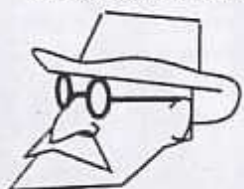
Barthes le da mayor prominencia al lector (y, por implicación, al observador) de una obra. El significado de una obra es más el producto de la interpretación del que la percibe que de las intenciones del autor. Se debe agregar que la interpretación nunca es concluyente: la obra no tiene un solo significado que debe "descubrirse" sino que ofrece vastas galaxias de signos que pueden seguirse en muchas direcciones.



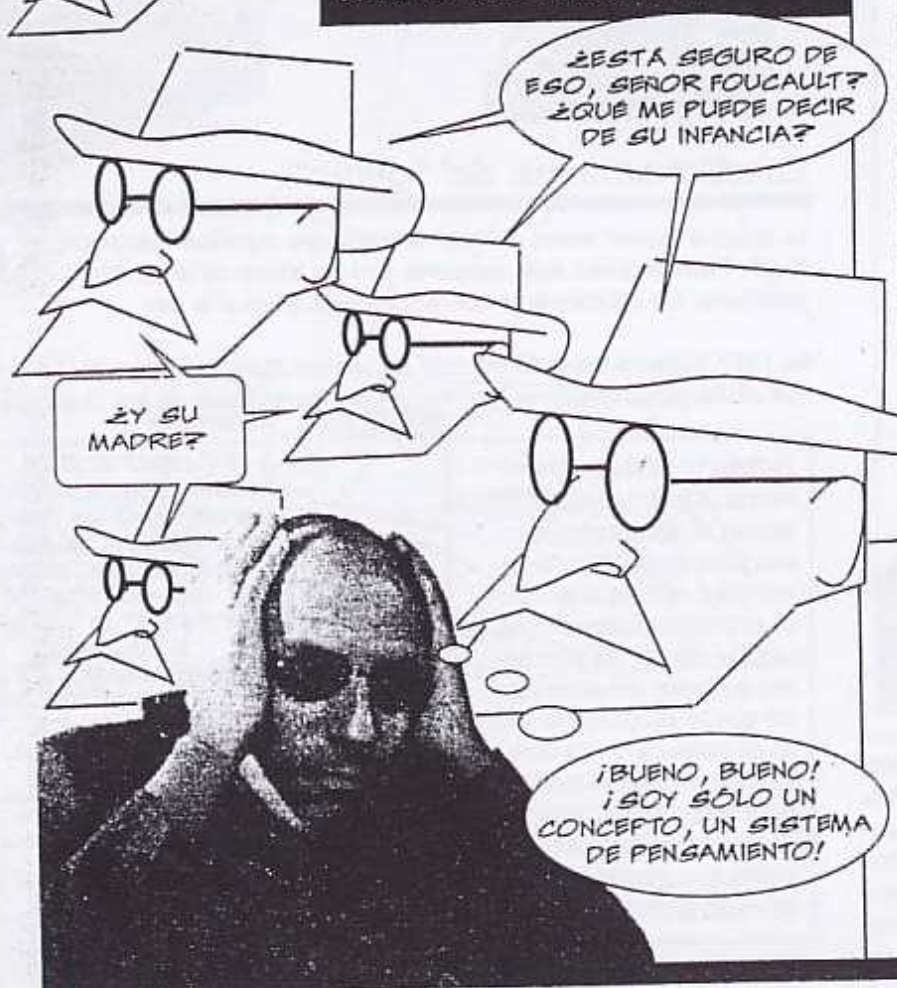
CREO QUE LA TRADICIÓN OCCIDENTAL LE HA DADO UN ENFASIS EXCESIVO A LA FIGURA DEL AUTOR, COMO UNA ESPECIE DE "PADRE" O "DIOS" TOTALMENTE RESPONSABLE DE LA CREACIÓN DE UNA OBRA Y EN PLENO CONTROL DE SU SIGNIFICADO.



Una influencia no menor ha tenido el ensayo de Michel Foucault *¿Qué es un autor?* (1978). Foucault sostiene que el "autor" no es una persona sino un concepto que sólo puede captarse en términos de circunstancias sociales, políticas e históricas. Foucault prefiere la expresión "función del autor" a la palabra "autor". Esa función se refiere a un cuerpo de obras, ideas, teorías y valores asociados con el nombre de un autor más que a un individuo físico.



Nombres tales como "Freud" o "Marx" traen a la mente sistemas completos de pensamiento. Lo mismo se puede decir de los nombres de los artistas.



Esas ideas han socavado mucho las idealizaciones convencionales del artista como "genio". En el mundo antiguo, la gente entendía como "genio" el espíritu de un lugar, una familia o un clan. Luego, "genio" pasó a designar a un espíritu guardián. El genio de un individuo era lo que lo hacía diferente de todos los demás.



SÓLO SE QUE SOY UN GENIO, NO QUE ME VANAGLORIO DE ELLO.



Pero en épocas más recientes, se empleó "genio" para describir a una persona de excepcional capacidad intelectual e imaginativa. El artista se convirtió en un ser extraordinario. Las críticas de la autoría tales como las que iniciaron Barthes y Foucault contribuyen a la explosión de este mito. Nos alientan a preguntarnos si el genio es realmente una fuerza superior que trasciende el espacio y el tiempo. Si éste fuera el caso, ¿por qué todos los denominados genios deberían ser blancos y varones?

Cambio de roles

Nuestras ideas sobre el rol del artista varían como consecuencia de cambios sociales y económicos. A veces, puede parecer que el artista habla en nombre de toda una comunidad; otras veces, puede representar a una clase, círculo o élite exclusivos; y aun otras veces, el artista puede actuar como un individuo aislado, incluso controvertido. Pero nunca hay consenso en cuanto a qué es un artista.



Veamos unos pocos ejemplos...

En épocas prehistóricas, el artista era un "hacedor" u "homo faber", capaz de darles formas visibles a las ideas simbólicas. La imagen vivía a mitad de camino entre el arte y el ritual. En las sociedades medievales, el artista era a menudo un bardo que cumplía una parte activa en las organizaciones sociales, tanto en los círculos de la corte como en la vida de la calle. Al recitar poemas épicos a un grupo de nobles o a una multitud del mercado, actuaba como el vocero de una comunidad.



En el Renacimiento, los artistas trabajaban principalmente para los clientes: la aristocracia o la corte. Una de sus responsabilidades principales era expresar la identidad cultural de una clase o una nación. El rol del artista era fundamentalmente público. En el siglo XVIII, los artistas ya no estaban tan claramente vinculados con los clientes. Pero seguían teniendo un rol público porque se esperaba que expresaran las ideas generales que prevalecían en su cultura.

En la época del Romanticismo, los artistas fueron vistos por primera vez como miembros de una casta fundamentalmente "profesional". El artista romántico era también una figura aislada. Algunos piensan que la separación del artista de la sociedad era una forma de escapismo: la negativa del artista a tratar cuestiones sociales y políticas. Pero los románticos no necesariamente elegían la soledad.



NO FUE UNA FORMA DE ESCÁPISMO; PERO POR CIERTO LA NECESITO AHORA.

EN VERDAD, NOS VIMOS METIDOS EN ESO POR UN MUNDO EN RÁPIDO CAMBIO, QUE TENÍA POCO TIEMPO PARA LA CREATIVIDAD Y SE INTERESABA MUCHO MÁS EN EL COMERCIO Y LA PRODUCCIÓN.

Aunque algunos artistas del período se dedicaban a cultivar una imagen individualista y a menudo excéntrica del "genio" personal, también estaban profundamente interesados en la política, con el impacto de la industrialización y de la Revolución Francesa de 1789.

Las variaciones del rol social del artista van de la mano con importantes cambios en las circunstancias materiales de la práctica artística. Veamos algunos de las instituciones principales que participaron de este proceso.

En la Edad Media y a comienzos del Renacimiento, la actividad artística tenía lugar en la "bottega" (palabra italiana que significa "negocio" o "taller"), un estudio dirigido por un "maestro". Las obras producidas en la bottega eran tareas en las que colaboraban ayudantes y aprendices bajo la supervisión del maestro. No había un único "autor" de esas obras. Hasta el siglo XVI, el arte estaba controlado por las gildas, que eran "sociedades" de pintores y escultores. Comprendían a un "maestro" de la gilda, a sus "ayudantes" (u oficiales) calificados y a jóvenes "aprendices".



DESPUÉS DE CINCO O DIEZ AÑOS DE TRABAJO, PODRÍAS ENTRAR EN LA GUILDA.

¿CUANTO TIEMPO?

¿CINCO O DIEZ AÑOS?

SÍ, PERO UN DÍA... ¡TENDRÉ MI PROPIO LOCAL!

Después del aprendizaje, un artista solía pasar del taller de un maestro a otro como oficial, hasta hallarse en condiciones de abrir su propio taller. Los talleres de la gilda seguían reglas y rutinas estrictas. Cuando el artista nuevo era recibido en la comunidad, se le hacía jurar reserva y debía proteger los intereses de la gilda y los secretos del oficio. Cada miembro de la gilda debía aceptar su lugar en la jerarquía.





Pero llegó un punto en que nuevas filosofías sobre el arte y el rol del artista requirieron diferentes ámbitos para la producción de las obras de arte. La filosofía del humanismo del Renacimiento, en particular, acentuó la importancia del individuo e hizo que las actividades cooperativas de la guilda parecieran anticuadas. Al nivel económico, el surgimiento de clases mercantiles (lo que podrían denominarse los protocapitalistas) hizo mucho por priorizar el desempeño individual sobre el grupal.

El sistema de guildas pasó de moda cuando los artistas ocuparon roles prominentes y distinguidas figuras empezaron a proteger las artes. Las dos instituciones clave del mundo del artista pasaron a ser el mecenazgo y la academia.



Veamos primero el mecenazgo...

SE PASA EL TIEMPO COMPRANDO ELEMENTOS PARA BRICOLAJE, DERROCHA DINERO EN BALDOSAS DE POLIESTIRENO...



Personas prestigiosas empleaban a los artistas para diseñar y decorar sus palacios y villas. Un hogar suntuoso era un índice visible de posición social. Los aristócratas del Renacimiento eran adictos al consumo y muchos llegaban a arruinarse por mantenerse al ritmo de la moda.

En Italia, donde la mayoría de los gobiernos eran inestables e ilegítimos, el apoyo de las artes por parte de los gobernantes se convirtió en el medio para reforzar su identidad y su reputación. El artista era a menudo un peón impotente en un intrincado juego político: su tarea era dar legitimidad a organizaciones precarias. La arquitectura permitía la expresión más pública del prestigio del cliente. Pero la pintura también podía usarse provechosamente como forma de propaganda.



LOS RETRATOS REALES Y LAS IMÁGENES ALEGÓRICAS IDEALIZARON COMO FIGURAS DIVINAS A MUCHOS GOBERNANTES DEL RENACIMIENTO. DE ACUERDO CON LA FILOSOFÍA DEL DERECHO DIVINO DE LOS REYES, ESAS IMÁGENES EXPRESABAN EL DERECHO DE UN GOBERNANTE AL PODER ABSOLUTO.

Unos pocos pintores lograron recompensas impresionantes y títulos envidiables por favorecer esa causa. Entre ellos estaban **Gianlorenzo Bernini** (1598-1680), **Peter Paul Rubens** (1577-1640), **sir Anthony Van Dyck** (1599-1641) y **Diego Velázquez** (1599-1680). El de Rubens es un caso de especial interés: mientras iba de una corte a otra a través de Europa, pintando retratos y cuadros históricos, también desempeñaba un rol importante como diplomático. Este caso nos recuerda que si bien los artistas que trabajaban bajo el mecenazgo a menudo eran herramientas en las manos de gobernantes inescrupulosos, también podían lograr una posición alta.



ESTA TERMINANDO TRES
DUQUES, DOS REYES,
UN CONDE Y CUATRO
DUQUESAS, PERO SI
TIENES QUE IRTE...

¿HA VISTO AL
SEÑOR VELÁZQUEZ? ¡ESTÁ
PINTANDO MI RETRATO Y YO
NO PUEDO MANTENER
ESTA POSTURA POR
MÁS TIEMPO!

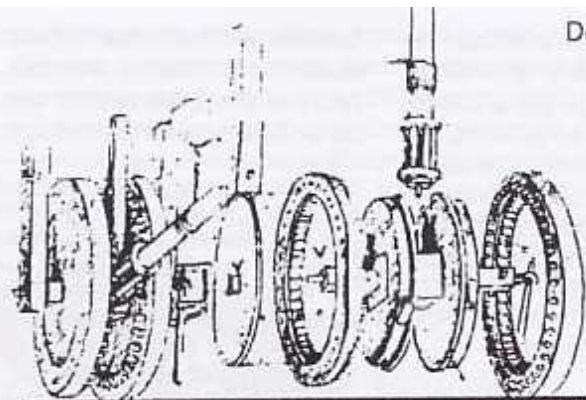
El tipo de artista que tenía mayores probabilidades de obtener reconocimiento era aquel capaz de corporizar las virtudes de una de las figuras más emblemáticas del Renacimiento: el "cortesano".

El cortesano debía tratar de encarnar el ideal renacentista del "hombre universal": ser buen orador, dominar muchas artes, exhibir refinados modales y saber cómo manejar diplomáticamente las intrigas personales y políticas de la corte. Por supuesto, no todos los cortesanos eran artistas, y no todos los artistas eran cortesanos. Pero de los artistas que trabajaban bajo la protección de la corte a menudo se esperaba que se presentaran según el modelo del cortesano perfecto.

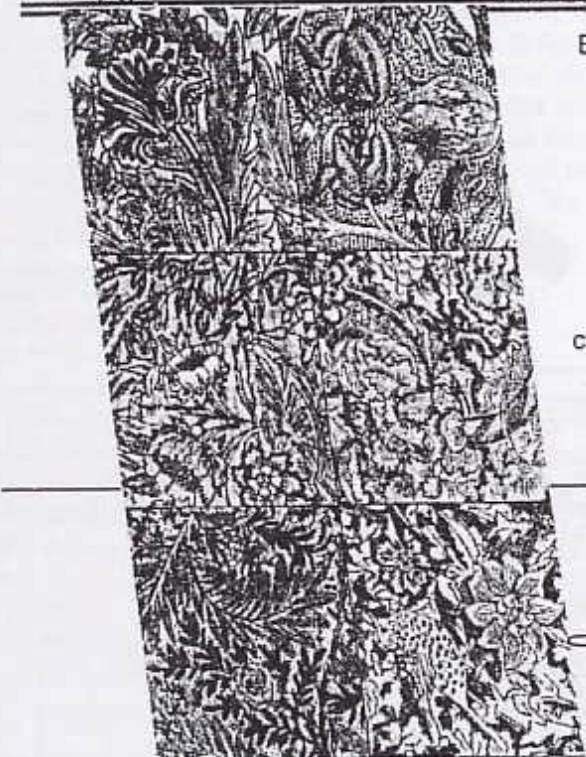
CON UN POCO DE
PRÁCTICA, ¡TAMBIÉN
PODRÍA JUGAR AL
AJEDREZ!



Una de las cualidades que debían desarrollar era el disimulo. Al vivir en un ambiente falso, dado al subterfugio y al engaño, el artista debía aprender a establecer relaciones prudentes con los príncipes y también con los pares. Pero el "disimulo" no se entendía en el sentido moderno del término: como doblez o incluso deshonestidad. El disimulo era también una habilidad artística. Significaba poder captar elaborados símbolos e imágenes y darles forma en obras de arte de igual complejidad. Las verdades sencillas eran de escaso interés para los públicos cortesanos. Lo que ellos más valoraban eran los enigmas. Ésta es una de las razones para la notable popularidad de la alegoría en todo el período



Del siglo XVI en adelante, la actividad artística profesional se centró en las "academias".



El término "academia" se inspiraba en el nombre de la escuela ateniense donde Platón había enseñado filosofía en el siglo V a.C.

Las academias tenían una política de taller cerrado: promovían a sus propios miembros y excluían a todos los otros artistas

¡ESTO NO ES ARTE!

Las primeras academias fundadas en el siglo XVI trataron de establecer las leyes que debían regir la realización de obras de arte. No deseaba sólo que los artistas produjeran objetos hermosos, sino también que el arte fuera guiado por reglas invariables. Un principio fundamental que sostenían era que las bellas artes debían distinguirse netamente de la artesanía. Se suponía que el artista debía seguir pautas intelectuales y creativas, mientras que al artesano se lo asociaba con un tipo de ejercicio mecánico.



SEÑOR VASARI, AQUÍ ESTÁ EL DINERO.

BIEN, DUQUE, ¡DE INMEDIATO FUNDARE LA PRIMERA ACADEMIA!

La primera academia, la "Accademia del Disegno", fue fundada en Florencia en 1563 por Vasari (1511-74) bajo el auspicio del gran duque Cosimo I de Medici. Se requería a sus alumnos que dibujaran según muestras antiguas. Se ponía un énfasis especial en el estudio del desnudo, tanto en clases con modelos como en lecciones de anatomía.

LAS ACADEMIAS QUE SE FUNDEN EN ITALIA, FRANCIA E INGLATERRA SEGUIRÁN FOMENTANDO NUESTRAS PRÁCTICAS.

¿PODRÍA HACERLO MÁS BREVE, PROFESOR? ¡LA SANGRE ME ESTÁ SUBIENDO A LA CABEZA!

Los artistas estudiantes debían dedicar la mayor parte de su tiempo a hacer copias de obras clásicas y de obras maestras del Renacimiento, principalmente pinturas de Rafael y Miguel Ángel. A fines del siglo XVII, las academias también empezaron a dar lecciones orales a sus alumnos. En general, las lecciones destacaban la "grandeza" de una obra de arte sin referirse mucho a los aspectos prácticos de la realización de la obra. Esa clase de enseñanza académica intentaba impartir preceptos universales sobre el valor artístico, no ayudar a la gente a entender cómo se podían emplear diferentes materiales y técnicas. La Real Academia de Artes de Inglaterra, establecida en 1768, perpetuó esa tendencia predicando pautas absolutas de gusto, belleza, virtud y armonía, según principios universales y racionales.

¿SE SUPONE QUE ESTO ES BELLEZA?



Los valores promovidos por una academia eran no sólo artísticos sino también ideológicos: expresaban los sistemas de creencias de una cultura. Las academias aparecieron en un momento en que estaban surgiendo nuevas estructuras de gobierno en muchas partes de Europa. Cuando los Estados reemplazaban a las comunidades locales, se debían establecer nuevas políticas artísticas. El arte ya no podía expresar los valores e intereses de una estrecha porción de la sociedad humana. Se le requería que transmitiera el espíritu de toda una nación mediante asociaciones particulares.



Eso hacía que la enseñanza académica fuera muy prescriptiva: había poco campo para la innovación y el experimento. En su creación, las academias habían intentado darles a los productores individuales más libertad de cuanto habían gozado en el sistema de gildas. Pero pronto se hizo claro que las academias tendían a inculcar valores y estilos particulares, y que éstos debían reflejar un fuerte sentido de identidad nacional.

En el siglo XIX, las academias fueron socavadas por dos factores: la admiración romántica por el artista independiente, y el surgimiento de una clientela burguesa (no exclusivamente aristocrática), de escuelas privadas de enseñanza, de sociedades que exhibían las obras y de comerciantes de arte.



También se cuestionó la distinción académica entre arte y artesanía. El **Arts and Crafts Movement** tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XIX.

PENSAMOS QUE TODA CLASE DE OBJETOS PODÍAN CONTRIBUIR A UN AMBIENTE BIEN DISEÑADO: NO SÓLO EDIFICIOS, ESCULTURAS Y PINTURAS, SINO TAMBIÉN MUEBLES, CERÁMICAS, JOYAS Y ROPAS. Y UN AMBIENTE BIEN DISEÑADO CONTRIBUYE, A SU VEZ, A MEJORAR LA ESTRUCTURA DE LA SOCIEDAD.

William Morris (1834-96), uno de los padres fundadores del movimiento, acentuaba que el valor de un objeto dependía en gran medida de las condiciones materiales en que se lo había producido.

Un objeto no debería ser simplemente bello: también debe ser el producto de una labor satisfactoria. El trabajo, para Morris, era una expresión suprema de la creatividad y la humanidad. Pero la gente sólo puede derivar placer de la labor manual: las fábricas industrializadas están destinadas a producir alienación y fatiga.

A comienzos del siglo XX tuvieron lugar dos cambios importantes: las instituciones como las escuelas de arte y las exhibiciones se volvieron muy independientes de la influencia académica, y se establecieron nuevas organizaciones cuyo objetivo era reducir la brecha entre las bellas artes y el arte industrial. Morris se había opuesto a la producción para un mercado masivo. Pero artistas y diseñadores posteriores, inspirados por el Arts and Crafts Movement, pensaron que la tecnología industrial podía ofrecer beneficios.

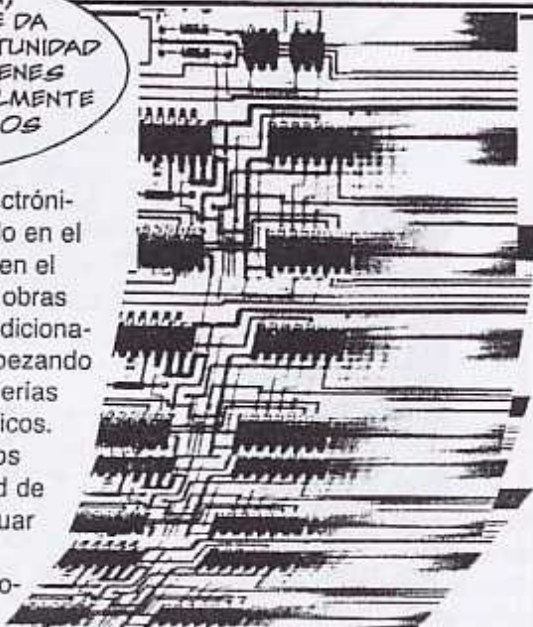
En lugar de despreciar la producción masiva como "no artística", creían que la industria moderna daba oportunidades para fabricar una variedad de objetos económicos sin sacrificar la creatividad y la belleza. Tuvo especial influencia la escuela de diseño llamada Bauhaus, fundada en Weimar en 1919 por el arquitecto **Walter Gropius**. Los artistas de esa escuela tenían claros ideales estéticos en lo que concernía al diseño. Querían que sus piezas fueran sencillas y prácticas, pero estilizadas y elegantes. Y creían que la era de la máquina podía ayudarlos a lograr ese objetivo. Diseñaban objetos adecuados a la manufactura industrial y empleaban materiales como el plástico y el cromo.



Desde entonces, muchas cosas han concurrido a redefinir la figura y la función del artista. Aunque muchas escuelas de arte siguen funcionando sobre la base de que la enseñanza tradicional es el fundamento de un "buen" artista, la práctica del arte encuentra el desafío cada vez mayor del desarrollo de nuevos medios.

LA CIBERNÉTICA, EN PARTICULAR, LE DA AL ARTISTA LA OPORTUNIDAD DE PRODUCIR IMÁGENES DE MANERAS RADICALMENTE NUEVAS CON MEDIOS DIGITALES.

El desarrollo de medios electrónicos tiene su impacto no sólo en el rol del artista sino también en el modo en que presenta sus obras al público. Los espacios tradicionales de exhibición están empezando a ser reemplazados por galerías virtuales y museos electrónicos. La gente puede "visitar" esos ciberespacios sin necesidad de salir de su hogar, e interactuar con los materiales que ve, desarmándolos y rearmándolos de diferentes maneras.



La mujer como artista

Los cambios en la percepción cultural del artista demuestran claramente que no hay ninguna definición universal de la personalidad artística. A los artistas sólo se los puede entender como funciones de específicos contextos sociales y políticos. Pero también los artistas han sido definidos ideológicamente sobre la base del género. Esta comprensión es de importancia central para las teorizaciones contemporáneas del arte y su rol en la sociedad. Desde fines de la década de 1960, se han formulado preguntas fundamentales sobre la parte que desempeñan las mujeres en las artes. Hay tres cuestiones en juego en el debate sobre las mujeres artistas:



1 Se deben redescubrir las historias de mujeres artistas descuidadas, para redefinir un "canon" dominado por los hombres y reevaluar las nociones convencionales de "tradicición".

2 Se deben "reinterpretar" las representaciones de mujeres hechas por artistas varones, es decir, se las debe apreciar no sólo en términos de su mérito estético sino también por los métodos que ellos emplean para construir versiones específicas de la femineidad.

3 El rol de la historia del arte como disciplina se debe entender en relación con los valores de una cultura patriarcal, que ha dirigido la producción artística en línea con los intereses de la autoridad masculina.



Pero cuando hablamos de "mujeres artistas", debemos tener el cuidado de no poner a todas las mujeres en la misma categoría sólo porque son mujeres. No hay ningún sujeto femenino universal, como tampoco hay una idea universal del artista. Las mujeres artistas no sólo son definidas por el hecho de que son mujeres y se dedican a prácticas artísticas. También se las define por clase, antecedentes étnicos y sexualidad. Las revisiones del canon realizadas en Occidente por críticos blancos y heterosexuales a menudo han dejado fuera a lesbianas y mujeres de color, por ejemplo.



En el curso de la historia, las mujeres negras han sido doblemente marginadas. Desde las primeras etapas de la colonización, a la gente negra en general se la veía como salvaje. Los "primitivos" eran respecto de los "civilizados" como la "mujer" para el "hombre". Ser negra y mujer significaba ser no sólo primitiva sino hiperprimitiva.



La imagen ominosa de la femineidad negra se alimentaba con estereotipadas representaciones de mujeres negras como animales impulsadas por incontrolables pulsiones sexuales. Los artistas contemporáneos y los críticos de arte han cuestionado esa visión siniestra.

La creatividad de las mujeres negras es ampliamente reconocida en el mundo académico, el publicitario y el artístico. Pero "mujer negra" es una frase que se debe emplear con cuidado. Sin duda hay muchas maneras de ser negro y representar la negritud. Se deben tener siempre en cuenta las diferencias nacionales, sexuales y de clase.

Las experiencias de diferentes mujeres artistas también presentan variaciones relacionadas con la clase. Hasta fines del siglo XIX, las bellas artes (pintura, escultura, arquitectura) eran jurisdicción de los hombres, y las artes domésticas (tejido, bordado, cerámica) la de las mujeres. Las bellas artes eran consideradas en general como superiores a las domésticas. Sin embargo, la producción artesanal es crucial.



Varias obras imponentes de diversas mujeres artistas latinoamericanas acentúan la significación creativa de artes tales como el tejido y la cocina. Estas actividades domésticas les ha permitido a ellas codificar los valores de una cultura "híbrida", perpetuar antiguas prácticas, transferir influencias occidentales y orquestar imaginativos encuentros entre tradiciones diversas. Pero la cultura occidental, en general, ha despreciado las artes prácticas.

Cuando al fin hubo educación en bellas artes para las mujeres, sólo estuvo abierta para las de clase media y superior. Las mujeres de la clase trabajadora sólo tenían acceso a la adquisición de habilidades artesanales. E incluso en lo que concierne a las mujeres más privilegiadas, el arte era visto como un modo de refinar su femineidad, no de alentar su creatividad. En consecuencia, las mujeres eran confinadas en general a los medios y los géneros "menores": acuarela y no óleo; pinturas de naturalezas muertas y paisajes y no desnudos. La mujer artista del siglo XIX tendría pocas oportunidades de observar directamente el mundo público que cambiaba con rapidez a su alrededor.



EL PAISAJE URBANO DE FINES DEL SIGLO XIX ESTABA LLENO DE ENERGÍA, VITALIDAD, EXCITACIÓN Y CHISPEANTES MULTITUDES. (PIÉNSESE EN LAS ESCENAS URBANAS REPRESENTADAS POR PINTORES IMPRESIONISTAS COMO RENOIR.) ¡PODÍA DAR UNA SENSACIÓN DE ALEGRÍA Y LIBERTAD!

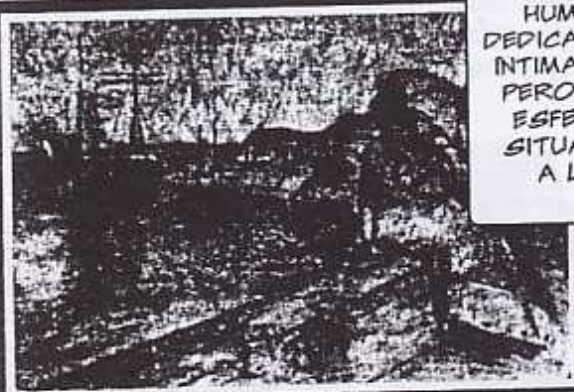


PERO TAMBIÉN PODÍA SER INQUIETANTE: LA MULTITUD CRECIENTE AMENAZABA DEVORAR A LA GENTE Y LLEVARSELA EN SU IMPULSO. LAS MUJERES "RESPETABLES" DEBÍAN SER EXCLUIDAS DE ESE MUNDO. SE SUPONÍA QUE ELAS PERTENECÍAN AL MUNDO PRIVADO DEL HOGAR. SE PENSABA QUE SÓLO LAS PROSTITUTAS O LAS MUJERES ATREVIDAS PODÍAN TOMAR PARTE EN LA VIDA DE LAS CALLES...



...y estas clases de mujeres eran vistas como amenazadoras y sucias. Agregaban a la sensación de peligro que inspiraba la multitud bulliciosa contaminando lo que era básicamente un territorio del hombre. La reacción común a la presencia de mujeres en los espacios públicos era que no debían estar ahí.

De manera gradual, las mujeres artistas obtuvieron el acceso a una mayor variedad de temas de cuanto había permitido originalmente su enseñanza. Por ejemplo, las pintoras impresionistas **Berthe Morisot** (1841-95) y **Mary Cassatt** (1844-1926) extendieron el campo de la temática de que disponían las mujeres...



...PINTANDO FIGURAS HUMANAS, A MENUDO DEDICADAS A ACTIVIDADES INTIMAS COMO BANARSE, PERO AÚN LIGADAS A LA ESFERA DOMÉSTICA, A SITUACIONES PRIVADAS, A LA MATERNIDAD Y LOS NIÑOS.

Además, ambas artistas registraban aspectos de la experiencia de una mujer de clase media. Una mujer de clase trabajadora hubiese visto de manera muy diferente el mundo que la rodeaba. Si ella hubiera tenido algo que ver con el arte, se habría dedicado a la enseñanza vocacional. O de lo contrario habría sido empleada como modelo por un artista varón, lo que a menudo significaba que podía ser explotada tanto económica como sexualmente.



Berthe Morisot (1841-95)



POR FAVOR, SEÑOR, ¿PODEMOS IRNOS? ¡ME ESTOY CONGELANDO!

SI, PERO MAÑANA EMPEZAMOS A LAS CINCO... A PROPÓSITO, ¿QUÉ HARÁS ESTA NOCHE?



Las mujeres han sido excluidas firmemente del mundo del arte como "productoras". Pero al mismo tiempo, han desempeñado roles clave como "materia prima" del artista varón. Por siglos, los cuerpos femeninos han servido como fuentes de inspiración para la creatividad y la acción masculinas: como musas, por ejemplo, y como símbolos políticos como la libertad. Las mujeres han estado en el centro de muchos mensajes artísticos influyentes. Pero rara vez se les concedió el derecho a expresar mensajes importantes propios. Las cosas han cambiado en muchos sentidos importantes desde el siglo XIX.



¡SI! ¡SI! ¡ESO ES! SIGA MOVIÉNDOSE ASÍ, USTED ES MI INSPIRACIÓN, MI FUENTE DE CREATIVIDAD, MI MUSA... ¡NO FARE!

Hoy, las mujeres tienen una parte distintiva en la práctica artística. Y el estudio crítico de las mujeres artistas y de las imágenes de mujeres (producidas tanto por mujeres como por hombres) nos invita a revalorar nuestra comprensión de la historia de arte.

Pero ni el término "mujer" ni el término "artista" pueden usarse como categorías generales. Las experiencias de las artistas mujeres son tan variadas y complejas como las de los artistas varones. Otro tanto sucede con sus antecedentes raciales, sociales y políticos.



Al mismo tiempo, deberíamos recordar que la relación entre una imagen y cuestiones de género nunca es lineal. Debemos distinguir el género representado en una imagen del género de la imagen. El género "en" una imagen se refiere al género de las figuras que pinta y cómo diferencia entre hombres y mujeres.

El género "de" la imagen es más problemático: un cuadro que representa a una figura femenina no es necesariamente femenino si la figura ha sido representada desde el punto de vista masculino. Cuando exploramos el lugar de la mujer en las artes debemos centrarnos en los productos de ellas y sus propias representaciones de sí mismas. Pero también debemos relacionar esos productos y representaciones con las imágenes de mujeres hechas por hombres que, después de todo, aún siguen llenando la mayoría de los libros de arte.

Estética

La dificultad de definir el arte y la figura del artista es encarada por teorías divergentes dentro de la estética, es decir, la rama de la filosofía que se ocupa de nuestras respuestas al arte.

¿Qué es lo "estético"?

La palabra "estética" viene del griego "aesthesis", que significa "percepción por los sentidos", "sensación" o "sensibilidad". La estética explora las maneras en que los sentidos experimentan los objetos. Se centra en las sensaciones de placer y disgusto y no en las funciones prácticas de las cosas.



El término "estético" fue acuñado por Alexander Baumgarten (1714-62). Desde entonces, la teoría estética ha tratado de establecer cómo responde la gente a la belleza y si la percepción de la belleza ("gusto") es universal o subjetiva.

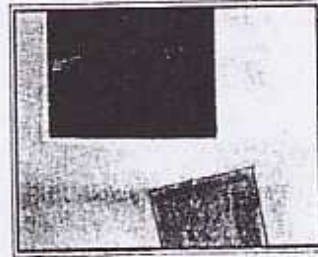
Algunos críticos han sostenido que la obra de arte corporiza valores morales y sociales. En la década de 1920, I.A. Richards abogó por esa visión al sostener que...

...UNA OBRA DE ARTE ES CAPAZ DE RECONCILIAR ASPECTOS CONFLICTIVOS DE LA REALIDAD. EL ARTE SE CONVIERTE EN UN MODO DE GARANTIZAR LA ESTABILIDAD Y DE PRESERVAR EL ORDEN. LA CIVILIZACIÓN DEPENDE, PARA SOBREVIVIR, DEL PODER EQUILIBRADOR DEL ARTE.



Esta teoría ha tenido mucha influencia pero también es ideológicamente sospechosa. La "civilización" que intenta proteger no es cualquier cultura sino una estrecha porción de una privilegiada tradición occidental.

Otros críticos creen que la obra de arte debe verse como completamente autónoma. El **New Criticism**, influyente en varias oleadas desde la década de 1920 hasta la de 1960, la veía como una unificada estructura de significado que debe entenderse en y por sí misma, sin referencia a las intenciones de su autor o a su impacto emocional sobre el espectador.



¿MIS EMOCIONES NO CUENTAN, ENTONCES?



El **formalismo**, que se desarrolló en Rusia en los años en torno de la Revolución de 1917, también sostenía que debíamos concentrarnos en la especificidad de una obra de arte como obra de arte y no en su relación con la historia o la política. Desde fines de la década de 1950 hasta la de 1970, el **estructuralismo** aseveró que las obras individuales debían vincularse con un amplio sistema de significado. La autonomía es un atributo del sistema en su conjunto antes que de una obra específica. El sistema es completo y se autorregula: está regido por principios y reglas particulares que determinan el carácter de las obras particulares que le pertenecen.

Están, entonces, aquellos que sostienen que el arte es inseparable de la sociedad, la ideología y la política.



ENGELS, ¿ESTÁ DE ACUERDO EN QUE TODO DEBE SER POLÍTICO?

ВМЕСТЕ МЫ ДОБИЛИ ВРАГА

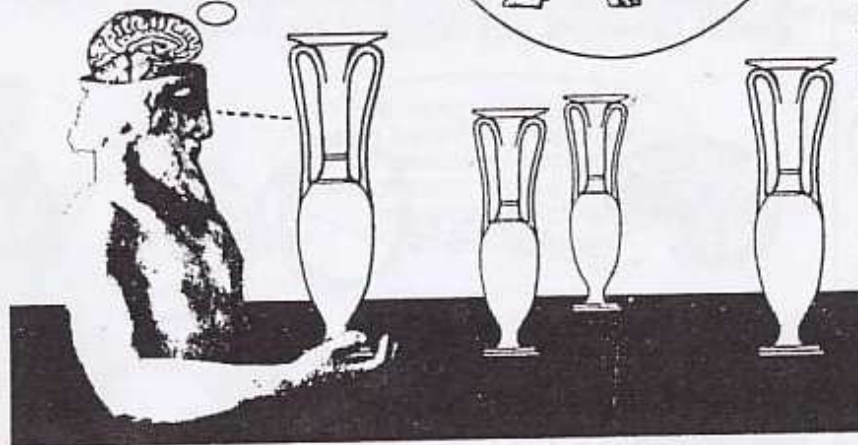


AST ES COMO LO VEO, MARX.

Desde fines del siglo XIX hasta el presente, diversas líneas de la **crítica marxista** han acentuado que no hay ninguna noción "pura" del arte, porque arte es lo que considera arte una sociedad o sus miembros clave. La cultura occidental ha insistido en el intento de aislar al arte de la historia para ocultar el hecho de que las definiciones del arte siempre dependen de intereses y visiones del mundo particulares. Hacer del arte un concepto absoluto es una manera de decir que los valores no pueden cambiar. De hecho, las definiciones del arte y de la experiencia estética cambian notablemente en el curso del tiempo.

Explorar la imaginación

La facultad que nos permite procesar ideas y convertirlas en cosas visibles a menudo se describe como la imaginación. Los antiguos griegos llamaban a esa facultad "phantasia", de "phos", que significa "luz". Las imágenes mentales no son sólo ilusiones sino también una forma de "iluminación". Pueden darnos percepciones de la realidad. La imaginación nos da las imágenes iniciales de las cuales deriva todo pensamiento. Los filósofos griegos denominaban a esas imágenes "phantasmas", palabra que también viene de "phos".



Pero la cultura occidental a menudo se ha mostrado mal dispuesta hacia la imaginación y sus productos. Ha considerado esos "fantasmas" como las invenciones de un cerebro excéntrico.

Platón (aprox. 428-347 a.C.) no aprobaba la creación artística. En sus escritos sobre la inspiración, comparaba al artista con un loco poseído por poderes demoníacos. Pensaba que el arte era apenas tolerable si se lo empleaba para enseñar a la gente valores religiosos y morales. Pero, en general, lo desestimaba como la copia de una copia.

CREO QUE EL MUNDO NATURAL ES UNA COPIA DE SEGUNDA CLASE DE UN MUNDO IDEAL DE FORMAS PURAS Y QUE EL ARTE, QUE IMITA A LA NATURALEZA, ESTÁ AUN MÁS ALEJADO DE ESE MUNDO PERFECTO QUE LA NATURALEZA MISMA. LOS ARTISTAS SON ES TRAMPOSOS VOLCADOS A DISTORSIONAR LA VERDAD Y ADOPTAR IDENTIDADES FALSAS.



DE MODO QUE SOY DE SEGUNDA CLASE, ¿EH?



Aristóteles (384-322 a.C.), a diferencia de Platón, veía el arte como moralmente benéfico. Creía que el arte no imitaba objetos específicos sino características universales. También pensaba que el arte poseía una función catártica (o purificadora). Cuando nos vemos expuestos a sentimientos y pasiones de naturaleza universal, podemos "elaborar" nuestras propias emociones.

En el Renacimiento, muchos filósofos aceptaban que la imaginación cumplía una parte importante al permitirnos entender el mundo externo. Pero también desconfiaban de esta facultad porque pensaban que tenía una tendencia al descontrol. La imaginación era aceptable en tanto pudiera ser controlada por la razón. Algunos filósofos y artistas creían que la imaginación tenía todo el derecho de crear realidades alternativas. Pero insistían en que eso sólo se justificaba en tanto el arte pudiera enseñar verdades fundamentales a la gente.



¿NO CREES QUE TU IMAGINACIÓN ES UN POCO DESCONTROLADA?



CREO QUE ESTÁ DENTRO DE LA RAZÓN.

A fines del siglo XVII y en el XVIII, la filosofía de la Ilustración reforzó el mensaje de que los seres humanos debían ser dirigidos por la luz de la razón. La imaginación era asociada con la superstición, la ignorancia y el prejuicio. La Ilustración comprende dos ramas filosóficas: el racionalismo y el empirismo.

ME INTERESA HALLAR MÉTODOS RACIONALES QUE NOS PERMITAN OBTENER CONOCIMIENTOS OBJETIVOS DEL MUNDO. DEBEN SEGUIR IDEAS INNATAS QUE ESTÁN EN LA MENTE DE TODOS DESDE EL INICIO. LA IMAGINACIÓN SÓLO PODRÍA LLEVAR A ERRORES DE JUICIO.



RENÉ DESCARTES (1596-1650).

Descartes deseaba creer que no era el ojo físico sino la mente abstracta la que veía y representaba el mundo. Es la figura clave en el contexto del racionalismo.

El empirismo, por otra parte, no se basaba en reglas puramente abstractas. Thomas Hobbes (1588-1679) creía que las imágenes mentales se producían sobre la base de impresiones sensoriales. Recibimos impulsos físicos a través de los sentidos y los convertimos en imágenes. Cuando se detienen los impulsos, quedan las imágenes y pasan a formar la imaginación. La memoria, para Hobbes, es simple imaginación.



Pero también hay una imaginación compuesta, que es la facultad que usamos cuando inventamos criaturas u objetos totalmente imaginarios. Debemos tener cautela con la imaginación compuesta porque es capaz de distorsionar la realidad en toda clase de maneras extravagantes. Tanto el racionalismo como el empirismo, a pesar de diferencias obvias, sospechan de los poderes de la imaginación.

La batalla contra la imaginación es el intento de consolidar la sociedad separando bien lo real de lo irreal. Una ideología estética que dice que todos deberíamos ser guiados por la razón es represiva porque sólo puede tolerar la creatividad si se la comparte socialmente. Decir que hay valores compartidos universalmente (tales como la belleza y el gusto) es un modo de negar que el mundo que nos rodea es competitivo y caótico y de modelar un sentido de la comunidad.



Pero la comunidad estética sólo acepta a un número relativamente pequeño de personas. El sentido de unidad que publicita oculta a todos los que quedan fuera, su sufrimiento y su explotación.

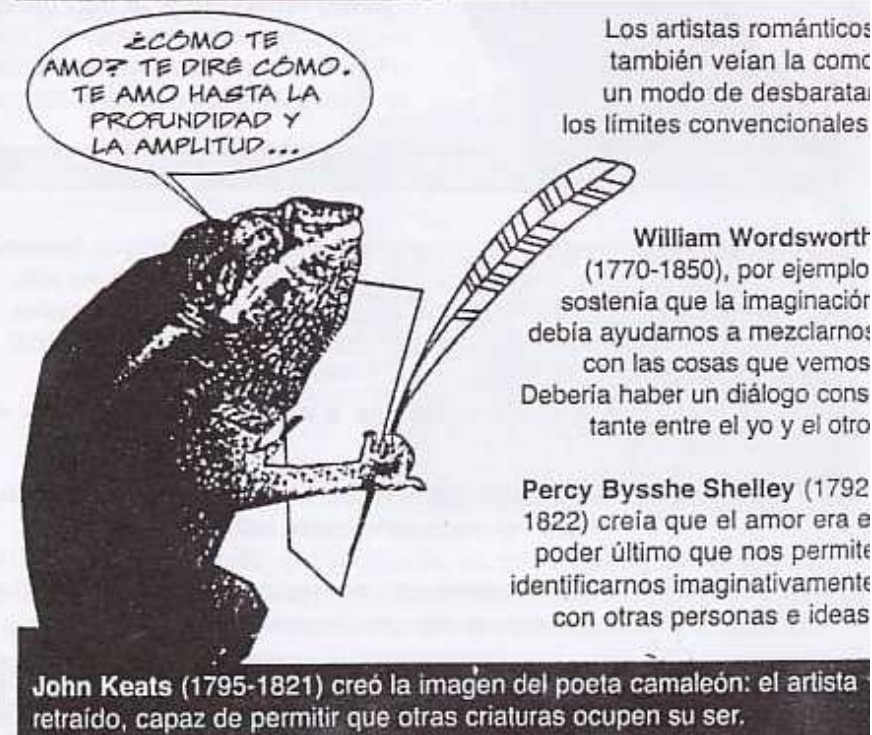
No es hasta el período **Romántico** que la imaginación vuelve a ser vista como una facultad positiva. El poeta y artista **William Blake** celebraba la visión y la inspiración, y creaba mundos de sueños que rechazaban de plano la "tiranía" de la razón.



Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) proponía que se distinguiera entre las formas primaria y secundaria de la imaginación:



La "fantasia", por otra parte, sólo es capaz de encarar fragmentos y proporcionar una imagen fragmentaria e incoherente del mundo.



La imaginación romántica está relacionada con las ideas filosóficas de Kant y las teorías de los pensadores Idealistas alemanes.

Emmanuel Kant creía que había dos niveles de realidad. Uno es el mundo fenoménico, o sea el mundo natural que perciben los seres humanos. Lo denominaba "fenoménico" porque pensaba que nunca conocemos las cosas tal como son en verdad -como cosas en sí mismas- sino sólo en términos de cómo se nos aparecen. ("Fenoménico" deriva de la palabra griega "phenomenon" = "aparición".) En el mundo fenoménico, percibimos objetos pero no podemos conocerlos de verdad porque sólo estamos en contacto con su apariencia superficial, no con su esencia intrínseca. Y luego está el mundo "nouménico", que es el de las ideas ("noumenos"), de las verdades profundas. La razón nos dice que ese mundo existe pero no podemos conocerlo. Podemos pensar en él porque, como criaturas morales, tenemos una voluntad libre. Pero desde un punto de vista práctico, está más allá de nuestro alcance.



EMMANUEL KANT (1724-1804)

La idea estética proporciona un vínculo entre lo nouménico y lo fenoménico. Cuando experimentamos las cosas "estéticamente", todavía estamos atados a su aspecto. Pero también percibimos un diseño en ellas que nos da una idea del mundo superior de las ideas. El juicio estético es importante en tres sentidos.



Le otorga importancia al individuo porque la "belleza" es necesariamente subjetiva.



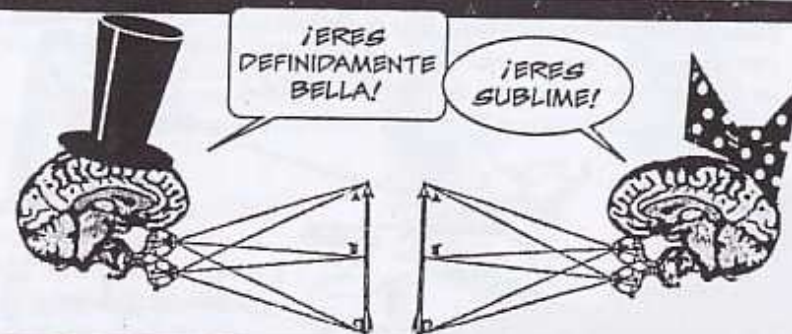
Es desinteresado porque no busca gratificación y no se preocupa por las ventajas materiales.



Es universal porque, si bien no hay una pauta invariable de gusto, lo que agrada es siempre una cuestión de "forma" o "diseño".

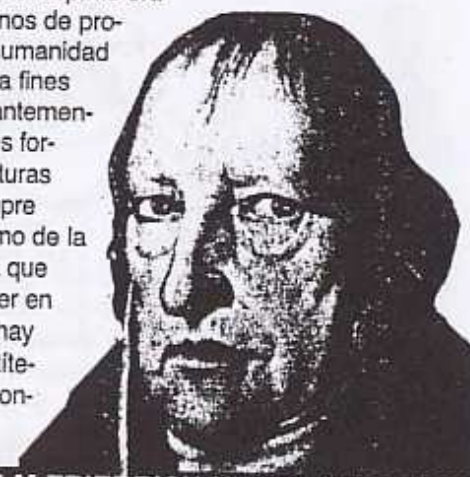
Los sentimientos estéticos, sostiene Kant, emanan de lo bello o de lo sublime. Un objeto bello está claramente definido; su belleza procede del equilibrio de sus elementos dentro de límites cerrados.

Un objeto sublime es ilimitado; desafía las pautas comunes con la grandeza extrema (el Mont Blanc a la luz de la luna) o la energía extrema (un mar tormentoso).



Pero ni la belleza ni la sublimidad son propiedades del objeto. Antes bien, surgen de la mente del que los percibe.

El Idealismo alemán trató de ir más allá que Kant negando la existencia de las "cosas en sí mismas". Sostenía que creamos el mundo al percibirlo (palabras como "idea", "ideología" e "idealismo" vienen de "idein", la palabra griega que significa "ver"). Georg Wilhelm Friedrich Hegel, en particular, pensaba que el mundo es creado por las maneras en que lo ve el espíritu. El espíritu es conciencia humana en su totalidad: una especie de red mundial que interconecta todas las conciencias individuales. Hegel creía que ese proceso de construcción del mundo por parte del espíritu era histórico y veía la historia en términos de progreso y mejora. A medida que la humanidad avanza a través de la historia hacia fines más y más altos, el espíritu constantemente remodela el mundo en diferentes formas culturales y artísticas. Las culturas cambian todo el tiempo, pero siempre son la expresión del espíritu. El ritmo de la historia es dialéctico. Esto significa que nada está aislado. Todo se debe ver en relación con su opuesto. Siempre hay tensión entre dos ideas (tesis y antítesis). El conflicto se debe resolver conciliando ideas opuestas en una nueva síntesis.)



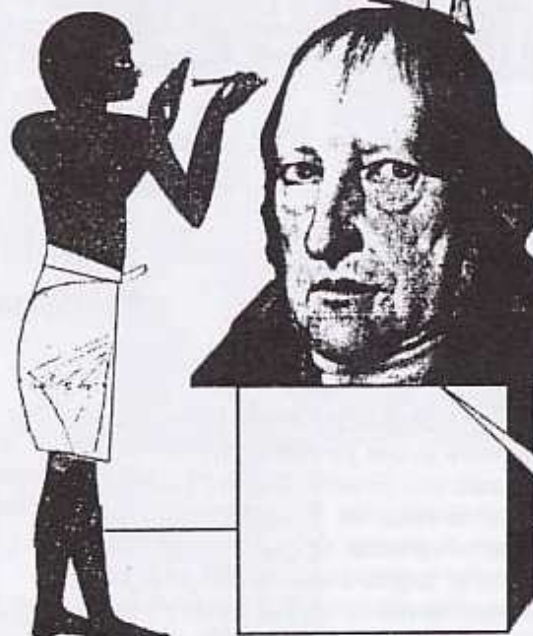
GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL (1770-1831)

Veamos un ejemplo de esta dialéctica tomado de los escritos de Hegel sobre el arte.



En el arte antiguo, hay un conflicto entre arte "simbólico" (tesis) y arte clásico (antítesis).

Hegel sostiene que el arte simbólico (es decir, el arte de los egipcios) es "primitivo", carente de forma y aún incapaz de dominar la belleza. El arte clásico (es decir, el griego) es capaz de representar la belleza y es sensible a la armonía y el balance formal. Pero para Hegel, está unido a la representación sensual del cuerpo humano y por lo tanto es aún imperfecto.



LA SÍNTESIS ES EL ARTE "ROMÁNTICO": AQUÍ LA ESPIRITUALIDAD TRIUNFA SOBRE LO SIMPLEMENTE BELLO. ME INTERESAN LAS FORMAS DEL ARTE QUE SE APARTAN DE LA DIMENSIÓN FÍSICA Y SENSUAL DE LAS COSAS. VOLUMEN Y SOLIDEZ ESTÁN ASOCIADOS CON MANIFESTACIONES NO DESARROLLADAS DEL ESPÍRITU. EL ARTE SIMBÓLICO ESTÁ LIGADO A LA ARQUITECTURA, EL ARTE MÁS "FÍSICO". EL ARTE CLÁSICO ESTÁ UNIDO A LA ESCULTURA, COMO MEDIO IDEAL PARA CORPORIZAR SENSUALMENTE LA FORMA HUMANA.

El arte romántico, finalmente, está ligado a la pintura, la música y la poesía como formas de arte que se alejan de lo físico y van hacia lo espiritual. En fin, la función del arte es limitada: como todo lo demás, el arte debe ser reemplazado por la filosofía como la cumbre de la "conciencia pura". Así hablaba Hegel del fin del arte.

Vanguardia, modernismo, posmodernismo.

Pero el arte no ha terminado todavía. De hecho, el siglo XX ha presenciado una sorprendente proliferación de movimientos dedicados a experimentar con nuevos lenguajes visuales. El término **vanguardia** suele usarse para describir estas tendencias. No hay una única identidad para la vanguardia, y esto se debe a dos razones principales. Primero, diversos movimientos produjeron formas de arte muy diferentes. Segundo, no todos los artistas de vanguardia han compartido las mismas creencias políticas.

Pero todos los movimientos de vanguardia se mofan de la tradición y de los preceptos académicos en la búsqueda de la novedad. Desafían la convención y presentan una actitud rebelde hacia la autoridad.

**¡MIRALOS!
¡DEBERÍA DARLES
VERGÜENZA!**

**¡ES UNA MODA
PASAJERA!**

**¡ESTOS JÓVENES
NO TIENEN NINGÚN
RESPECTO POR LA
TRADICIÓN!**



Resulta interesante notar que vanguardia fue en su origen un término militar que se refería a la parte delantera de un ejército. Se la usaba en Francia en el siglo XIX para describir a los grupos políticamente progresistas o socialistas.

XX

Un momento crucial para la exploración de nuevos lenguajes estéticos fue la muestra de 1905 del Salon d'Automne.



HABÍA OBRAS MÍAS,
DE ANDRÉ DERRAIN (1880-1954)
Y DE MAURICE DE VLAMINK
(1876-1958) Y DE OTROS ARTISTAS.
ESOS CUADROS EMPLEABAN COLORES
FUERTES Y PUROS Y DISEÑOS
PLANOS Y ERAN ABIERTAMENTE
ANTINATURALISTAS.

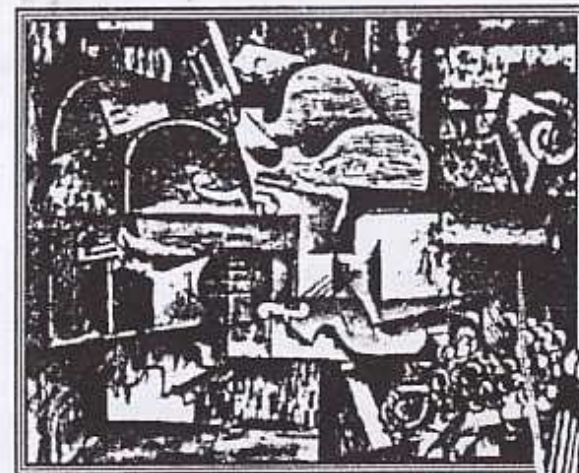
SU RECHAZO DE LA
TRADICIÓN LES RESULTÓ MUY
SORPRENDENTE A MUCHOS
OBSERVADORES, A TAL PUNTO
QUE A LOS ARTISTAS SE LOS
APODÓ DESPECTIVAMENTE
"FAUVES" (BESTIAS
SALVAJES). DE AHÍ EL
TÉRMINO FAUVISMO.



HENRI MATISSE (1869-1954)

No menos importante fue el advenimiento del cubismo en 1907-8. Ese movimiento surgió de la colaboración entre Pablo Picasso (1881-1973) y Georges Braque (1882-1963). Esos artistas crearon un estilo basado en la idea de que un objeto no se debe representar tal como se lo percibe a simple vista.

¡NO VEO
VIOLINES!



¡DEBES
HACER CHEQUEAR
TUS CUERDAS!



El impresionismo ya había socavado la idea de una realidad sólida al acentuar que el arte muestra lo que percibe el artista, no lo que él de alguna manera sabe que está ahí. El cubismo iba más allá: afirmaba que un objeto no tiene una forma absoluta. Todo objeto puede verse y representarse desde una enorme variedad de ángulos, y adopta formas y significados diferentes según el ángulo desde el que se lo percibe. Idealmente, tantas de esas formas como sea posible se deben representar dentro de la misma imagen. Las cosas inanimadas y también los cuerpos vivos pueden descomponerse en bloques y planos. Y a éstos se los puede yuxtaponer y superponer para crear imágenes múltiples del objeto. Tanto el fauvismo como el cubismo son fuentes importantes de inspiración para desarrollos posteriores del arte moderno.

El concepto de vanguardia está estrechamente ligado a dos importantes fenómenos del siglo XX: el **modernismo** y el **posmodernismo**.

Veámoslos.



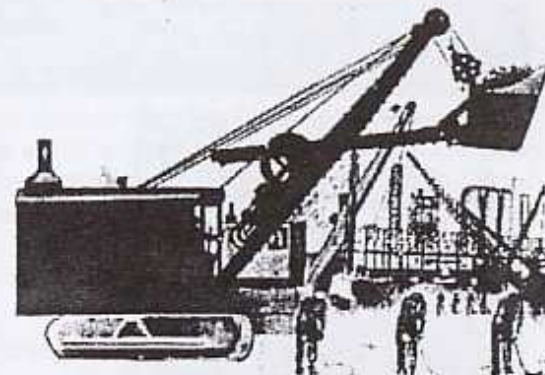
El término "modernismo" se suele emplear para describir una tendencia internacional que se desarrolló en los últimos años del siglo XIX y luego afectó a la mayor parte del arte del siglo XX.



El modernismo no es un "movimiento". De hecho, comprende muchos movimientos diferentes: el **simbolismo**, el **impresionismo** y la **decadencia** hacia el inicio del siglo; el **fauvismo**, el **cubismo**, el **postimpresionismo**, el **futurismo**, el **constructivismo**, el **imaginismo** y el **vorticismo** en el período hasta y durante la Primera Guerra Mundial. El **expresionismo**, el **dadaísmo** y el **surrealismo** durante y después de esa guerra. Y la lista no es exhaustiva.

Así como el modernismo no es un movimiento unificado o una escuela, tampoco se lo puede asociar con un arte único. Ha influido prácticamente en todas las artes en grados variados: la poesía, la pintura, la arquitectura, la ficción, el drama, la música, etc.

En líneas generales, el modernismo se caracteriza por la innovación y la experimentación en las artes. Los artistas modernistas deseaban distanciarse de las convenciones del realismo. No creían que el arte pudiera o debiera ofrecer una reflexión objetiva de la realidad. Tampoco pensaban que lo que denominamos realidad sea un mundo fijo compartido y reconocido por todos. El mundo que le interesa al modernismo es de cambio más que de tradición, de impresiones pasajeras y huidizas antes que de formas inmutables. El arte modernista rechaza el realismo y desea que reconozcamos que la obra de arte es un artificio, una construcción.



Pone mucho el acento en los recursos y técnicas empleados para producir una obra particular, y en el rol de la forma -más que del contenido- para transmitir ciertos mensajes.

Pero no todos los artistas veían el mundo moderno a través de las mismas lentes. Por ejemplo, algunos artistas eran entusiastas en cuanto a la tecnología y la consideraban como un símbolo celebrador de la energía humana. Otros la rechazaban como a una fuerza deshumanizadora.



Algunos apreciaban la ciudad moderna como a una mina de novedades. Otros la veían como una ciénaga atestada donde imperaba la depravación. A aquellos a quienes la modernidad les resultaba excitante y progresista les gustaba representar el mundo como lleno de movimiento, color y luz. Pero los artistas menos optimistas pintaban escenas urbanas dominadas por la distorsión y los excesos.



El mismo espacio moderno podía ser interpretado como limpio y excitante o como decadente y miserable.

Pero todos los artistas debieron confrontar un fenómeno básico: una transformación drástica de la experiencia occidental ocasionada por la industrialización, la urbanización y los efectos devastadores de la Primera Guerra Mundial. Los cambios económicos, políticos y tecnológicos amenazaban despojar al individuo de toda autonomía. Los artistas respondieron a esa amenaza de diversas maneras.

Algunas obras modernistas sugieren que el mundo moderno es fundamentalmente un mercado. Todo es manejado por mercados e instituciones financieras. Por ejemplo, la famosa pintura Olympia (1863) de Edouard Manet recuerda grandes obras del pasado, como los desnudos femeninos pintados por Tiziano, Giorgione o Velázquez.



...PERO MI MUJER NO ES UNA "VENUS" CLÁSICA. ES UNA CRIATURA DE LA CIUDAD MODERNA: UNA PROSTITUTA EN EXHIBICIÓN, QUE INVITA AL OBSERVADOR A PONERSE EN LA SITUACIÓN DEL CLIENTE DE UNA PROSTITUTA. EN UN AMBIENTE REGIDO POR EL COMERCIO, TODO SE CONVIERTE EN UN BIEN: EL CUERPO DE LA GENTE, SUS REPRESENTACIONES, SUS ESPECTADORES.

Otros artistas y teóricos modernistas se rehúsan a ver el mundo moderno y su arte en términos puramente financieros. Pretenden separar el "gran" arte de las culturas: "masiva" y "popular". Creen que, en el mejor de los casos, el arte moderno debería estar guiado por el deseo de constante experimentación. El arte debe reinventarse a sí mismo todo el tiempo. E, idealmente, debe ayudarnos a reinventar nuestra propia percepción del mundo. Las divergencias entre artistas y críticos modernistas demuestran que el mismo objeto o imagen puede interpretarse de maneras muy contrastantes según la disposición de cada observador.



EDOUARD MANET (1832-1883)



Algunos han criticado al modernismo por adoptar una visión tan subjetiva del mundo. Piensan que si no podemos compartir nada con nadie, estamos condenados a la soledad y el aislamiento. Quedamos atrapados en la cárcel del yo individual y somos incapaces de actuar colectivamente. Muchas figuras modernistas transmiten precisamente un sentido de la alienación. Las obras teatrales y novelas de Beckett y Kafka, las pinturas de Munch, las esculturas de Giacometti —para dar unos pocos ejemplos al azar— muestran claramente esta tendencia.

Pero la impotencia de esas figuras no las hace necesariamente inútiles en lo social o lo político. Su separación del mundo y su incapacidad para entender lo que los rodea nos obliga a reflexionar sobre condiciones que son en verdad muy reales.



UNA OBRA DE ARTE PUEDE SER "FIEL A LO REAL" SIN REPRESENTARLO FOTOGRAFICAMENTE. A VECES TIENE UN IMPACTO MÁS FUERTE SOBRE EL ESPECTADOR SI COMENTA LA VIDA DE MANERA SIMBÓLICA O DELIBERADAMENTE DISTORSIONADA.

Si el modernismo cuestionó el realismo (y las ideas relacionadas de solidez y objetividad), el posmodernismo lleva un paso más adelante tal cuestionamiento.

El modernismo rechazaba la idea de un único significado pero aún confiaba en la capacidad del arte para ofrecer profundas percepciones sobre lo que significa o puede significar ser humano. Para el posmodernismo, sólo hay superficies, ficciones y relatos. Algunos de los códigos y convenciones promovidos por el modernismo podrían ser bastante restrictivos. Por ejemplo, algunos veían el arte como una forma superior de expresión sólo al alcance de ciertos individuos talentosos. Algunos pensaban que el arte sólo es valioso si ofrece percepciones "reveladoras" de la realidad. Otros deseaban que el arte fuera totalmente "puro", desentendiéndose de problemas prácticos.



¿QUÉ ES EL ARTE PARA USTED, PICASSO?

¿Y PARA USTED, MONET?

CREO QUE EL ARTE ES: Α·ΔΧΔΕ·ΦΓ·ΙΙΘΚΑ//ΜΝ;ΟΠ()ΘΡΣΤ·ΥζΩ+ΞΨ Ζ Α·ΔΧΔΕ·ΦΓΙΙΘΚΑ//ΜΝ;ΟΠ()
¡O ALGO POR EL ESTILO!

DIRÍA QUE EL ARTE ES MÁS COMO: α·δχδε·φγΗιρκλ//μν;οπ()θρστ·υψ ω+ξψζ α·δχδε·φΓΗιρκλ //μν;οπ()λδκρ++-/

Por éstas y por otras razones, a menudo se ha criticado al modernismo como un fenómeno elitista, cuyas obras más celebradas son simplemente inaccesibles para la comprensión del público.

El posmodernismo, por contraste, no sigue ninguna regla rígida. Afirma que no hay significados profundos para descubrir, porque el significado va cambiando todo el tiempo. Las palabras, las imágenes y los signos llevan a aún más palabras, imágenes y signos, no a "la verdad". El significado depende por completo del contexto y del momento. Y ningún texto o imagen es nunca único: imágenes y textos están siempre relacionados con otras imágenes y textos. Esto es lo que el posmodernismo denomina intertextualidad. Los artistas se remiten constantemente a otros artistas.



A veces lo hacen conscientemente, mediante formas de arte como el **pastiche**, el **collage** y el **montaje**. Pero a veces toman prestado o citan a otros artistas muy inconscientemente. El punto es que las imágenes se encuentran tan profundamente arraigadas en nuestra cultura que buena parte del tiempo nos encontramos usándolas sin tener plena conciencia de que lo hacemos. Otra forma de plantear esta idea es que no hay autores individuales de ninguna de las imágenes que nos rodean porque las imágenes son la "propiedad" común de culturas completas. Las imágenes de una enorme variedad de fuentes diferentes pueden ser tomadas y puestas en un nuevo contexto.

Esto hace del posmodernismo un fenómeno muy "eclectic", tendiente a una variedad pluricultural de estilos y técnicas. No hay ninguna definición monolítica del texto posmoderno, porque tal texto puede reunir un número ilimitado de motivos.



Pero una característica de muchos textos producidos en una cultura posmoderna es que son polifónicos: hablan a través de muchas voces a la vez. Toman del mundo contemporáneo y de tradiciones pasadas, de la gran cultura y de la cultura masiva. Y unen imágenes de diversas partes del planeta con independencia de las fronteras nacionales y étnicas.

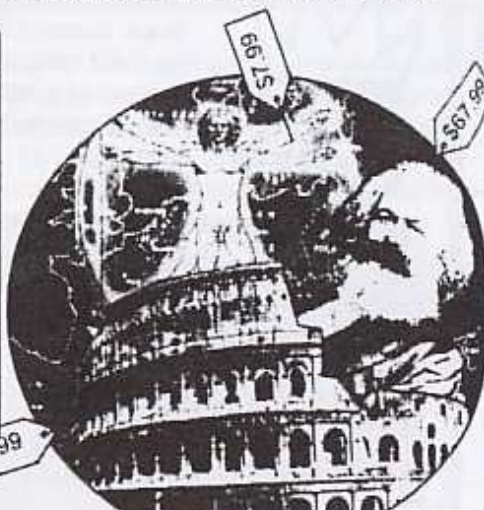


En arquitectura, por ejemplo, ha habido una explosión de centros de compras llenos de detalles que recuerdan edificios clásicos (pedras angulares, arcadas, frisos, columnas, fuentes, bóvedas y domos) hechos enteramente con vidrio y metal.

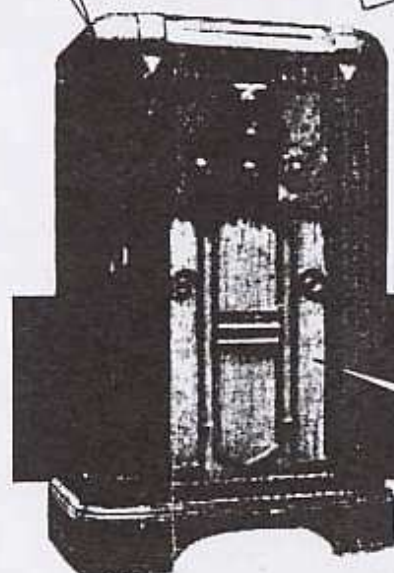


Estas cosas hacen que se vea al posmodernismo como una forma de liberación de las reglas restrictivas. En verdad, muchos críticos sostienen que el posmodernismo es un fenómeno liberador. Su énfasis en la multiplicidad, la diferencia y el movimiento se ve como un creativo rechazo de los ideales tradicionales de unidad, estabilidad y uniformidad. Pero otros piensan que el posmodernismo no tiene nada imaginativo que ofrecer.

EL POSMODERNISMO, SEGÚN LOS DETRACTORES, SIMPLEMENTE DICE QUE "TODO VA". CORPORIZA EL ESPÍRITU DEL CAPITALISMO, DE UN MUNDO EN EL QUE TODAS LAS FORMAS CULTURALES PUEDEN SER ENVASADAS Y COMERCIALIZADAS, TODO SE PONE EN EL MISMO NIVEL: OBRAS DE ARTE CLÁSICAS Y AVISOS DE TV, RELIGIÓN Y MODA, POLÍTICA Y DEPORTE.



NINGÚN OBJETO POSEE UN VALOR INTRÍNSECO. LAS COSAS SE TORNAN VALIOSAS SÓLO EN LA MEDIDA EN QUE SE LAS PUEDE HACER CIRCULAR Y RECICLAR INTERMINABLEMENTE. SI ALGÚN MODERNISTA YA HABÍA PENSADO EN EL ARTE EN TÉRMINOS ECONÓMICOS, TODOS LOS POSMODERNISTAS PARECEN HABER ADOPTADO ESA IDEA.



Pero es innegable que el posmodernismo desvalorizó drásticamente muchos mitos occidentales antiguos: la autoridad, la autoría, la tradición, la verdad. El posmodernismo marca un cambio crucial en la condición del arte y del artista. Y también puede ofrecernos, a los espectadores, modos alternativos de entender nuestro propio lugar en la cultura contemporánea.

Tal vez el posmodernismo nos ayude a aceptar la realidad como un espacio transitorio y desorientador. Puede ayudarnos a encarar la idea de que la identidad humana está inevitablemente dividida y que el significado nunca es algo fijo. Este estado de cosas no es necesariamente sombrío. Significa que todo puede ser cuestionado y redefinido constantemente. No vivimos en mundos seguros y claramente delimitados. Vivimos en el umbral, el límite incierto entre el pasado y el futuro. Vivimos en un estado de permanente peregrinación, una condición que puede ser dolorosa pero también muy creativa. Y aquí creatividad no significa inventar cosas nuevas tanto como reubicar otras familiares dándoles significados alternativos.

AL REESTRUCTURAR EL PASADO TAMBIÉN REHACEMOS EL PRESENTE Y ABRIMOS CAMINOS HACIA EL FUTURO. ESTE ES TAMBIÉN UN MODO DE CUESTIONAR LA AUTORIDAD. AL ELIMINAR LA DOMINANTE FIGURA DEL AUTOR, EL POSMODERNISMO NOS INVITA A IMAGINAR LA EXISTENCIA SOCIAL EN AUSENCIA DE UN PODER CONTROLADOR.

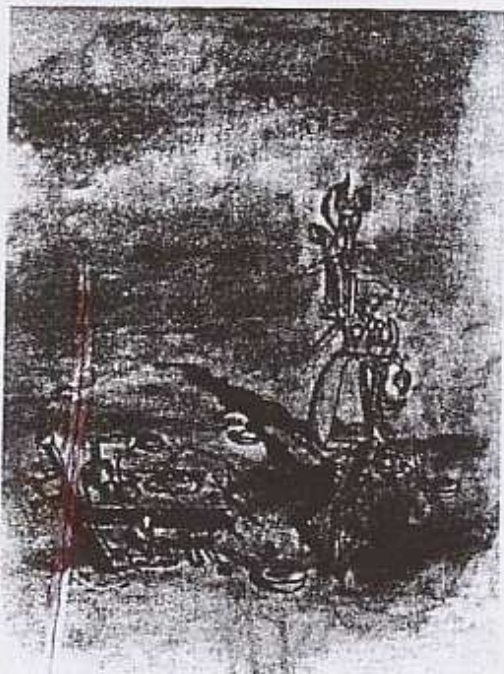


¿SÍ? CREO QUE EMPEZARE CON ESE PEQUEÑO PASO...

Semiótica

Para entender cómo actúa un cuadro (estéticamente o de otra manera) debemos estar en condiciones de entender su lenguaje. En general asociamos el término "lenguaje" con la palabra hablada o escrita. Pero la teoría de la semiótica sugiere que el rótulo "lenguaje" podría aplicarse a todos los sistemas de signos, incluidos los no verbales y los visuales.

Realidad y percepción



El siglo XX ha experimentado una "crisis" en la representación. Ya no confiamos en la capacidad de los seres humanos para pintar cuadros "verídicos" de la realidad. Tenemos conciencia creciente de que nuestra percepción del mundo es incierta. Siempre debemos dudar de lo que vemos. Las imágenes no representan la realidad sino percepciones de ella. El concepto de percepción reemplaza el de realidad. Pero si la percepción es un proceso inestable y de final abierto, ¿quién tiene el poder de decidir qué maneras de percibir el mundo son válidas y cuáles no?



En toda cultura, las ideologías y las instituciones relacionadas apoyan modos particulares de ver y excluyen otros. Cuando vemos las cosas de cierta manera, siempre debemos tener presente que las estaríamos viendo de maneras totalmente diferentes si fuesen diferentes los valores de nuestra cultura. Esto hace que nuestro rol de espectador sea importante y activo. Las imágenes nunca son acabadas o autocontenidas: sólo existen en el estado virtual que es nuestra tarea completar.



En el curso del siglo XX se han formulado muchas teorías sobre los modos de percibir las cosas y entenderlas. Para los fines de esta discusión, tres ideas tienen un peso especial:

texto, estructura y juego

Los críticos formalistas consideraban a la imagen como un texto independiente. Querían que el observador/lector hiciera foco en el particular uso de los temas e invenciones del texto. Su énfasis se extendía de los textos individuales a las estructuras. Lo que el texto compartía con otros textos era considerado más significativo que su presentación específica.

BIEN, ENTENDÍ.
FOCO EN LOS TEMAS
Y RECURSOS.



Luego, los críticos estructuralistas se ocuparon de colocar una imagen en un grupo de imágenes, y de divisar conexiones, relaciones e ideas "universales". Pero teorías posteriores han cuestionado el concepto de estructura.

¿CON QUE AHORA
SON CONEXIONES Y
RELACIONES?



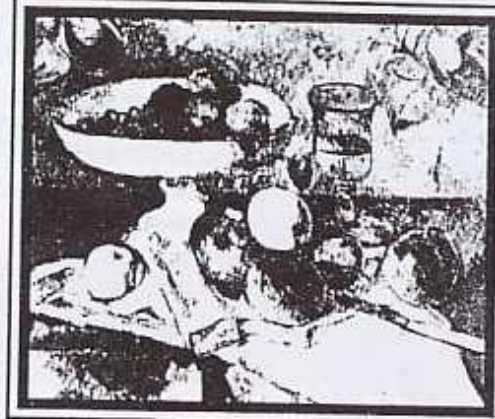
Los críticos postestructuralistas encuentran restrictiva la idea de un sistema de textos o imágenes interrelacionados por principios universales, ¡y demasiado prolija! El postestructuralismo ha refutado la estructura y acentuado en cambio la apertura del lenguaje en todas sus formas. Los diversos elementos que forman un texto no producen un significado estable. Sugieren varios significados posibles, ninguno de los cuales es más confiable que los otros. No progresamos de indicios a verdades, sino de un indicio a otro, en un proceso de juego interminable.

DESPUÉS DE
TODO ESO, ¿NINGÚN
SIGNIFICADO ES
CONFIABLE?



Obras y contextos

Nunca experimentamos las obras de arte como objetos en un vacío. Siempre las imaginamos en un contexto. El contexto puede ser un museo, una clase de arte, un programa de TV, un programa de computadora, un libro, una postal, un calendario... esta lista podría continuar casi interminablemente. Una imagen nos da formas y objetos, que son poco significativos en sí mismos. Cobran sentido cuando los ponemos en ciertos contextos. Y sus significados cambian cuando cambian sus contextos. Por ejemplo, una de las famosas naturalezas muertas de Cézanne con jarras y naranjas es probable que sea vista como una obra de arte en el contexto de una galería o en el de un catálogo de exposición...



...pero es más probable que se lo considere un motivo decorativo si aparece en una camiseta o en un jarrito de café. Las formas y objetos de la imagen siguen siendo básicamente los mismos, pero la interpretación que hacemos de ellos se altera mucho según el contexto. No hay "un" lugar apropiado para una imagen porque las imágenes pueden ser "desplazadas" interminablemente.



¡EL ARTE MODERNO
ES DEMASIADO
COMERCIAL PARA
MI GUSTO!



El arte del siglo XX ha experimentado con esas dos ideas en una variedad de maneras. El arte pop, que se desarrolló en Estados Unidos en la década de 1960, ofrece algunos ejemplos. **Roy Lichtenstein** (n. 1923) trabajó con las técnicas de la cultura masiva para producir algunas de sus imágenes más famosas. Seleccionó cuadros de historietas y los reprodujo en óleo sobre tela, procurando simular una retícula. Esas pinturas se asemejan tanto a las imágenes originales que da la impresión de que el artista no

hubiera puesto nada de su propia imaginación en ellas. Pero, sin duda, los cuadros de historietas pasan a ser algo muy diferente cuando se los extrae de su contexto original y se los convierte en pinturas al óleo. Al espectador se le pide que los interprete de nuevo. Por un lado, ya no son parte de la secuencia sino que se presentan como imágenes separadas. La línea del globo ya no es un pequeño fragmento de una narración sino que se convierte en una narración en sí misma.

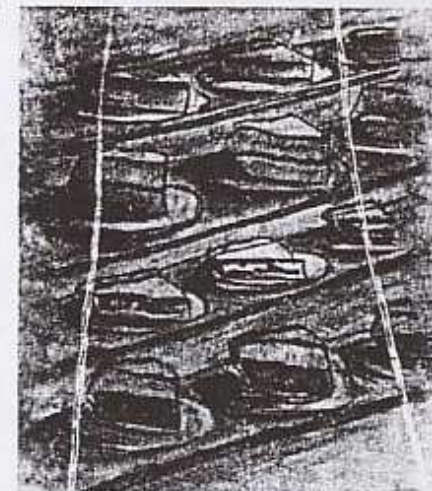


Andy Warhol (1928-87) usaba objetos comunes como latas de sopa, botellas de gaseosas, paños y dinero como temas de sus pinturas.



Esos ítems se ven tan familiares que algunos observadores no están preparados para verlos como arte. Pero el desplazamiento de una imagen comercial a una pintura la transforma. Y eso también puede modificar nuestra interpretación de objetos familiares. Por ejemplo, si un bien cotidiano puede convertirse en una obra que se exhibe en una galería, hay muchas probabilidades de que las pinturas mismas, entre otras cosas, sean bienes.

El nuevo realismo (denominación inventada en 1960 con referencia a una muestra realizada en Milán) también emplea objetos triviales y cotidianos. **Arman** (n. 1928) llenaba cajas de vidrio con el contenido de cubos de residuos, o colecciones de tenedores y cucharas. Esos objetos son muy familiares, pero cuesta verlos como tales cuando se los transpone a un contexto diferente. Se vuelven extraños y misteriosos. Recordamos que vemos cosas semejantes en nuestra cocina, pero no podemos darles los mismos nombres.



Los significados de los objetos representados en cualquier imagen son el producto de dos factores: los lugares en que están situados los objetos; y la interpretación que hace el espectador de la relación entre las cosas y sus circunstancias físicas.

Trabajar con signos

¿Expresan las imágenes lo que el mundo "es" o lo que "entendemos" que es? ¿Cuál es la relación entre las imágenes y las ideas? ¿Pueden las imágenes "decir" algo que no significan? ¿Pueden "significar" algo que no dicen? Estas son algunas de las preguntas abordadas por la semiótica en el curso del siglo XX.



La **semiótica** (que procede de la palabra griega "semeion" = signo) es la ciencia de los signos. Estudia las maneras en que los signos funcionan en una cultura. Todo puede leerse como un signo. Desde el punto de vista de la semiótica, el lenguaje incluye todas las formas de significación (palabras, cuadros, movimientos, gestos, edificios, ropas, muebles, menús, etc.). Entender las imágenes semióticamente significa detectar y decodificar sus sistemas de signos. Las obras de arte no son productos congelados. Son, sobre todo, signos abiertos a la interpretación.

Un signo no es ni una "cosa" ni una "idea". Es algo que "representa" una cosa o una idea. Cuando oímos o leemos palabras y cuando vemos imágenes, no oímos/leemos/vemos cosas reales o ideas. En realidad, recibimos indicios que debemos interpretar para llegar a ciertos significados. Las formas y los colores de un cuadro pueden representar personas, objetos inanimados o conceptos abstractos. Pero cuando miramos el cuadro no vemos significados directos. Percibimos alusiones a varios significados posibles. Los recogemos y los traducimos en algo que tiene un significado según códigos, convenciones y hábitos de nuestra cultura. No siempre tenemos conciencia de que aplicamos esas reglas.



Los fundadores de la moderna teoría semiótica son:



El filósofo norteamericano
CHARLES SANDERS PEIRCE
(1839-1914)

NUESTROS MODELOS SON DIFERENTES PERO AMBOS ENFOCAN LA IDEA DEL SIGNO.



El lingüista suizo
FERDINAND DE SAUSSURE
(1857-1913)

Peirce sostenía que un signo es algo que señala un significado que está fuera de él, y que el lector u observador elabora ese significado según convenciones culturales. Si aplicamos este modelo a las imágenes visuales, hallamos que decodificar un cuadro implica tres cosas principales:



primero, el observador reconoce el cuadro como "arte", por su contexto y no por su contenido;



segundo, el observador separa las características más notables del cuadro: colores, métodos de composición, símbolos, referencias culturales;



tercero, el observador percibe ciertos significados en el cuadro: las imágenes carecen de significado sin un observador dispuesto a interpretarlas según códigos particulares.

Incluso decir que un cuadro "carece de significado", o es una "tontería", (como hacen ciertos espectadores frente al arte abstracto, por ejemplo) es un modo de darle un significado. La imagen "significa" la falta de significado en términos de lo que la cultura del espectador ha definido como poseedor de significado.

SEÑALE QUE UN "SIGNO" SÓLO PUEDE REFERIRSE A UN "OBJETO" POR VIRTUD DE UN "INTERPRETADOR". LAS FORMAS Y LOS COLORES DE UN CUADRO SÓLO PUEDEN SER VINCULADOS CON COSAS E IDEAS DEL MUNDO POR UNA TERCERA PARTE, UN OBSERVADOR, QUE PUEDE INTERPRETAR FORMAS Y COLORES COMO COSAS E IDEAS.



Un signo sólo puede evocar algo que está fuera de él si alguien está preparado para verlo como un signo y vincularlo con un aspecto de la realidad. Por supuesto, no hay reglas fijas que determinen qué se puede ver como signo y qué no. Es probable que reconozcamos un cuadro colgado en una galería de arte como "arte" aunque no nos guste. Una pinturada tirada en una pila de residuos por alguien que se ha cansado de ella aún puede ser reconocida como un signo artístico. ¿Pero cuánta gente hurga entre las pilas de basura en busca de obras de arte desechadas? ¿Y puede el cuadro arrojado a la basura seguir funcionando como "arte" si nadie está ahí para verlo?

Veamos otro ejemplo. En compañía de amigos y colegas, ¿damos por descontado que lucen ropas porque en la cultura occidental no es aceptable andar desnudo? ¿O tomamos cada prenda como un signo, un indicio de la personalidad de esas personas? Obviamente, ambas opciones se sostienen. Todo puede convertirse en un signo, algo que tiene un significado que está fuera de él.



También el observador es un signo. Cuando interpreta los signos, lo hace sobre la base de códigos y convenciones culturales, no de sus capacidades personales.

SI PUEDO VER ALGO COMO UN SIGNO, ES PORQUE MI CULTURA ME HA DOTADO DE LOS ELEMENTOS PARA HACERLO. ESOS ELEMENTOS ME DEFINEN A MÍ TANTO COMO ME AYUDAN A DEFINIR LO QUE VEO.



Cuando un observador mira los signos de una imagen y los vincula con objetos del mundo, no está "explicando" la imagen, la está interpretando. Y toda interpretación, como se sabe, es siempre parcial y subjetiva. El observador no produce un paquete bien hecho de significado que todos pueden compartir. Lo que produce, al interpretar una obra, es siempre otro signo. Si veo un cuadro de una figura femenina sosteniendo un ancla, es probable que me diga a mí mismo: "éste es un símbolo de la esperanza". Digo esto porque ciertas convenciones visuales que me han enseñado me dicen que "mujer + ancla = esperanza". En los términos de Peirce, la mujer que sostiene un ancla es un "signo", que es asociado con el "objeto" esperanza por mí, el interpretador.



Pero sólo interpreto la imagen de esta manera debido a mi preparación cultural. Si perteneciera a una cultura donde las figuras femeninas, las anclas y los conceptos abstractos de esperanza estuvieran totalmente disociados, ni soñaría con llegar a tal lectura. Ni haría la relación de no haber visto antes cuadros similares. Para alguien que no sigue las mismas convenciones que las mías, "mujer" + "ancla" = "esperanza" no es un significado sino otro signo que requiere más interpretación.

En otras palabras, cuando interpretamos un signo como el equivalente de un objeto o una idea que está fuera de él, no producimos un significado final sino un texto que siempre está abierto a nuevas lecturas.

VEO EL LENGUAJE COMO UN "SISTEMA DE SIGNOS". EL SIGNO ESTÁ FORMADO POR DOS PARTES: EL SIGNIFICANTE, QUE ES EL SONIDO-IMAGEN, Y EL SIGNIFICADO, QUE ES EL CONCEPTO AL QUE SE HACE REFERENCIA.

POR EJEMPLO, LOS SONIDOS QUE EMITO CUANDO DIGO "TIGRE" Y LAS LETRAS QUE USO PARA ESCRIBIR LA PALABRA...

t-i-g-r-e

...CONSTITUYEN EL SIGNIFICANTE. EL CONCEPTO DE UN FELINO FIERO Y PELUDO DE CUATRO PATAS EVOCADO POR ESOS SONIDOS O LETRAS CONSTITUYE EL SIGNIFICADO.

Saussure señalaba que no había ninguna conexión natural entre el significante y el significado. El vínculo es siempre arbitrario y convencional.

El lenguaje no nombra conceptos universales compartidos por todas las culturas. De hecho, crea sus propias categorías para entender el mundo según diferentes circunstancias culturales.



Por ejemplo, los nombres de los colores varían mucho de un idioma a otro.

No nombran conceptos universalmente aceptados. No nos dicen qué son "amarillo", "azul", "rojo", etc. Los nombres de los colores se crean dentro de una cultura específica según el modo en que esa cultura percibe el mundo. No hay una correspondencia exacta, por ejemplo, entre los nombres de los colores en inglés y en castellano.

Inglés	Welsh
verde	gwyrd
azul	glas
gris	llwyd
marrón	



Saussure también señalaba que lo que le da significado a un signo no es una cualidad individual particular. El significado es el producto de la "diferencia" de un signo respecto de, y en "relación" con, otros signos. Sólo podemos entender los signos en el contexto de otros signos. Esto hace del lenguaje algo parecido a un juego.



Saussure comparaba el lenguaje con el juego del ajedrez: las piezas sobre el tablero no significan nada sin las reglas del juego. Cada pieza adquiere significado sólo en relación con todas las otras piezas y sus movimientos. Del mismo modo, cada signo sólo adquiere significado en relación con todos los otros signos de un lenguaje.

En el contexto del lenguaje visual, el modelo de Saussure puede ayudarnos a identificar los diversos niveles en los que funciona una imagen. La imagen no nos presenta directamente conceptos y significados. Está compuesta principalmente por significantes, que podemos vincular con ciertas ideas sobre la base de las convenciones de nuestra cultura.



El postestructuralismo ha desarrollado las ideas de Saussure. Sosține que un significante no conduce sin problemas a un significado. De hecho, pasamos incesantemente de un significante al otro. Un significante no señala un significado. Es sólo un indicio para diversos significados posibles. Veamos un ejemplo simple. A veces, cuando buscamos una palabra en el diccionario que no conocemos, encontramos explicaciones de esa palabra que contienen otras palabras que tampoco conocemos. Y si buscamos esas otras palabras, podemos hallar aun otras que no conocemos. Ésta es una ilustración práctica de algo que sucede cada vez que usamos el lenguaje en sus diversas formas.

Aplicado a la imagen visual, el enfoque postestructuralista implica un interminable intercambio entre la imagen y el que la ve. Aun cuando pensamos que hemos "entendido" un cuadro, algo se nos escapa.



Mirar imágenes es una experiencia privada. Vemos las cosas según estados de ánimo y sentimientos personales. A veces, hablar sobre esta experiencia es contraproducente. Cuando nos esforzamos por convertir en palabras nuestras respuestas, hallamos que se ha perdido algo vital.

Pero mirar imágenes es también una experiencia que compartimos con millones de personas. La semiótica estudia los sistemas de signos en relación con los códigos y convenciones culturales. En este sentido, puede ayudarnos a captar una línea de referencia común para las respuestas individuales.

En este punto, alguien podría decirnos: aquí tenemos una reproducción de una pintura famosa, y así se deben leer sus signos. Pero eso se ha hecho con mucha frecuencia. Hay abundancia de análisis detallados de cuadros. Son útiles pero (por todas las razones dadas anteriormente) nunca pueden ser exhaustivos. Por ello, lo que sigue no es una lectura de una imagen particular, sino una lista de aspectos de una imagen que el observador puede buscar y explorar. La lista trata de acotar que cualquier aspecto de una imagen puede revelar otros aspectos que tal vez no fueran tan obvios al principio. La interpretación es inevitablemente un proceso de acrecentamiento. Es de esperar que nosotros podamos extender la lista.

Sin duda, todas las categorías presentadas debajo podrían descomponerse en más y más categorías.



Cómo capta la imagen la atención del observador:



Ritmo
Prominencia
Marco
Recursos Técnicos
Narrativa

Cómo la imagen le transmite información al observador:



Temas
Escenas y Retratos
Acciones y Eventos
Personajes
Atributos

Cómo ve el observador la composición general:



Líneas
Posición de las formas
Interacción
Contraste
Coherencia

En primer lugar, una imagen "atrae" al observador. Lo lleva a su mundo.



Varios recursos aseguran que podamos relacionarnos con la imagen y que la imagen pueda relacionarse con nosotros.

A menudo, lo que primero nos atrae es un sentido del ritmo. Esto puede evocarse mediante varias impresiones diferentes: movimiento, armonía, conflicto, etc. Se puede ver que figuras, colores y formas "actúan juntos" para transmitir una sensación de equilibrio o "uno contra otro" para transmitir una sensación de falta de armonía. El ritmo de un cuadro puede ser amable, gracioso, soñador, agresivo, vigoroso, etc. (Pensar en diferentes tipos de música y baile para que nos ayuden a describir el ritmo de un cuadro.)



Las imágenes también atraen nuestro interés poniendo una forma, una figura o un color en una posición especial. La prominencia de un elemento particular en la composición general del cuadro le da a éste el poder de atrapar la atención del espectador. Se pueden emplear muchos recursos para guiar la mirada del observador: una zona de color, una red de líneas, un cuerpo humano. Un personaje puede captar y mantener nuestra atención como objeto de especial interés al dirigir su mirada hacia el que mira. Recordemos esos retratos algo inquietantes en los que los ojos del retratado parecen estar siguiéndonos por toda la habitación.

A todo se le puede dar prominencia. Pero para hacerlo prominente, el artista debe ubicarlo, debe darle un rol central respecto de otros elementos.

Consideremos de nuevo la idea de Saussure de que las cosas no tienen significado por sí mismas: sólo lo adquieren en relación con otras cosas. En un cuadro, un elemento tiene significado si otros elementos lo ayudan a obtenerlo. En una pintura religiosa, por ejemplo, con un halo se le puede dar prominencia a un personaje santo. En toda clase de pinturas, a un personaje se lo puede hacer central manejando la escala de varias otras figuras respecto de él. Nuestra mirada también es atraída con recursos técnicos. Guían nuestra visión las maneras en que son usados **luz, color, línea y perspectiva**. Ellos nos invitan a concentrarnos en ciertos aspectos del cuadro y nos ayudan a pasar de un componente a otro. A menudo, las imágenes nos atraen a su mundo contándonos una historia: nos dan una narración. A diferencia de los textos escritos, no se despliegan página por página. Todas las partes del argumento ocupan una sola superficie. Y es nuestra tarea relacionarlas de modo que nos cuenten una historia.

temas

escenas y retratos

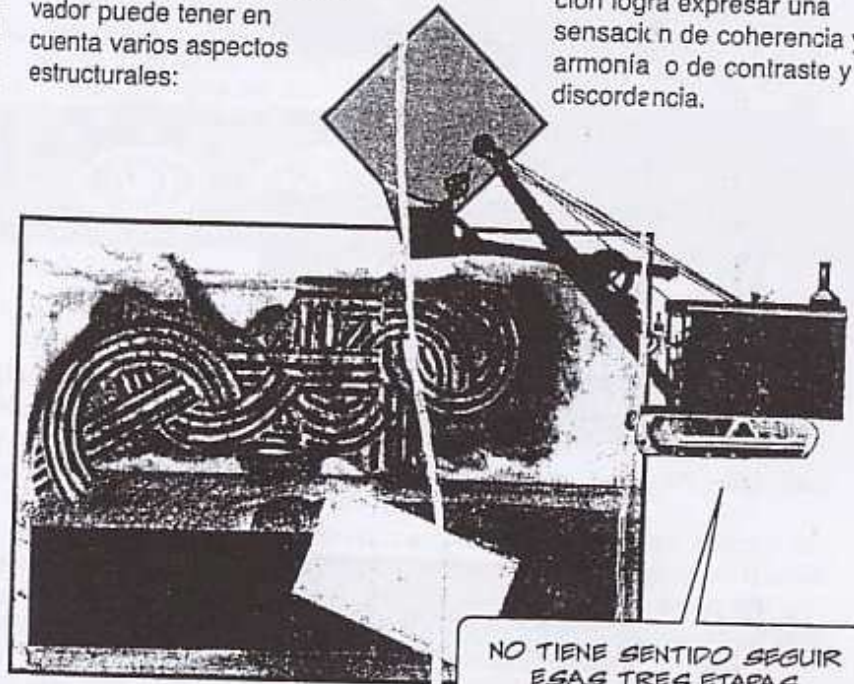
A large, dark, rectangular area representing a heavily redacted document page. The redaction consists of numerous thick, horizontal black bars of varying lengths covering the entire page content.



UN RETRATO, POR EJEMPLO, PUEDE NARRAR UNA HISTORIA SOBRE EL RETRATADO Y SU MUNDO CON EL USO DE OBJETOS, SIMBOLOS Y SÍMBOLOS, AUNQUE EL RETRATADO NO REALICE UNA TAREA ACTIVA.

106

cómo interactúan esas formas, y cómo esa interacción logra expresar una sensación de coherencia y armonía o de contraste y discordancia.

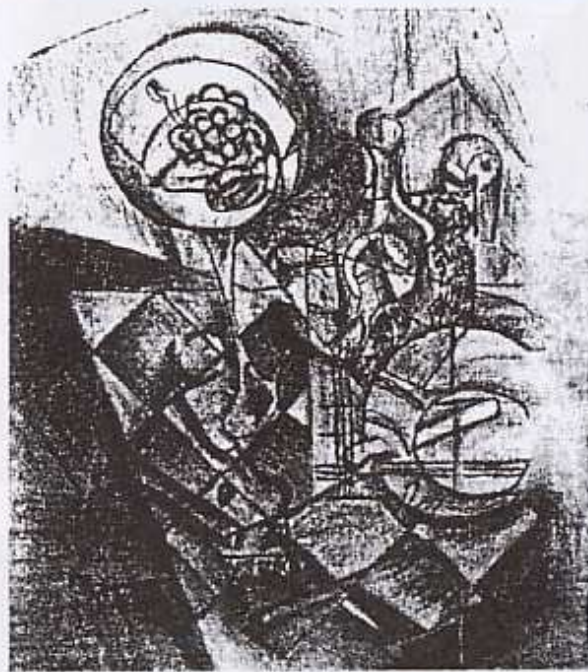


NO TIENE SENTIDO SEGUIR
ESAS TRES ETAPAS
CRONOLOGICAMENTE.
CASI SIEMPRE TENEMOS UNA
IMPRESIÓN GENERAL DE LA
ESTRUCTURA DE UNA IMAGEN
MUCHO ANTES DE QUE
HAYAMOS CAPTADO SUS
ELEMENTOS INDIVIDUALES.

Espacio y perspectiva: estructura, forma y significado

A menudo estamos más familiarizados con la reputación de un artista que con el aspecto de su obra. El contenido y la forma de un cuadro muchas veces están subordinados a la fama del pintor. Y, en general, incluso cuando pensamos en cuadros reales es más probable que nos interese en su tema que en su forma. Pero entender la composición de un cuadro es de importancia crucial. No sólo nos ayuda a averiguar sobre el cuadro mismo, también nos informa de las circunstancias en que fue hecho.

Composición



La forma no es menos significativa que el contenido y puede afectar profundamente nuestra evaluación de una imagen. Algunas imágenes se basan mucho en el detalle ornamental, otras un diseño geométrico desprovisto de ornamento. Algunas transmiten ideas con líneas simples, otras actúan sobre los sentidos con pinceladas espontáneas. Algunas presentan áreas de pintura bien delimitadas, otras ofrecen superficies sobre la cual la

pintura parece manchada o chorreada. Esas diferencias no sólo expresan preferencias personales, también nos hablan de lo que deseaba o esperaba ver la cultura del pintor; de la tendencia del artista a adecuarse a, o a romper con, la tradición; y de las estrategias que pueden determinar cómo puede verse e interpretarse una imagen.

La composición de un cuadro destaca la combinación de diversos elementos en un todo. Los tipos más comunes de composición son:

simétrica - asimétrica
cerrada - abierta
unificada - no unificada

En la composición "simétrica", lo que se acentúa es el equilibrio de los elementos. En la composición "asimétrica", los colores y formas están organizados de una manera más irregular. La composición simétrica tiende a transmitir la sensación de orden y la asimétrica la de energía.

¿SABÍAS QUE LA COMPOSICIÓN "CERRADA" ARREGLA LOS ELEMENTOS EN TORNO DE UNA LÍNEA CENTRAL O EJE, CUYO PRINCIPAL OBJETIVO ES ARMONIZAR ASPECTOS DIFERENTES DEL CUADRO EN UN TODO COHERENTE?



EJE

¿SABÍAS QUE EN LA COMPOSICIÓN "ABIERTA" LOS ELEMENTOS ESTÁN FUERA DEL CENTRO? EL FIN DE ESTE TIPO DE COMPOSICIÓN ES SEPARAR LOS ELEMENTOS (O SEA, EXPRESAR TENSIÓN, DESORDEN O DINAMISMO).

En la composición unificada, diferentes elementos interactúan dentro del marco del cuadro para transmitir una sensación de estabilidad. En la composición no unificada, los objetos y formas son tratados de manera más individual. Los elementos separados son más importantes que el efecto general.

La forma de un cuadro puede influir en nuestras respuestas mediante procedimientos muy simples. Consideremos la línea:

Las líneas rectas expresan estabilidad y seguridad.

Las curvas sugieren inestabilidad, agitación y angustia.

Las diagonales le dan energía y movimiento a un tema.

Las líneas en forma de S pueden emplearse para conectar fluidamente las diversas partes de una imagen y darle una sensación de suavidad a toda la composición.

Se pueden usar diferentes formas geométricas como base de la estructura de una pintura.



Las formas regulares acentúan el orden.

Las formas irregulares sugieren una sensación de vivacidad.

El círculo centra el tema o la acción del tema.

Se puede emplear el triángulo para transmitir estabilidad, en especial si es de base ancha. Pero un triángulo invertido sugiere incertidumbre.

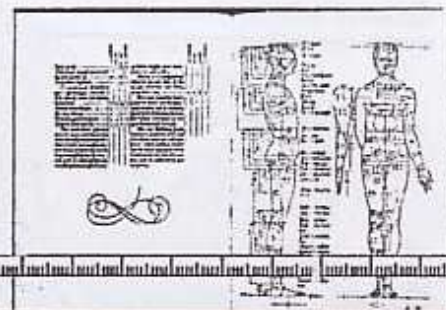


También es muy importante el concepto de proporción. Pero de ningún modo es universal.

POR EJEMPLO, AL TRATAR DE DISCERNIR EL BALANCE ENTRE LOS DIVERSOS ELEMENTOS DE LA FORMA HUMANA (EL "CANON"), LOS ANTIGUOS ARTISTAS EGIPCIOS TOMABAN EL DEDO MEDIO COMO SU UNIDAD BÁSICA, MIENTRAS QUE LA MAYORÍA DE LOS ARTISTAS OCCIDENTALES HAN TOMADO LA CABEZA. EL TEÓRICO DE COMIENZOS DEL RENACIMIENTO LEON BATTISTA ALBERTI (1404-72) CREÍA QUE LA ALTURA IDEAL DE UNA PERSONA DEBÍA SER 7,5 VECES LA ALTURA DE SU CABEZA. PERO YO EXPERIMENTÉ CON LOS CUERPOS CON UNA ALTA RAZÓN DE HASTA 9 Ó 10 CABEZAS.



Alberto Durero (1471-1528)



Otros artistas del siglo XVI alteraron esa razón muy drásticamente para producir figuras elongadas que lograban parecer majestuosas pero también

bastante vulnerables. Estos ejemplos indican que las tretas empleadas para lograr ciertos efectos de composición pueden ser bastante básicos o muy complejos. Lo que más importa es que las estrategias del formato cambi in muchísimo según el tiempo y el espacio. El cuerpo "sólido" de Alberti probablemente intentara dar la idea, popular en su sociedad, de que los humanos eran el centro y la medida de todas las cosas. El cuerpo "inseguro" del siglo XVI, por otra parte, expresa las angustias de una sociedad mucho menos confiada en sí misma.



Del contenido a la forma

La mayoría de las veces, sólo buscamos contenido. Tratamos de identificar las figuras, los tipos de personajes, los argumentos y las narraciones. Las imágenes naturalistas en general fomentan este tipo de lectura. Pero el formalismo del arte abstracto plantea un desafío diferente.



El arte abstracto puede ser útil para ampliar nuestra comprensión de toda clase de estilos. Al acentuar la forma, nos invita a considerar las características de la composición de todas las imágenes, no sólo las abstractas. Por supuesto, no todos los cuadros son abstractos, pero todos emplean instrumentos y métodos técnicos. Cuando sus temas se pueden reconocer de inmediato, no prestamos mucha atención a estos aspectos formales. Pero cuando comprendemos que los cuadros pueden tener que ver más con la forma que con el contenido, también descubrimos que toda imagen debe ser apreciada no por lo que "es" sino en términos de cómo ha sido "armada" o estructurada.

Formas en el espacio

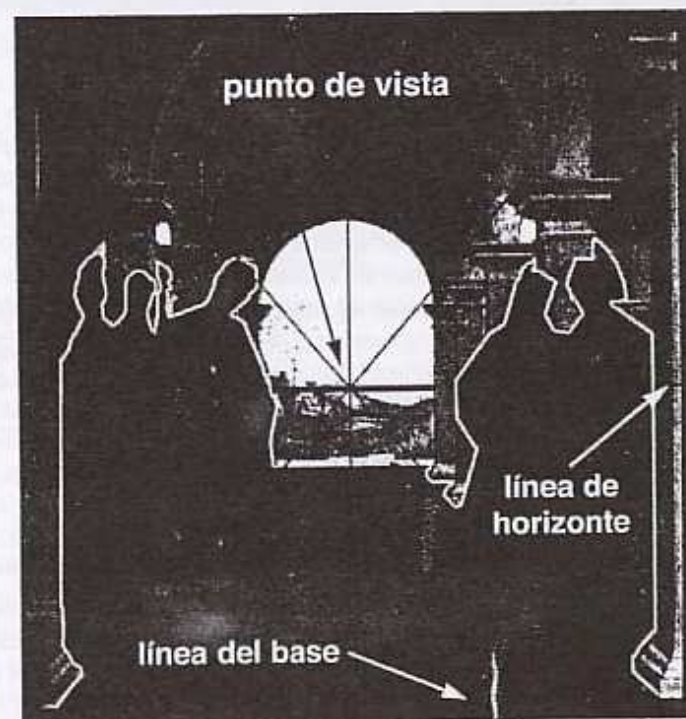
La estructura de una imagen depende de su arreglo de formas en el espacio. Hay muchas maneras de colocar los objetos en relación entre sí. Los artistas medievales seguían dos reglas básicas: las figuras centrales se debían colocar en la parte superior de la pintura y se las debía representar como más grandes que las figuras menores. Dios era por cierto más prominente que un santo o un ángel, y los humanos sin duda se veían diminutos por comparación con todos los demás. Las imágenes acentuaban la brecha entre la existencia celestial y la terrenal: adoptaban una perspectiva teológica.



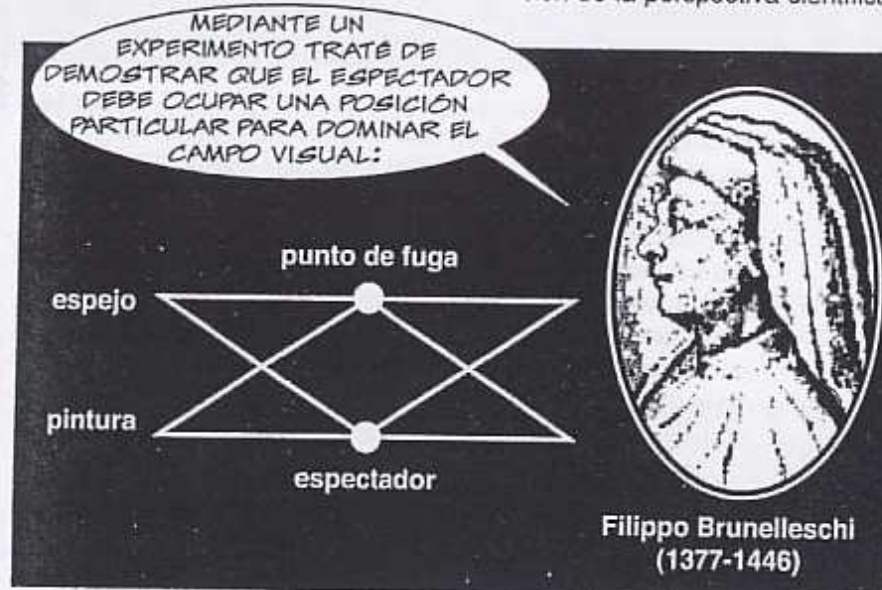
LAS COSAS CAMBIARON RADICALMENTE DURANTE EL RENACIMIENTO, LA ERA DE LA PERSPECTIVA CIENTÍFICA. LOS OBJETOS DEBÍAN SER ARREGLADOS LÓGICAMENTE EN EL ESPACIO PARA QUE SE LOS VIERA COMO EN LA REALIDAD. LA IMAGEN SE ESTRUCTURABA COMO UN CONJUNTO DE LÍNEAS CONVERGENTES Y A CADA ELEMENTO SE LE DEBÍA DAR SU PROPIO LUGAR EN ESA GRILLA PARA QUE ADOPTARA SUS DIMENSIONES CORRECTAS.

La perspectiva es el recurso con el cual los artistas crean una sensación de profundidad o distancia sobre una superficie bidimensional, para que una representación parezca tridimensional.

Pero la perspectiva no es sólo un recurso. También es una ciencia regida por estrictos principios matemáticos. Sus elementos fundamentales son la **línea de base**, que normalmente coincide con la base del cuadro, la **línea del horizonte**, idealmente colocada en el mismo nivel que los ojos del pintor o del observador, y los **puntos de vista**, que están situados en la línea del horizonte. Si el punto de vista de la línea del horizonte está en el centro de la escena, hablamos de perspectiva "central". Todas las líneas convergen en ese punto. Se supone que hallar el punto donde convergen todas las líneas y hacer centro en él como el pivote del cuadro, ayuda al espectador a apreciar plenamente la visión del arte. De alguna manera, el espectador debe identificarse con el pintor.



El arquitecto italiano **Filippo Brunelleschi** tuvo un rol clave en la invención de la perspectiva científica.



Él colocó un espejo frente a una pintura y a un espectador detrás de la obra. El espectador debía mirar la reflexión de la pintura en el espejo a través de un agujero hecho en la tela. Se suponía que ésa era la posición correcta desde la cual se debía mirar una pintura para captar su uso de la perspectiva. El lugar del espectador era el equivalente del "punto de fuga" del cuadro, es decir, el punto donde convergen todas las líneas. Era un lugar privilegiado, el vértice del cono de la visión. Así como es único el punto de fuga (porque es el único lugar donde se unen todas las líneas), también se supone que es única la posición del espectador...



La perspectiva científica también fue apoyada con herramientas y recursos mecánicos y matemáticos. **Alberto Durero**, por ejemplo, usaba el visor fijo, un mecanismo que le permitía mirar un objeto a través de una lente, seguir el contorno del objeto y luego trasladarlo al papel mediante una grilla que dividía el objeto en cuadrados.



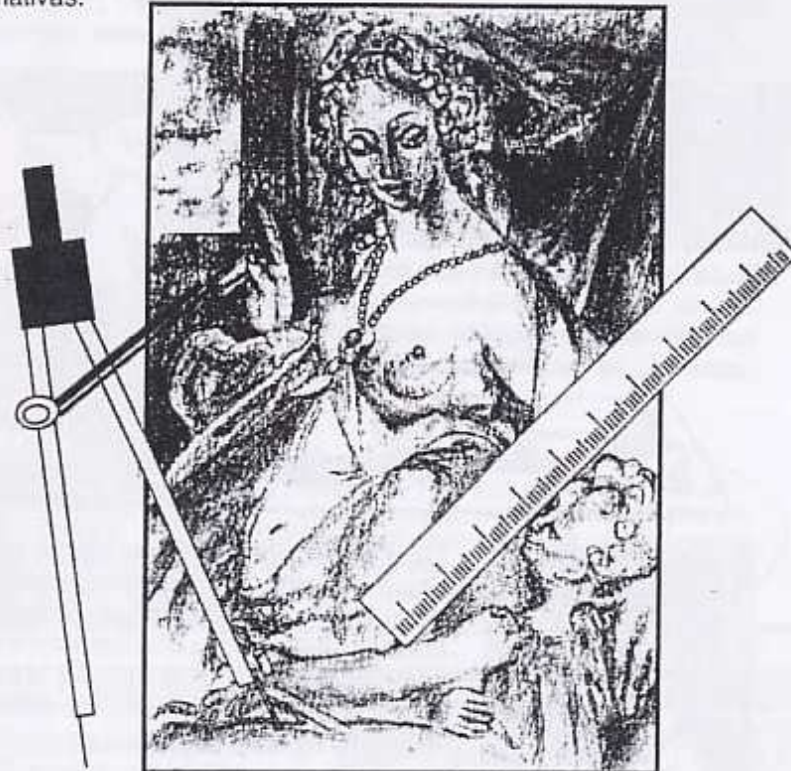
Muchos artistas, en particular los pintores de paisajes, usaban un recurso óptico llamado cámara oscura que, con la ayuda de lente y espejos, les permitía registrar una vista sin distorsión. La cámara oscura es la precursora de la moderna cámara fotográfica.

Técnicamente, la perspectiva es un modo de crear la ilusión de tridimensionalidad en una superficie bidimensional. Pero ideológicamente es mucho más que eso. Como lo demuestra el experimento de Brunelleschi, es un modo de dictar la manera correcta de ver. Es una manera de nutrir la fantasía del espectador como dueño de la visión. El espectador es definido como un privilegiado punto geométrico del espacio sobre el que convergen todas las líneas del cuadro. La perspectiva centra todo en el ojo del espectador: le permite a él jugar a ser Dios.



El problema, claro, es que se supone que Dios está en todas partes y lo ve todo siempre, mientras que el espectador humano sólo puede estar en un lugar por vez. La perspectiva, entonces, no es un dominio real sino una ilusión de dominio. Pero las ilusiones son ideológicamente muy importantes. Y esta ilusión particular coincide mucho con el creciente énfasis puesto en el individuo, típico del Renacimiento occidental, y con el espíritu empresarial del capitalismo emergente. Lo que tenemos aquí es un claro ejemplo de cómo ciertas técnicas de la representación se presentan en respuesta a los requerimientos ideológicos de una cultura. Los modos de representar el espacio reflejan no sólo el espacio mismo sino también las percepciones culturales del espacio. Éstas son a menudo arbitrarias e ilusorias, aun cuando están comprometidas con el grado más alto de naturalismo.

En los siglos XVI y XVII, los artistas cobraron cada vez mayor conciencia del hecho de que la perspectiva juega con la ilusión. Empleaban reglas geométricas para crear tretas ópticas. Muchas bóvedas barrocas, por ejemplo, muestran figuras muy escorzadas que dan la ilusión de un profundo campo de visión. Pero si viéramos algunas de estas figuras de cerca y separadamente, nos parecerían totalmente irreales. Si la perspectiva científica del comienzo del Renacimiento intentaba que las cosas parecieran absolutamente reales, esta perspectiva de la ilusión empleaba principios matemáticos para distorsionar la realidad de maneras a veces llamativas.



El tipo de perspectiva estudiado por Brunelleschi (entre otros) suele denominarse "lineal". En la perspectiva "del color", la ilusión del espacio se da con el uso de colores más claros hacia la parte posterior de la imagen. Éste era el sistema que preferían los pintores venecianos del Renacimiento. En la perspectiva "atmosférica" o "aérea", se crea la ilusión de espacio mediante la modulación del color. Los colores brillantes representan imágenes próximas al primer plano del cuadro, y los débiles representan paisajes distantes. En la perspectiva "plana" se juxtaponen los diversos elementos de una imagen.

Materiales y técnicas

Una obra de arte no es sólo una manifestación de la mente del artista. Para producir una obra de arte, todo artista debe basarse en algo fundamentalmente material: pintura, cera, metal, vidrio, etc. El estudio de varios materiales y técnicas es el medio para captar el lado físico del arte y de la realización del arte.

El arte en la práctica

Prácticamente todo puede emplearse como soporte para pintar: paredes, madera, tela, papel, vidrio, mármol, cobre, pizarra, marfil, pergamino, terciopelo, seda, raso, plástico y el mismo cuerpo humano. Del arte del antiguo Egipto al Renacimiento, los soportes más usados fueron las paredes y la madera. Las pinturas sobre madera se remontan a los egipcios, los griegos y los romanos. Las pinturas murales del arte minoico, etrusco, egipcio griego y romano han sobrevivido casi intactas a través de los siglos. La pintura mural se hizo popular sobre todo en la Edad Media, cuando las masas incultas aprendían la historia cristiana con cuadros en las paredes de la iglesia. En el Renacimiento, los murales se seguían usando como forma narrativa. Piénsese en la narrativa altamente compleja de Miguel Ángel, pintada en las paredes y el cielorraso de la Capilla Sixtina.



En el período Barroco, el elemento narrador de historias de la pintura mural fue suplantado por la función ornamental. Las paredes y los cielorrasos de la mayoría de las iglesias y los edificios patricios del período estaban cubiertos con intrincados motivos ornamentales. Las telas reemplazaron gradualmente la madera y las paredes durante el Renacimiento. Pero podemos hallar al antepasado de la pintura en tela en el antiguo Egipto. El arte egipcio se asocia de inmediato con las pinturas murales y los ataúdes de madera, caramente decorados. Pero entre los siglos VIII y VI a.C., se convirtió en una práctica común envolver el ataúd con un lienzo decorado con imágenes divinas y símbolos ceremoniales. La gente creía que los muertos no podían descansar hasta que se hubiera terminado de pintar la tela. ¡Sabrá Dios cómo se sintieron los muertos cuando los arqueólogos empezaron a incursionar en las antiguas tumbas y a desgarrar las telas pintadas!

Veamos algunas de las técnicas más populares usadas en las artes visuales.



Los pintores de las cuevas

usaban cinco pigmentos principales (es decir, materias colorantes): hierro para producir rojo, manganeso para producir negro, carbón, caseína (hecha con leche agria) y sangre. Éstos se mezclaban con grasa animal.

Los antiguos egipcios, griegos y romanos

usaban tres técnicas principales: **témpera**, donde los pigmentos se mezclan con agua, las claras y las yemas de los huevos, y sustancias para pegar; **fresco**, donde pigmentos solubles en agua se aplican a una superficie de yeso húmedo (los grandes frescos se dividen en varias áreas, algo así como un rompecabezas); **pintura al encausto**, donde los pigmentos disueltos en cera se aplican a una superficie mientras aún están calientes, o la superficie pintada se cubre con una capa de cera derretida. La **témpera** fue la técnica dominante hasta fines del siglo XV, cuando empezó a ceder lugar al **óleo**. Aquí los pigmentos se mezclan con **óleo** (habitualmente aceite de lino o nogal) para producir luces titilantes y texturas táctiles.



Acuarela

usa pigmentos aglutinados con gomas y aligerados con agua. En la **aguada**, los pigmentos se mezclan con agua, como en la acuarela, pero con el agregado del pigmento blanco, que le da a la pintura un efecto opaco.

En el Esgrafido

se cubre una capa de yeso coloreado con capas delgadas de yeso blanco; luego se trazan líneas en la capa superior con una hoja filosa para revelar el color subyacente.

Pastel

es una técnica seca en la que a los pigmentos molidos, mezclados con un adhesivo, se les da forma de barras. Fue particularmente popular en el siglo XVIII.

Cera

se basa en principios semejantes pero produce efectos más grasos porque los pigmentos están mezclados con cera y otras sustancias derretibles.

Todas las técnicas tienen cualidades y ventajas específicas. La **témpera** posee cualidades luminosas y se adecua bien a la producción de efectos ilusivos. El **fresco** se presta idealmente a precisos trabajos con líneas. El **pastel** posee una distintiva textura aterciopelada. La **acuarela** puede dar una sensación de frescura y espontaneidad. Y podríamos seguir enumerando. Pero diferentes técnicas también están estrechamente asociadas con específicos contextos culturales, periodos históricos, modas y gustos. Cuando hemos averiguado qué técnica se ha usado para realizar una obra de arte, deberíamos preguntarnos: ¿qué efectos particulares esperaba producir el artista con el uso de esa técnica? ¿Seguía una tendencia establecida o estaba experimentando con nuevos medios?



DAME UNA PISTA.

Una imagen no es nunca la sencilla corporización de una idea sino un objeto material producido con la manipulación de materiales particulares. A veces los artistas confían en su instinto, se basan en la sostenida práctica y la experimentación, o incluso se abandonan a la posibilidad de "accidentes".

¡OH!



Otras veces, siguen estrictas pautas técnicas. En cualquier caso, debemos reconocer qué efectos específicos se pueden lograr con materiales específicos, porque medios diferentes corresponden a ideologías diferentes. Por ejemplo, el triunfo de la pintura al **óleo** en el Renacimiento corresponde al deseo de representar objetos materiales en toda su brillante riqueza de color y textura. Este medio se presta idealmente a la representación de la solidez. Fue por ello particularmente adecuado para los objetivos e intereses de las emergentes clases mercantiles de clientes adinerados, que deseaban que los cuadros representaran de modo tan tangible como fuera posible su prosperidad y su posición. Los objetos representados en esas pinturas parecían sólidos y sustanciales, como cosas que podían tocarse y, sobre todo, poseerse.

Una mini galería

Éste es un panorama necesariamente selectivo y limitado de algunas de las técnicas empleadas por "famosos" artistas modernos.

Por favor, tener en cuenta los puntos siguientes:



no se supone que los 14 pintores que se enumeran a continuación son más importantes que otros: sólo se los toma como ilustración;



las técnicas asociadas con cada pintor no son las únicas usadas por ese pintor: son simplemente representativas;



se enumeran los pintores en orden alfabético para evitar las clasificaciones jerárquicas.



TE PROPONGO
UN JUEGO:

FINATE CUÁNTAS DE
ESTAS TÉCNICAS (Y ARTISTAS)
PUEDES RECONOCER EN GALERÍAS
Y LIBROS QUE ESTÉN A TU ALCANCE,
Y LUEGO PIENSA CÓMO "FUNCIONA"
CADA UNA CONTIGO.

UMBERTO BOCCIONI (1882-1916)

¿Cómo puede captar un cuadro estático la sensación de velocidad? Cuando algo se mueve a gran velocidad ante nuestros ojos, parece disolverse. Boccioni trató de transmitir esa impresión fragmentando las formas en pequeñas facetitas que parecen extenderse y cubrir la tela.



Las imágenes visuales no deben mostrar un momento definido en el tiempo. Pueden aprovechar la simultaneidad y unir diferentes escenas de la realidad. Y éstas no deben estar relacionadas por principios científicos (v.g., perspectiva)

o por reglas de la narración (v.g., comienzo, medio y final). Se las puede yuxtaponer simplemente. Chagall a menudo unía áreas separadas de un cuadro con figuras "flotantes" que desafían la ley de gravedad.

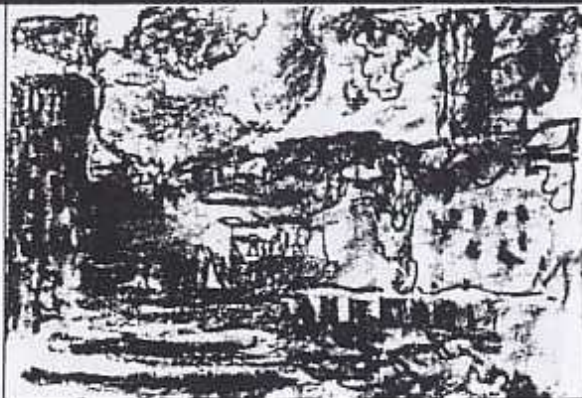
SALVADOR DALÍ (1904-1989)

Se pueden emplear varias técnicas para expresar fantasías y temores inconscientes. La fluidez de las imágenes del sueño, por ejemplo, es sugerida por Dalí mediante la transformación de objetos duros en formas suaves "como queso" (v.g., relojes que se funden). Otro ejemplo es el uso de la misma forma básica en diferentes partes de una pintura para simbolizar diferentes objetos. Se puede usar un óvalo para representar una cabeza humana y luego repetirlo en otra parte del cuadro para representar un huevo.



WASSILY KANDINSKY (1866-1944)

Una imagen puede basarse en el arreglo formal de diseños geométricos. Cada forma tiene un significado simbólico. El círculo es el más intrigante para Kandinsky porque combina estabilidad e inestabilidad, quietud y movimiento, silencio y sonido. El mismo cuadro a veces presenta silenciosas burbujas y ruidosos aros semejantes a soles. El color y la línea deben transmitir armonías y ritmos comparables con los expresados por la música.

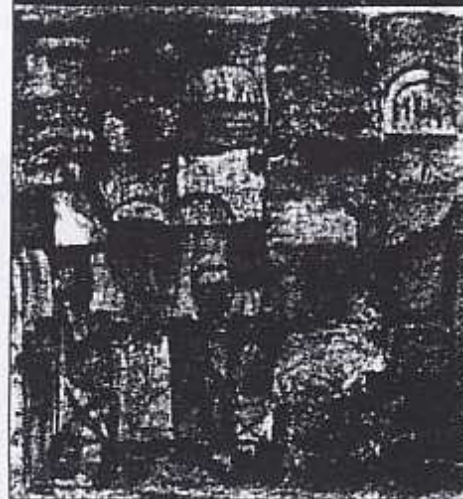


GEORGE GROZ (1893-1959)



Si un artista desea transmitir un sentido de la depravación, una técnica de que dispone es la sátira. Grosz expresa la fealdad moral con la fealdad física: cuerpos grotescos, caras hinchadas, ropas y maquillaje burdos. Las viñetas tomadas de la vida urbana evocan velocidad y excitación. Pero las actitudes groseras y los colores chocantes sugieren que debajo del brillo hay hipocresía y codicia.

PAUL KLEE (1879-1940)



La línea no es sólo una "herramienta". Puede representar sentimientos, estados de ánimo y pensamientos. (Los historietistas, por ejemplo, a menudo cristalizan ideas con unas pocas marcas concisas.) En las pinturas de Klee, la línea se emplea para transmitir una amplia variedad de expresiones. Una simple línea puede sugerir una sonrisa, un ojo torcido, una caja levantada. Y cualquier expresión puede evocar -mediante esa línea- alegría, dolor, sarcasmo, angustia,

etc. Las diversas líneas usadas en un cuadro para describir personas, animales, paisajes, etc., son todas igualmente importantes. Nada se presenta como un foco privilegiado de atención. La naturaleza está en flujo constante y todas las cosas aparecen interconectadas.

GUSTAV KLIMT (1862-1918)

Las "bellas" artes y las artes "decorativas" no siempre están separadas tan netamente como pretende hacernos creer la crítica de arte tradicional. Los cuadros de Klimt a menudo parecen objetos ornamentales, tela bordada o joyas. Pero debajo de la superficie reside un complejo contenido que, debido a su naturaleza intensamente

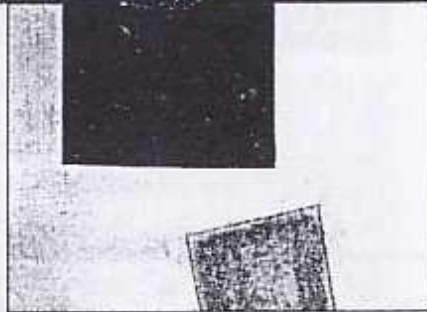


erótica, resultó muy perturbador para muchos de sus contemporáneos. No se puede lograr un contenido sin técnicas adecuadas. No es sólo una cuestión de "temas" relacionados con el sexo, la muerte, el éxtasis y la seducción. La efectividad y el manejo original de esas ideas son inseparables de la profunda preocupación del artista con los materiales (oro, plata, gemas), texturas, líneas sinuosas y diseños en forma de espiral.

KASIMIR MALEVICH (1878-1935)

La técnica "suprematista" usada por ese artista es un modo drástico de abandonar la representación realista del mundo. Las pinturas están integradas por formas geométricas básicas: el cuadrado, el triángulo, el círculo, la cruz. Emplean una gama de color deliberadamente reducida: sobre todo negro, rojo, amarillo y azul.

Y no intentan representar el espacio tridimensional. Pero esas formas simplificadas a menudo sugieren una gran sensación de movimiento, figuras que caen y cometas que atraviesan velozmente el espacio.



FRANZ MARC (1880-1916)



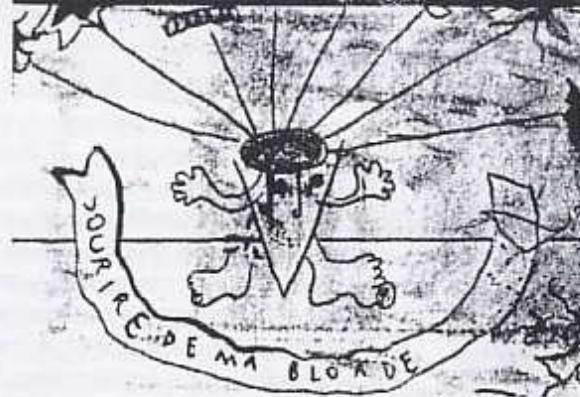
Marc usa imágenes estilizadas de animales, en especial caballos, para simbolizar la vida natural e instintiva y una existencia a la par con el ambiente, o si no el caos y el terror. No son los animales mismos los que transmiten esas sensaciones: se emplean ciertas técnicas de composición. Por ejemplo, un grupo de caballos azules que arquean el cuello de manera vivaz sugiere energía y libertad. Pero el choque de formas de animales rojos y negros evoca violencia y furia. El color y la línea son vitales para el efecto general.

HENRI MATISSE (1869-1954)

El color no es una manera de describir objetos. Posee poderes expresivos y emocionales propios. Un color puede "inundar" toda una escena para transmitir calma, energía, alegría, temor, etc. No se lo debe restringir a formas específicas. Por ejemplo, una escena dominada por el "azul" puede expresar tranquilidad. Y la fuerza del color principal puede intensificarse con ocasionales áreas de ocre complementario.



JOAN MIRÓ (1893-1983)



Poniendo una al lado de la otra osadas áreas de color, líneas delicadas, formas como amebas que se desplazan por el vacío y caligrafía ornada, Miró pudo repensar la idea del espacio. Tradicionalmente, la pintura occidental

intenta crear una ilusión de profundidad con reglas matemáticas o el uso de color. Pero se puede crear una sensación alternativa de espacio con la yuxtaposición de líneas, formas y colores sobre una superficie que es plana y no intenta parecer tridimensional. Una limitada impresión de profundidad hace del espacio bidimensional de Miró un espacio por derecho propio.

EDVARD MUNCH (1863-1944)

¿Se les puede dar forma visible a los sentimientos íntimos? Toda clase de estilos han tratado de abordar esta cuestión. Pero, por supuesto, no hay una única respuesta satisfactoria. Una de las técnicas de Munch era usar líneas de color para expresar estados de ánimo y emociones. Líneas ondulantes, a menudo pintadas en extrañas combinaciones de matices, sugieren un mundo fluyente y onírico pero que resulta ilusorio: las figuras que lo habitan son temerosas, solitarias y enfermas. El color y la línea transforman el sueño en una pesadilla.



PABLO PICASSO (1881-1973)



imagen. La violencia, el temor y la confusión pueden transmitirse con líneas dentadas y marcados contrastes de color; la serenidad con arcos y círculos y armoniosos arreglos del color.

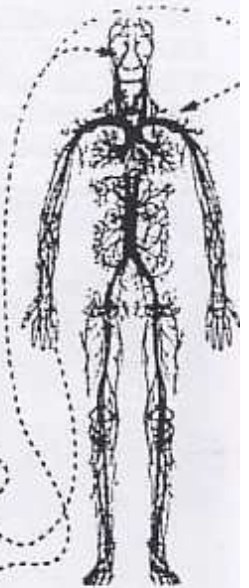
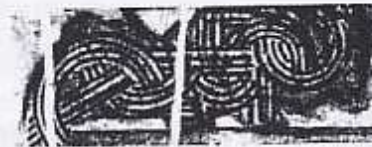
BRIDGET RILEY (n. 1931)

La abstracción permite al artista explorar en profundidad la interrelación de línea, color y luz. Riley organiza formas básicas -como círculos, triángulos, líneas rectas, en zigzag u ondeadas- en "bandas" repetidas que despiden sutiles cambios de luz. Esas imágenes a menudo evocan imágenes de torrentes, olas y sombras vacilantes. Algunas de las pinturas más famosas de Riley emplean un ritmo como de ola que dan una sensación de relajación y también una impresión de tensión vibrante. A menudo producen perturbación óptica y desorientación física. Cuando se usan colores, el contraste entre el cálido resplandor del rojo y la fría luminosidad del azul y el verde transmiten una fuerte sensación de movimiento.



Mundos materiales

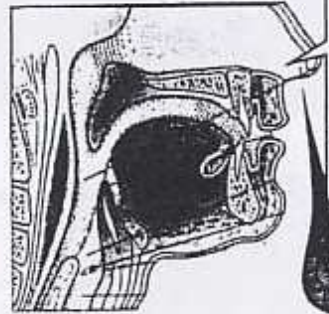
El estudio de las técnicas y los materiales artísticos puede ser un medio para entender amplios procesos de percepción y conocimiento. Como vimos en la primera sección, la percepción es un asunto complejo. Tiene que ver con lo que sentimos, con lo que pensamos, con el modo en que conocemos las cosas y comunicamos conocimientos. Los modos en que los artistas responden al problema de la percepción mediante técnicas y materiales particulares es una especie de metáfora para los modos en que toda la gente trata de entender lo que ve. Explorar el asunto de la percepción no es sólo un juego que pueden jugar los expertos. Es algo en lo que todos participamos (consciente o inconscientemente). Y es algo que realizamos no sólo con la mente sino también con el cuerpo.



La estética (como la disciplina que se ocupa de cómo nos relacionamos con las obras de arte) a menudo ha servido a los intereses de élites culturales particulares que intentaban demostrar su superioridad intelectual y de valorizar el cuerpo y los sentidos. Pero cuando vemos el arte desde el punto de vista de las técnicas y los materiales prácticos, no es posible pensar en términos puramente abstractos, tales como vagas nociones de valor, creatividad o conocimientos artísticos.

El estudio de la parte material del arte vuelve a poner en juego al cuerpo. La materialidad es central para todo el arte, porque las obras de arte son objetos físicos, contruidos mediante prácticas físicas. Los cuadros son cuerpos, son creados por cuerpos y respondemos a ellos en gran medida con nuestro cuerpo. Todos los sentidos toman parte en este proceso, no sólo la vista.

El tacto, el olfato, el oído y el gusto contribuyen a la experiencia de los cuadros por parte del artista y del espectador. Por ejemplo, los cuadros son a menudo sumamente táctiles. A veces, las cosas que representan parecen tan sólidas que nos parece que podríamos sostenerlas con las manos. Otras veces, apelan al sentido del tacto por sus texturas: la suavidad, la aspereza, las grietas, los nudos, los remolinos, etc. La textura de un cuadro también puede atraer al sentido del gusto: puede parecer "cremosa", por ejemplo, o evocar la imagen de la cobertura de una torta.



TAMBIÉN EL OLFATO DESEMPEÑA UNA PARTE: PENSEMOS EN EL RICO OLOR DE LA PINTURA AL ÓLEO, EL OLOR FUERTE DEL AGUARRÁS, EL OLOR PICANTE DE LA TREMENTINA. Y PENSEMOS TAMBIÉN EN LOS OLORES CAUSADOS POR LA ACUMULACIÓN DEL TIEMPO Y LA SUCIEDAD EN UNA ANTIGUA TELA, O EN LOS OLORES DISTINTIVOS DE CIERTOS MUSEOS Y GALERÍAS.



El oído ha sido un fuente vital de inspiración para muchos pintores abstractos. **Wassily Kandinsky** (1866-1944), en particular, era guiado por su amor a la música. Deseaba que el color y la línea expresaran armonías y disonancias análogas a las producidas por los sonidos. **Paul Klee** (1879-1940) deseaba hallar expresión pictórica para dos conceptos musicales: la polifonía (muchas voces) y el contrapunto (la combinación de diferentes melodías). Para lograr esto, usaba formas y matices contrastantes en la armonía general de la imagen.

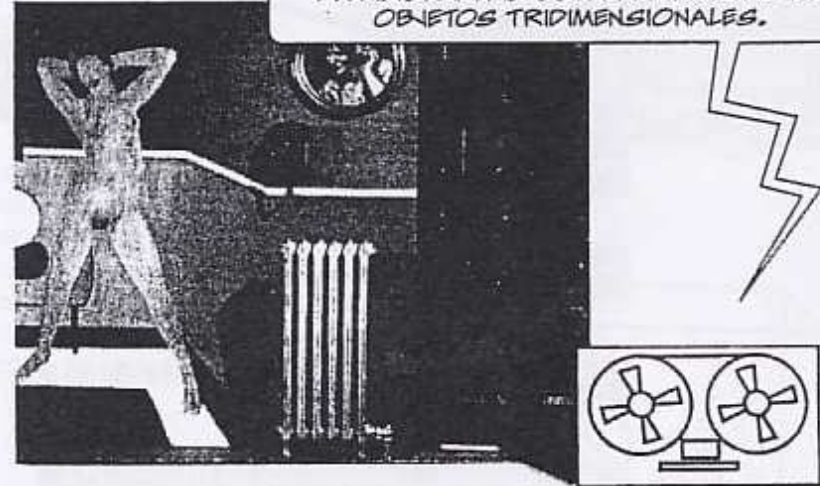


Estos ejemplos demuestran que la experiencia ofrecida por las imágenes no siempre es puramente visual. También puede ser táctil, gustativa, olfativa y auditiva. El mundo material de la imagen es un mundo de placer sensual.

En el curso del siglo XX, la imagen visual se vio muy afectada por el rápido desarrollo de nuevos medios y tecnologías. Pero su materialidad no ha desaparecido. De hecho, en algunos casos ha crecido.

Algunos artistas han acentuado el carácter material del arte poniendo los cuadros en un ambiente total. Para ellos, la pintura no es un arte aislado sino que tiene lugar en una amplia variedad de prácticas.

TOM WESSELMAN (n. 1931), POR EJEMPLO, CREÓ CUADROS DE MEDIOS MIXTOS EN LOS QUE LAS PINTURAS (V.G., SUS FAMOSOS "GRANDES DESNUDOS NORTEAMERICANOS") ESTÁN RODEADAS POR MUEBLES, OBJETOS DECORATIVOS Y SOPORTES. EN ALGUNOS CASOS, LOS CUADROS TAMBIÉN CONTENÍAN EFECTOS AURALES: SONIDOS GRABADOS, RADIOS Y TELÉFONOS QUE SONABAN CON INTERMITENCIA. ESAS TÉCNICAS ACENTÚAN LA MATERIALIDAD DE LAS IMÁGENES AL RELACIONARLAS CON UNA VARIEDAD DE OBJETOS TRIDIMENSIONALES.

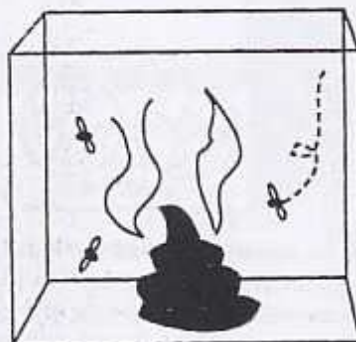


Otro modo de acentuar la materialidad de un cuadro es relacionarlo con su entorno físico. Una de las obras más interesantes de **Louise Lawler** (n. 1947), por ejemplo, es una fotografía que muestra la reflexión de una pintura de **Frank Stella** (n. 1936) sobre el piso muy lustroso de una galería. Esta técnica demuestra que una obra y su contexto están indisolublemente conectados. La pintura de Stella es en esencia un objeto material que interactúa con el mundo material de la galería. **Barnett Newman** (1905-70) acentuaba la relación entre las pinturas y su entorno físico de manera diferente. El creaba grandes extensiones rojas (de casi seis metros de largo) que no podían ser absorbidas como cuadros completos. Esas pinturas creaban un dominante ambiente de color para sus espectadores. No eran algo que se pudiera "mirar" simplemente sino algo para habitar.

La materialidad de las imágenes visuales también puede expresarse con el uso del cuerpo humano como "imagen". Por ejemplo, Adrian Piper (n. 1948) ha usado su cuerpo como cuadro vivo para hacer declaraciones sobre la sexualidad, la raza y su propia experiencia como mujer negra. En su obra *Performance* acentuó la complejidad de la identidad cultural adoptando una imagen deliberadamente ambigua: maquillaje blanco, bigote dibujado, cabello afro y gafas oscuras espejadas.



Piero Manzoni (1933-63) usó su propio cuerpo y el de otra gente de varias maneras. Hizo de una modelo una obra de arte al firmar sobre la piel de ella. Envasó su excremento y lo ofreció en venta. Y creó una obra titulada *El aliento del artista* (1961) simplemente inflando un globo.



Excremento de artista
\$ 120.000.000.000

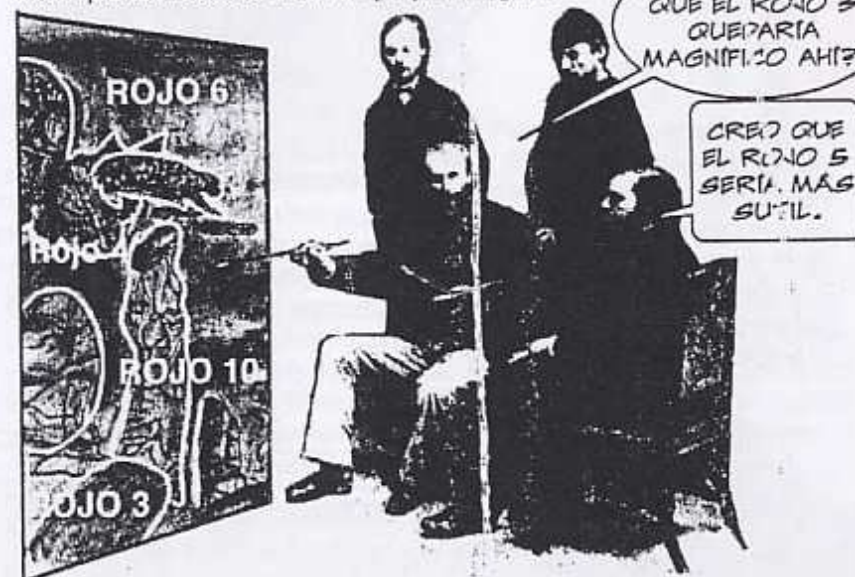
El artista performance **Vito Acconci** (n. 1940) usó su cuerpo como imagen mediante simples piezas o "actividades". En *Rubbing Piece* (1970), frotó un punto de su brazo hasta hacerse una llaga. En *Waterways* (1971), llenó su boca de saliva hasta que no pudo contenerla y debió volcarla en sus manos. En *Trappings* (1971), pasó tres horas en un placard adornando su pene con ropas de muñeca y hablándole como a un amigo. Como imágenes, estas piezas de performance acentúan que todas las imágenes son básicamente cuerpos materiales. Los cuerpos pueden convertirse en imágenes porque las imágenes mismas son cuerpos.

Color y cultura

El color cumple un rol vital como función cultural. La gente no siempre ha percibido el color como nosotros ahora. E incluso hoy, no todas las sociedades ven el mundo con los mismos colores. Tampoco poseen equivalentes exactos en su idioma para nombrar diferentes colores. Hay muchas maneras de pensar en el color respecto de las imágenes: como estímulo visual, como luz incorpórea, como sustancia material. Y a menudo resulta difícil saber dónde "empieza" un color y "termina" otro. Tal vez esta dificultad sea útil: sirve para recordarnos que nunca podemos estar seguros acerca de dónde empieza o termina algo (la mente, el cuerpo, las ideas, los deseos). El arte continuamente le da forma a esta incertidumbre.

El color en la teoría

Graciosamente, el negro y el blanco pueden ser un medio ideal para una discusión del color porque permiten que los lectores usen su propia imaginación.



Si hablo de las propiedades del "rojo", por ejemplo, y complemento el texto escrito con un área roja para ilustrar mi punto, corro el riesgo de decepcionar al lector que ha visualizado un matiz muy diferente de rojo en su mente. Un texto en blanco y negro no tiene este inconveniente. Y cuenta con la ventaja de permitir que el lector tenga un rol activo como intérprete.

Veamos algunos términos básicos de la teoría del color:



COLOR	el color real.
VALOR	grado de claridad u oscuridad.
INTENSIDAD	grado de brillantez u opacidad.
MEDIA TINTA	un color aclarado con blanco.
SOMBREADO	un color oscurecido con negro.
APAGADO	un color mezclado con gris.
PUREZA TOTAL	un color puro.
PUREZA BAJA	gris con sólo un tinte del color puro.

COLORES PRIMARIOS

rojo
azul
amarillo

Éstos son colores puros que no se pueden hacer mezclando otros colores.

COLORES SECUNDARIOS

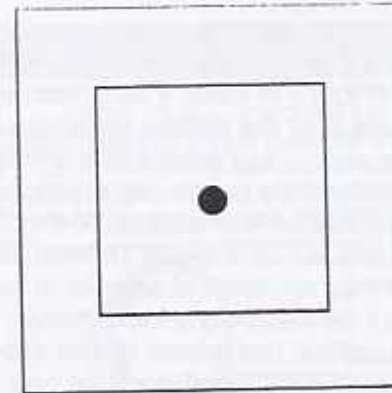
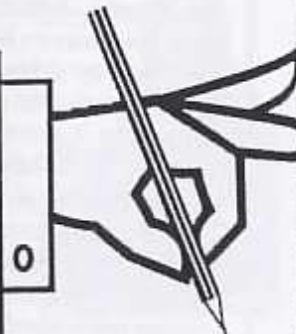
anaranjado
violeta
verde

Éstos se hacen mezclando dos primarios: anaranjado = rojo + amarillo; violeta = azul + rojo; verde = amarillo + azul. El gris se hace mezclando los tres primarios.

COLORES COMPLEMENTARIOS

Cada color secundario es el complementario del color primario no usado para hacerlo; el violeta es el complementario del amarillo, el verde del rojo y el anaranjado del azul. Los complementarios son los "opuestos ópticos". Pruébalo usted mismo con un experimento simple.

Dibuje un cuadrado y un cuadrado menor dentro de él. Coloque un punto en el centro del cuadrado menor. Coloree el cuadrado central con rojo y el área que lo rodea con verde. Fije los ojos en el punto negro dentro del cuadrado rojo por al menos un minuto. Luego cierre bien los ojos. Aparecerá una imagen consecutiva: verá un cuadrado verde dentro del rojo.



ESTA CLASE DE EXPERIMENTO DEMUESTRA QUE LOS EFECTOS DEL COLOR EN NOSOTROS SUELEN SER FÍSICOS, NO SÓLO INTELECTUALES. LOS ARTISTAS PUEDEN USAR TODA CLASE DE "TRETAS" - COMO LA YUXTAPOSICIÓN DE COLORES COMPLEMENTARIOS - PARA ATRAER NUESTROS SENTIDOS.



COLORES Terciarios

rojo - anaranjado
rojo - violeta
azul - violeta
azul - verde
amarillo - verde
amarillo - anaranjado

Éstos se hacen mezclando partes iguales de un color primario y su color secundario próximo.

COLORES CÁLIDOS

rojo y anaranjado

COLORES FRÍOS

azul y verde

amarillo y violeta

(Pueden ser cálidos o fríos, según el balance de los colores componentes.)

COLORES NEUTROS

blanco y negro

Los colores que están próximos entre sí son relacionados, o armoniosos, y cuando se los usa en el mismo cuadro, crean una sensación de calma, tranquilidad y balance. Por otra parte, la combinación de colores complementarios u opuestos produce un efecto contrastante, que puede ser vivaz, vibrante e incluso agresivo. Cuando se reúnen diferentes valores e intensidades del mismo color, el resultado es un efecto monocromático.



Todos los colores tienen cualidades intrínsecas. El azul y el verde, y los grises matizados con esos dos colores, crean una atmósfera serena. Los colores fríos retroceden visualmente y pueden lograr que los objetos parezcan más grandes de cuanto son en realidad (en especial en tonos pálidos). El rojo, el rosado, el amarillo, el anaranjado y los neutros que los contienen evocan calidez. Los colores cálidos avanzan y acercan las superficies a los ojos.

¡DEMASIADO PRÓXIMO PARA QUE SEA CÓMODO!

Los colores también pueden entenderse en relación con formas naturales en los reinos animal, vegetal y mineral. A menudo hallamos nombres de colores como "ratón", "topo", "hoja", "tabaco", "ébano". Más específicamente, los nombres de los colores pueden hacer referencia a los cuatro elementos: el aire ("celestes"); el agua ("aguamarina"); la tierra ("terracota", "pizarra") y el fuego ("rubí"). También hay maneras de describir los tonos en términos de la luz, como "amanecer", "ocaso". Otras veces, se asocian los colores no con la naturaleza sino con un período o un estilo particular (v.g., el "georgian blue", o "azul georgeano").



El color ha interesado a los filósofos en todos los tiempos. Ya en el siglo V a.C., el filósofo griego **Empédocles** comparaba la mezcla de colores por parte del artista con la armonía de los elementos (aire, fuego, agua y tierra). En el mismo período, **Demócrito** asociaba diferentes colores con propiedades del mundo material. Por ejemplo, el blanco representaba la suavidad, el negro la aspereza y el rojo el calor.



En toda la Antigüedad, el púrpura ejercía una fascinación especial en los artistas y pensadores porque se lo veía como el color que podía incorporar -milagrosamente- la sombra y la luz, la cualidades de la noche impregnadas del brillo del sol.

A menudo preocupaba a los filósofos la asociación de color y luz, porque comprendían que así como la luz cambia constantemente, lo mismo sucede con el color. Hay veces en que no se pueden identificar y nombrar exactamente los colores porque cambian siempre con la luz. Pensemos en la asombrosa variedad de colores que aparecen en el plumaje de ciertos pájaros a la luz del sol. La dificultad para definir los colores era considerada por muchos filósofos como una evidencia de la incapacidad del ojo para diferenciar lo verdadero de lo falso. Era así que al color se lo consideraba no confiable. En consecuencia, los antiguos eran bastante ambivalentes en sus respuestas al uso del color en la pintura. Pensaban que el color le daba vida a una pintura, pero también lo marginaban como algo puramente decorativo, e inferior respecto del uso de la línea y el ritmo en una imagen. A dos de los principales teóricos del arte romano, **Plinio** y **Vitrubio**, les molestaba el uso de la policromía (muchos colores), que consideraban extravagante.



Un problema para nosotros es que en realidad no sabemos mucho sobre el impacto de las teorías clásicas sobre la práctica artística actual, porque casi no nos han llegado muestras de pintura clásica. Las percepciones modernas del arte antiguo también se basaron en conceptos muy errados en cuanto a la evolución del color. Por ejemplo, no fue hasta el siglo XIX que la evidencia arqueológica demostró que la escultura griega empleaba muchos colores. Esto resultó un shock para una larga tradición de crítica del arte que había considerado la lisa blancura de estatuas y frisos griegos como su atributo más característico. Y también afectó mucho a los artistas neoclásicos, como Ingres y Alma-Tadema, que empezaron a pintar interiores y relieves griegos muy policromados como fondos para sus pinturas.



Gallileo
(1564-1642)

EN 1673 ESCRIBÍ QUE LAS CUALIDADES PRIMARIAS DE UN OBJETO SON SU FORMA Y SU SUSTANCIA. SU COLOR, SU SABOR Y SU OLOR TIENEN Poca IMPORTANCIA, YA QUE NUESTRA PERCEPCIÓN DE ELLOS ES SUBJETIVA Y POCO CONFIABLE.

John Locke (1632-1704) sostenía que las características primarias de un objeto son la masa y la solidez, y que estos "existen" con independencia de la mente de la gente. Los colores, en contraste, son características secundarias creadas por la mente. La percepción del color se ve afectada por toda clase de factores físicos, por ejemplo la bruma, la fiebre y la embriaguez.

En su tratado sobre Opticks (1704), Isaac Newton (1642-1727) aseveró algo semejante:

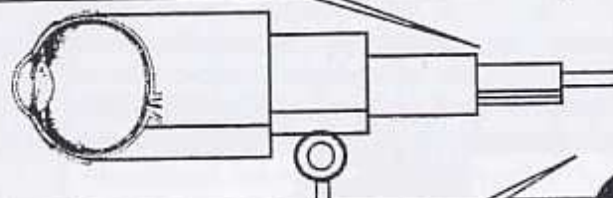
EL CIENTÍFICO Y EL FILÓSOFO NO DEBERÍAN PERDER TIEMPO ESTUDIANDO LOS COLORES, QUE SÓLO SON ACCIDENTES DE LA LUZ Y EL INTERÉS DE GENTE "COMÚN". LA LUZ ROJA, POR EJEMPLO, NO ES ROJA EN SÍ MISMA. ES EFECTO DE LOS RAYOS DE LUZ QUE SUSCITAN LA SENSACIÓN DE ESE COLOR. NO HAY NADA OBJETIVO EN LO QUE PODEMOS DENOMINAR LUZ ROJA.

Newton sostenía que no hay ningún conjunto de colores primarios, y que todos los rayos de luz refractada son primarios o "simples". Las teorías de Newton intentaban poner orden en el mundo desconcertante del color. Pero los avances en la pintura desde Newton han demostrado que el estudio y el uso del color nunca pueden estar regidos absolutamente por leyes científicas.



El escritor alemán Goethe no concordaba con Newton.

CREO QUE EL OJO ES LA HERRAMIENTA EN LA QUE SE DEBE CONFIAR EN EL ESTUDIO DEL COLOR. REALICE EXPERIMENTOS PRÁCTICOS EN ESE SENTIDO.



Goethe observó que el ojo busca armonía y es capaz de compensar un estímulo fuerte inducido por un color creando un color complementario como imagen consecutiva.

TAMBIÉN CREO QUE LA LUZ ES UNIFORME Y PRODUCE COLOR SÓLO CUANDO LA OSCURIDAD INTERFIERE CON ELLA. NEWTON VEÍA EL COLOR COMO EL PRODUCTO DE LA LUZ CAMBIANTE. YO DIGO QUE LA LUZ ES INCAPAZ EN SÍ MISMA A MENOS QUE LA PERTURBE LA OSCURIDAD.



Desde un punto de vista científico, Goethe puede haber estado equivocado. Pero él les dio relieve a las facultades creativas del espectador de maneras que pueden haber resultado muy importantes para el desarrollo del arte moderno.

En su Crítica del juicio (1790), Emmanuel Kant (1724-1804) afirmó que lo que hace bello a un objeto es su diseño, no sus colores. Kant tenía poco tiempo para la experiencia sensual.

VALORO LO QUE ES OBJETIVAMENTE "BELLO", NO LO QUE ES SUBJETIVAMENTE "AGRADABLE". LOS COLORES PUEDEN SER ENCANTADORES PERO NO DEBERÍAN AFECTAR NUESTRO JUICIO ESTÉTICO. LA EVALUACIÓN DEL COLOR ES PURAMENTE SUBJETIVA. LOS COLORES NO NOS DAN UNA VERDAD OBJETIVA Y POR LO TANTO NO PUEDEN SER BELLOS. DECIR QUE UN COLOR ES BELLO SERÍA TAN INEXACTO COMO DECIR QUE EL SABOR DEL VINO ES BELLO.



En su Estética, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) sostenía lo opuesto. Hablaba de los colores como una forma de magia: brillo, luz, claridad, sensualidad, la fusión de los colores y el juego de las reflexiones son aspectos vitales de la pintura. Pero Hegel no valoraba las cualidades sensuales de la obra de arte como un fin en sí mismas. Acentuaba que el espectador debe poder ir más allá de la naturaleza material de un objeto y verlo como una idea universal.

Variaciones culturales y simbólicas

La gente percibe los colores de manera diferente. Algunos tienen una sorprendente visión del color, otros son daltónicos (o sea, no diferencian el rojo del verde). A veces se afirma que la visión que las mujeres poseen del color es más desarrollada que la de los hombres, y que los niños desarrollan gradualmente su sentido del color. Es más probable que no haya dos artistas que preparen exactamente el mismo color. Los gustos personales y los sentimientos diferentes acerca de los colores necesariamente entran en la práctica de ellos. La paleta de un artista es algo muy individual.

Con estas palabras de elogio, Kandinsky sugería que podemos saber más sobre la actitud de un artista hacia el color estudiando su paleta que las telas.



ALABADA SEA LA PALETA POR EL DELEITE QUE OFRECE. ES EN SÍ MISMA UNA "OBRA", MÁS BELLA QUE MUCHAS OBRAS.

WASSILY KANDINSKI (1866-1944)

Las paletas son obras de arte por derecho propio. Sin embargo, fue sólo en el siglo XVIII que se aceptó la idea del arreglo de una paleta que podía ser tan personal como el estilo. Y aún ahora, muchísimos libros indican a estudiantes y aficionados que pongan los pigmentos en la paleta en una secuencia "correcta". (Uno pronto abandona al darse cuenta de que algunos de los pigmentos que se han dispuesto según las instrucciones quedan intactos en el curso de la pintura mientras otros han sido repuestos varias veces). En 1878, Camille Pissarro hizo la pintura de un paisaje con una paleta que sólo contaba con blanco, amarillo, rojo, púrpura, azul y verde.

El sentido de la realidad que tiene la gente cambia sin cesar. Siempre hay una brecha entre los pigmentos materiales y los nombres de los colores abstractos. Si uso la palabra "azul", por ejemplo, ¿qué visualiza usted? ¿Azul marino, indigo, cobalto, lapislázuli?

MARINO, ¡CLARO!



YO DIRÍA "TRISTE".

Los colores que vemos hoy no son los mismos que los que percibían nuestros antepasados. Los romanos eran muy sensibles al negro y al blanco.

NUESTRO IDIOMA INCLUIA DOS PALABRAS PARA EL BLANCO: "CANDIDUS" Y "ALBUS".

Candidus es el blanco brillante de la nieve.



Albus es el blanco opaco de una cáscara de huevo



En la actualidad decimos simplemente que la nieve es blanca y que los huevos son blancos. También había dos palabras para el negro en latín: "niger", el negro brillante de ciertas piedras, como la obsidiana; y "ater", el negro opaco del carbón.

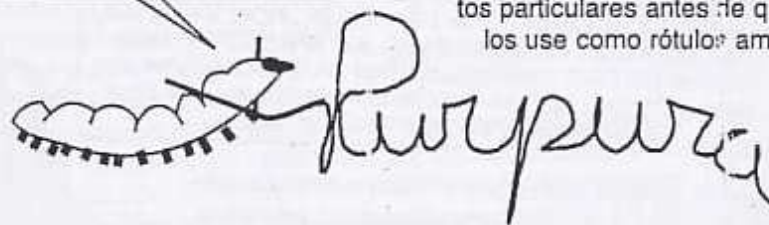


Los griegos, por su parte, no distinguían entre el verde y el azul. Al verde lo veían como un matiz del azul. La palabra latina "rufus" cubría todo del púrpura al dorado, mientras que el griego tenía cuatro términos ("xanthos", "eruthros", "purros" y "kirros") para cubrir la misma área.

A veces, los nombres de los colores son el resultado de un cambio de lo material a lo abstracto.

LA PALABRA "PÚRPURA" DESIGNA UNA TELA DE SEDA HASTA EL RENACIMIENTO, CUANDO PASÓ A SIGNIFICAR UN COLOR.

"Escarlata" era originariamente el nombre de una carpa de lana. Los colores figuran entre los valores materiales de una cultura específica. Son adjudicados a objetos particulares antes de que se los use como rótulos amplios.



Las razones por las cuales la gente percibe —o no— los colores no son fisiológicas, sino culturales. Consideremos un simple ejemplo: el uso de los colores en la moda. Los colores de las ropas que usaba la gente sólo diez o veinte años atrás a menudo nos resultan desconcertantes, porque nuestro sentido del color (o sensibilidad cromática) ha cambiado.

Del mismo modo, la asociación de las ropas negras con el estilo, la elegancia y la alta sociedad se hizo por primera vez en el siglo XVI. Hasta entonces, las ropas negras eran las prendas que usaban los pobres y los desposeídos. Los ricos se permitían extravagantes ropas policromáticas, tales como "leotardos" con piernas de colores diferentes. Los cambios en la moda son fenómenos puramente culturales. Tomemos otro ejemplo: el lila no se presenta en la pintura antes de 1875. Hace su primera aparición con los impresionistas, en especial Renoir y Monet.



Del mismo modo, ciertos tipos de amarillo no aparecieron en el arte hasta el estilo conocido como Art Nouveau. Fue el entusiasmo de ese período por el mundo natural lo que lo llevó a explorar una gama sorprendente de colores, matices y tonos. Nuevamente, el cambio es cultural.

Los impresionistas veían el color como una parte fundamental de la pintura. excluían el negro como el "no color". Por el contrario, los expresionistas usaban mucho el negro para transmitir simbólicamente sentimientos de tristeza y angustia. El negro es una sensación visual asociada con la falta de luz, pero no es la ausencia de sensación visual. Lo experimentamos como color, es decir, como "algo" en nuestro campo visual y no como "nada".



A menudo, los colores tienen connotaciones simbólicas. Esto se debe en gran medida al hecho de que los colores tienen un impacto directo en nuestros sentimientos y estados de ánimo. Tienen el poder de excitar y de tranquilizar, de animar o de entristecer. Veamos algunas de las interpretaciones más populares de los colores como fuerzas simbólicas:

DORADO	sol, majestad, divinidad, verdad, razón, inmortalidad
AZUL	intelecto, paz, contemplación, fe, amor, infinito
ROJO	energía, emoción, violencia, guerra, masculinidad, pasión
VERDE	sensaciones, naturaleza, crecimiento, deterioro, celos, bendición
NEGRO	muerte, pesar, submundo, tiempo, renacimiento, resurrección
BLANCO	pureza, virginidad, trascendencia, verdad, muerte, luto
VIOLETA	poder, autoridad, santidad, sabiduría, pesar, luto
AMARILLO	falta de fe, traición, enfermedad, humildad, poder

Como se puede ver, el mismo color puede tener significados conflictivos.

ROJO	como destructivo.
VERDE	es ambivalente porque tiene connotaciones tanto positivas como negativas (v.g., crecimiento/ deterioro).
NEGRO	es un color negativo en Occidente, pero para los egipcios significaba un nuevo comienzo.
BLANCO	es equívoco porque simboliza al mismo tiempo la pureza del alma y la palidez de la muerte.
VIOLETA	es un símbolo de poder místico pero también está asociado con la tristeza.
AMARILLO	tiene muchísimos atributos negativos en Occidente, pero en China e India tiene importancia política y religiosa.

Estas ambigüedades son importantes porque demuestran que no hay una percepción y una comprensión universales de los colores en todo el mundo. El valor simbólico de los colores cambia de una cultura a otra.

Las connotaciones simbólicas de los colores a menudo han sido destacadas por sistemas ocultistas tales como la alquimia, la magia, la astrología y la numerología. En la Edad Media y en el Renacimiento, esos diversos sistemas eran reunidos a menudo por la heráldica. La heráldica usaba el color de maneras muy simbólicas para transmitir nociones de parentesco y poder. Los colores no se empleaban sólo para decorar las cotas de armas. En realidad, proporcionaban identidad social a sus portadores.

LAS CONNOTACIONES SIMBÓLICAS DE UN COLOR PARTICULAR ERAN UN MEDIO VITAL PARA DEFINIR LOS VALORES DE UNA FAMILIA O DINASTÍA. A LOS CABALLEROS NO SE LOS PODÍA DISTINGUIR POR LOS RAGGOS PERSONALES EN LAS JUSTAS. PERO LOS COLORES DE LOS ESCUDOS Y LOS ARREOS DE INMEDIATO LOS ASOCIABAN CON UN GRUPO PARTICULAR.



¡CREO QUE USTED ES AMARILLO!



Tanto artistas como teóricos han presentado grillas simbólicas del color. Goethe asociaba la "acción" y la "luz" con el amarillo y la "sombra" y la "negación" con el azul. El expresionista Franz Marc (cofundador con Kandinsky del círculo del Blaue Reiter = "Jinete azul", 1911) asociaba el "azul" con los principios "masculinos" y "espirituales", el amarillo con los principios "femeninos" y "sensuales" y el rojo con la "materialidad", la "perversidad" y la "brutalidad".

PARA MÍ, TODO PAR DE OPUESTOS (ES DECIR, BLANCO/NEGRO O AMARILLO/AZUL) SIMBOLIZABA LA OPOSICIÓN ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE.



WASSILY KANDINSKY

Color y luz

La luz blanca pura contiene todos los colores en medidas iguales, como lo descubrió Newton en 1666. Un arco iris muestra todos los colores componentes de la luz, separados por aire cargado de humedad. Cuando distinguimos el color de un objeto, se debe a que su superficie está absorbiendo todos los colores que componen la luz, salvo aquel que recibe el ojo. Sin luz, no hay colores.



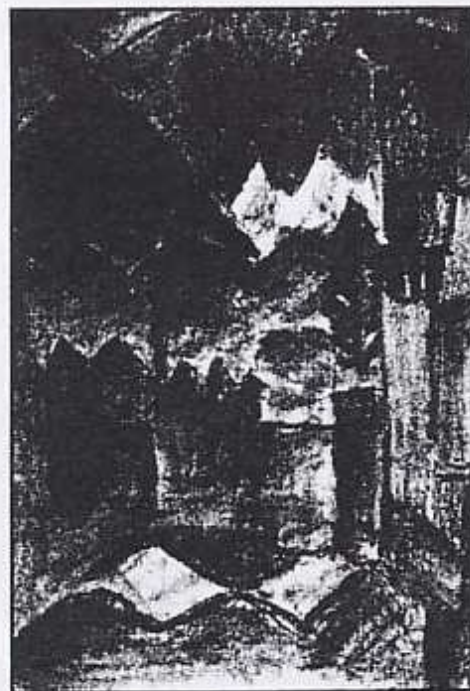
El color es inseparable de la luz. Cuando miramos un cuadro en términos de los efectos de luz, primero debemos establecer si posee o no su propia luz interna. También es interesante observar de dónde viene la luz. A veces, una escena está iluminada por una fuente que está fuera de la imagen. A veces la fuente se puede identificar como un objeto que está dentro del cuadro, por ejemplo el sol, una vela, una lámpara, etc. El **claroscuro** es la técnica usada para crear la interacción de luz y sombras.

TENEBRISMO ES EL TÉRMINO USADO PARA DESCRIBIR IMAGENES DONDE LAS PORCIONES OSCURAS SON MÁS AMPLIAS QUE LAS ILUMINADAS.



La luz también puede usarse conceptual o simbólicamente. un ejemplo obvio es la clase de pintura religiosa que emplea una figura santa como fuente de luz. Durante la Edad Media, el rojo era a menudo el color de la "luz divina" y se lo podía emplear para simbolizar la Creación en contraste con el vacío, simbolizado por el azul. En antiguas iglesias cristianas y bizantinas, la luminosidad espiritual se producía con **mosaicos** hechos con pequeños cubos de vidrio ("**tesserae**"). Los colores brillantes y el dorado se fundían en esas tesserae y el efecto general dependía del arreglo según diversos ángulos para que chispearan, brillaran y reflejaran luz cuando el espectador se movía. La figura de un santo podía inspirar temo debido a un halo donde las tesserae estaban colocadas con tal ángulo que reflejaban la luz hacia abajo inundaban la cara de la figura con tonos dorados. A veces, la fuente de la luz divina era el Evangelio, en la forma de un libro dorado y enjoyado sostenido por Cristo.

La luz es un fenómeno físico y terrenal. Es inseparable de las condiciones materiales relacionadas con el clima, la atmósfera y la hora del día o de la noche. El arco iris es sin duda una de las manifestaciones más fascinantes de la luz física.



Hasta el fin de la Edad Media, se creyó que el arco iris era una reflexión del sol sobre una nube oscura. Newton demostró que lo que lo produce es la refracción de la luz a través de gotas de agua.

Los pintores cristianos usaban la imagen del arco iris de muchas maneras diferentes, a veces acentuando uno o dos colores para armonizarlos simbólicamente con el mensaje central de la pintura. En el siglo XVII, artistas tales como **Jacob Van Ruisdael** usaron el arco iris como un símbolo de transitoriedad combinándolo con imágenes de lápidas y ruinas. En los siglos XVIII y XIX, varios artistas pintaron el arco iris para explorar la "clave" de la armonía del color mediante los fenómenos naturales, v.g. **Angelica Kauffmann**, **John Constable**, **Caspar David Friedrich** y **J.M.W. Turner**. Tanto **W. Kandinsky** como **Franz Marc** usaron el motivo del arco iris en sus cuadros de comienzos del siglo XX. En 1980, **Andy Goldsworthy** produjo un caso notable de "arte del arco iris" al causar y fotografiar una serie de arco iris en partes remotas de la campiña inglesa.

Si bien la luz es un fenómeno natural, a menudo se la ha idealizado como sinónimo de verdad y revelación. Un color producido por el pasaje de la luz a través de un cristal o por reflejo en una superficie muy pulida, puede deslumbrar. Algunos experimentan eso sólo como una perturbación física, otros como un episodio casi místico. **Marsilio Ficino**, que escribía en el siglo XV, asociaba la luz deslumbrante con una forma de iluminación espiritual. La luz es esclarecedora, en el sentido de que ilumina el color y le da vida, y simbólicamente, como fuente de comprensión.



PERO LA LUZ TAMBIÉN ES DELICIOSA: UNA FUENTE DE PLACER SENSUAL PARECIDO A LA RISA. EN ALGUNOS IDIOMAS, "RADIANTE" Y "RISA" COMPARTEN RAÍCES COMUNES.

Es importante no descuidar las cualidades sensuales del color y la luz. No sólo atraen a la vista (el menos físico de los cinco sentidos) sino a todos los sentidos. Los colores pueden percibirse como táctiles y las ondas luminosas son comparables a las ondas sonoras. En verdad, a menudo se ha asociado a la música con los colores. Los griegos tenían "escalas cromáticas"; los pintores medievales y renacentistas hablaban de "armónicas" del color, y buena parte del arte del siglo XX ha tratado de captar el "ritmo", la "sonoridad" y la "resonancia" de los colores.

A MÍ ME INTERESABA ACENTUAR EL PODER MATERIAL DEL COLOR. PENSABA QUE LOS COLORES PODÍAN EMANAR UNA SENSACIÓN DE MATERIALIDAD TAN FUERTE QUE SE LOS PODÍA PERCIBIR COMO SUSTANCIAS SÓLIDAS ANTES QUE COMO EFÍMEROS EFECTOS DE LA LUZ.



HENRI MATISSE

Los colores pueden emplearse para decorar objetos de manera superficial, o para expresar profundos sentimientos e ideas. Pero en todos los casos, son fenómenos corpóreos: no porque posean forma, masa y textura propias sino porque sin colores seríamos insensibles a la mayoría de las propiedades cruciales de un objeto.

Géneros

El término "género" se usa para indicar la "clase" de cuadro del que nos ocupamos. Una distinción fundamental es aquella entre las imágenes religiosas y las seculares. En el arte occidental, los temas religiosos son tomados del Antiguo y del Nuevo Testamento, así como de vidas de santos, milagros, visiones y martirios. La pintura secular abarca una asombrosa variedad de temas e ideas. El retrato, el desnudo, el paisaje y la naturaleza muerta son algunos de sus géneros principales. Durante siglos, tanto el arte religioso como el secular estuvieron sometidos a jerarquías académicas. Pero la modernidad ha cambiado drásticamente las nociones convencionales de "importancia" artística.

Alegoría y simbolismo

La palabra "alegoría" viene del griego y significa, literalmente, "hablar de otra manera", es decir, transmitir el significado de algo por medio de otra cosa. La alegoría es la representación de una figura, una idea abstracta o una situación por medio de imágenes simbólicas. A toda clase de gente, animales, plantas y objetos inanimados se les puede atribuir significados simbólicos. La eternidad" puede ser evocada por la imagen de una serpiente que se muerde

la cola; la "victoria" por una mujer alada; la "paz" por una figura que sostiene una rama de olivo; la "prosperidad" por una florida mujer que sostiene un haz de trigo; la "pobreza" por una mujer vieja de senos marchitos; la "pereza" por un reloj de arena invertido; la "suerte" por una mujer ciega; el "amor" por Venus; la "guerra" por Marte; la "creatividad" por las musas; "Cristo" por el árbol de la vida, el "cielo" por una escalera dorada, etc. Como lo muestran todos estos ejemplos, los motivos religiosos y mitológicos son centrales para la expresión de los significados alegóricos.



El uso que hace el artista de los símbolos nos alerta en cuanto al hecho de que a menudo existe otro orden de significado detrás de las formas y los colores de la superficie de la imagen. A veces, los símbolos son parte de una red de asociaciones elaborada con rigor. Por ejemplo, un pintor medieval hubiese confiado automáticamente en la habilidad del espectador para reconocer a un personaje bíblico sobre la base de los atributos que lo acompañaban: un objeto, un animal, una prenda de vestir. Otras veces, los símbolos son invenciones personales. Pueden aparecer con

frecuencia en la obra del artista con los mismos significados. O aparecer esporádicamente o sólo una vez, en cuyo caso el espectador debe decidir qué significa, si es que debe expresar algo más allá de sí mismo.



EN LA MAYORÍA DE LOS CUADROS SIMBÓLICOS HAY ELEMENTOS QUE RESULTAN FAMILIARES A LAS PERSONAS QUE CONOCEN LA CULTURA EN LA QUE SE REALIZARON LAS OBRAS, Y ELEMENTOS MÁS ESOTÉRICOS SÓLO RECONOCIBLES POR UNA ÉLITE DE INICIADOS.



La exploración de la alegoría y el simbolismo nos ayuda a entender cómo funcionan los cuadros explotando simultáneamente diferentes órdenes de significado. Puede haber fuentes mitológicas, religiosas y, más recientemente, psicoanalíticas detrás de las formas y los colores de la superficie del cuadro. O el artista puede haber inventado un sistema simbólico propio... ¡lo que significa que el espectador está en condiciones de hacer lo mismo!

El desnudo y el retrato

El desnudo ha sido un género sumamente popular en la cultura occidental. Los desarrollos en la representación de la desnudez desde los tiempos clásicos hasta el presente sugieren que el desnudo es un lexón cultural poderoso, que ha tenido un rol vital en la expresión de las relaciones sexuales.

El estudio del desnudo aborda la relación entre belleza y obscenidad. Poca gente habla de un desnudo pintado como hablaría de un cuerpo desvestido en la vida real, para no mencionar una imagen pornográfica. En otras palabras, la desnudez artística no suele asociarse con la obscenidad. Sin embargo, algunos desnudos famosos (como los de **Tiziano** y **Velázquez**) emplean algunas de las técnicas que también caracterizan las imágenes de producción masiva diseñadas para la excitación erótica. Presentan el cuerpo femenino como un objeto pasivo de la mirada (masculina). Hablar de los desnudos artísticos como si no tuvieran nada en común con las representaciones más populares de cuerpos desvestidos puede ser bastante peligroso. El desnudo no puede verse sólo en términos formales.

LOS ESPLÉNDIDOS
EJEMPLARES DE CARNE
HUMANA PRODUCIDOS POR
EL ARTE NO PERTENECEN
MENOS A LA ESTRUCTURA
DEL PODER QUE LAS
DENOMINADAS
IMÁGENES OBSCENAS.



Los desnudos más antiguos de que disponemos son estatuillas de la Era de Piedra. Son figuras fetiches del cuerpo femenino caracterizadas por senos, vientres y muslos exagerados. La representación del desnudo es aquí básicamente un símbolo de la fertilidad, no un ejercicio de precisión anatómica.



En la Grecia clásica y en Roma, el cuerpo desnudo era un símbolo de fuerza moral y virilidad. Era sólo el desnudo masculino el que podía transmitir mensajes positivos. Las representaciones del desnudo femenino aparecieron tarde en la escena. Y al aparecer, fueron principalmente figuras de Venus importadas de Oriente, lo que las asociaba con ideas de exceso exótico. Con el advenimiento del cristianismo, se suprimieron las referencias explícitas al cuerpo desnudo porque la desnudez era asociada con el pecado. Pero las imágenes eróticas se empleaban profusamente en las tallas romanas y góticas y en la ornamentación de manuscritos. En el Renacimiento, la renovación de las ideas clásicas hizo posible reintroducir el desnudo como un legítimo tema del arte. El Renacimiento nos ha dado algunas de las imágenes más perdurables de la desnudez idealizada, v.g. la Venus de **Botticelli** y el David de **Miguel Ángel**. Pero muchos artistas todavía asociaban el desnudo con los deseos carnales ilegales. Era el cuerpo femenino, en particular, el que se relacionaba con la lascivia y la inmoralidad (v.g. **Cranach**). Y varias pinturas alegóricas acentuaban simbólicamente la conexión entre la seducción y el placer pasajero (v.g., **Bronzino**).

(v.g., **Giorgione** y **Tiziano**). Esto abrió el camino para innumerables representaciones de un provocativo cuerpo femenino expuesto para delectación del observador masculino. La Venus seductora fue un estereotipo del Renacimiento. Otro fue la representación de una mujer como objeto de la lencia (raptó, violación), en el contexto de episodios mitológicos. En la era rococó, los desnudos femeninos eran objetos abiertamente excitantes cuya función era en esencia ornamental (v.g., **Boucher**). El neoclasicismo trató de reinstaurar el desnudo masculino como ícono de la perfección física y la lencia moral (v.g., **David**). Pero con artistas del siglo XIX tales como **Ingres**

Delacroix, el desnudo fue asociado vez más con la sexualidad femenina. *Déjeuner sur l'herbe* (1863), de **Manet**, uno de los cuadros más reproducido, parodiados y caricaturizados, fue tal el primer cuadro que presentó la desnudez sexual yuxtaponiendo una mujer desnuda y dos hombres vestidos. La imagen destacaba la estereotípica colocación de la mujer del lado de la "naturaleza" del hombre del lado de la "cultura".



TIENES EL
SALVANISMO DE LA
NATURALEZA, EL
OLOR DE LOS OCE-
ANOS, EL...

¡CALLATE
Y BÉSAME!

En el siglo XX, se repensó el desnudo tanto temáticamente como estructuralmente. El cubismo remodeló el cuerpo humano "trozándolo" y estudiando el vínculo entre belleza clásica (simetría, proporción) y desnudez (v.g., **Picasso**). El surrealismo distorsionó el desnudo y lo alió con criaturas grotescas, demostrando que el cuerpo es el campo de batalla de las fantasías irracionales (v.g. **Ernst**). En el siglo XX, en general el desnudo no ha simbolizado la belleza impecable sino el cuerpo en su condición más física, el sitio del dolor (v.g., **Kahlo**), la vulnerabilidad (v.g. **Schiele**), la alienación sexual (v.g. **Spencer**) y el parto (v.g. **Modersohn-Becker**).

Desde el Renacimiento, el desnudo femenino ha sido altamente valorado, pero por cierto no como una celebración de la sexualidad femenina. Por el contrario, se lo usó como un medio para sublimar y controlar el repantigado, locuaz e indomable cuerpo femenino.

La figura femenina desnuda ha sido tratada como materia prima a ser modelada por el "genio" del artista varón. La capacidad del artista varón de transformar el cuerpo femenino en un ícono de pureza se ha convertido en el paradigma del arte occidental. Cuanto más naturalista parece el cuerpo femenino, menos natural es. No tiene pelos, poros, arrugas, carne superflua, manchas, verrugas o pecas. No hay rastros de las naturales secreciones y exudaciones del cuerpo (sangre, sudor, sebo, leche, lágrimas, saliva, etc.).



Varios teóricos han tratado de definir el desnudo artístico respecto de la desnudez. Algunos (v.g., Kenneth Clark) valoran la desnudez como un refinamiento del cuerpo natural logrado por el arte, en contraste con la desnudez como un estado natural que tiene probabilidades de molestar. Otros (v.g., John Berger) tienen un enfoque opuesto. Ven la desnudez como una expresión natural del cuerpo y por lo tanto como algo más auténticamente humano que el desnudo artificial. Aun otros (v.g., Lynda Nead) sostienen que ni la desnudez ni el desnudo son "naturales" porque sólo los experimentamos como representaciones culturales.

Los egipcios retrataban a sus dioses y gobernantes como máscaras estilizadas e idealizadas, y a los mortales de un modo más naturalista. Los etruscos solían ubicar una escultura de la cabeza de la persona sobre la urna que contenía sus cenizas. Los griegos fueron los primeros en interesarse en describir psicofisiológicamente la fisonomía de las personas (el rostro presentado debía representar su vida anterior)

EL DESNUDO FEMENINO QUE LOS PRINCIPALES ARTISTAS OCCIDENTALES ES ALGO DETERMINADO. LIMITAR LA CORPOREIDAD FEMENINA MEDIANTE EL ARTE ES UN MODO SIMBÓLICO DE IMPEDIRLE QUE CONTAMINE EL MUNDO DEL HOMBRE Y DE ENMARCAR EL CUERPO DE LA MUJER COMO UN OBJETO EN EXHIBICIÓN.



EN LA ERA HELENÍSTICA (330-27 A.C.), SE INTRODUJO EL GÉNERO DE LA CARICATURA, UNA DISTORSIÓN O EXAGERACIÓN DE LOS ATRIBUTOS DE UNA PERSONA. EL RETRATO FUE POPULARIZADO POR LOS ROMANOS COMO UN GÉNERO DESTINADO A REPRESENTAR A INDIVIDUOS ESPECÍFICOS. LUEGO PASÓ DE MODA Y NO REAPARECIÓ HASTA EL PERÍODO GÓTICO, DEL RENACIMIENTO EN ADELANTE. OCUPABA UN PUESTO PRESTIGIOSO EN EL MUNDO DEL ARTE ACADÉMICO.

El retrato convierte a seres humanos supuestamente "reales" en objetos de arte. Representa a un individuo real, específico y único; y debe transmitir su posición social y cultural: su rol o personaje antes que su persona. "Personaje" viene del latín y significaba tanto "persona" como "rol teatral" o "máscara". Ser una persona no significa simplemente ser un individuo de carne y hueso, sino también un personaje en un escenario cultural. El retrato ceremonial de un monarca renacentista, o los cuadros de Marilyn Monroe realizados por Andy Warhol, más que pintar a personas reales representan símbolos culturales.



¡DENTRO DE MI HAY UN DEMONIO ENFURECIDO QUE PUGNA POR SALIR!

La semejanza física nunca fue el principal interés del retratista. La semejanza se refiere al parecido "exterior": la medida en que un cuadro capta los atributos físicos de una persona. Pero en el curso de los tiempos, los retratistas se han esforzado por hacer de la semejanza una función de la identidad: el carácter "esencial" de una persona. Las facciones del que posa deben transmitir rasgos de la personalidad (virtudes, vicios, gustos, etc.). ¿Pero quién sabe realmente cómo es el yo interior?

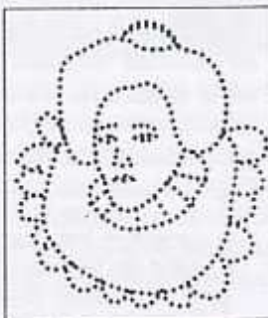
La pintura de las máscaras sociales precede a la representación de los cuerpos individuales. En la Inglaterra isabelina se crearon leyes para controlar la producción de retratos reales y asegurar que sólo artistas cabales tuvieran derecho a retratar a la reina. Isabel I nunca tuvo un artista oficial como responsable único de promover su imagen. Posó para varios pintores. Pero en las últimas décadas de su reinado, se alejaba a los artistas para evitar todo registro de su deterioro físico. Era importante seguir publicitando la imagen de la reina como una máscara de belleza y juventud en aras de la estabilidad política. Tanto la aristocracia y la gente común ignoraban que la producción en gran escala de retratos reales se había hecho posible mediante el uso de viejos "patrones".



El patrón permitía que diferentes manos crearan la misma máscara. ¿Cómo se trabajaba con un patrón? Un dibujo de la cabeza estaba cubierto de pinchazos a lo largo de las líneas de los rasgos de la persona.

Luego se aplicaba el patrón a un soporte (panel o tela) y las líneas se marcaban en el material frotando tiza sobre los orificios. Luego el artista completaba el retrato sobre la base del trazado de la cabeza.

La ejecución del resto de la pintura no era más creativa que la realización de la cabeza. Se consultaban manuales para producir los tipos apropiados de ropas, encajes y joyas. Donde se suponía que traje y accesorios poseían significados alegóricos, se debía buscar el consejo de los poetas.



La legislación debía asegurar que los patrones que circulaban estuvieran aprobados oficialmente y que sólo los artistas con licencia tuvieran el derecho de copiarlos. Todas esas reglas y políticas demuestran que no se esperaba que el retrato diera una semejanza. Era un engranaje en la máquina propagandística.

Un retrato no es sólo un cuadro del ser en arte. Es un cuadro del ser como arte. El ser retratado es una máscara y las máscaras bloquean el acceso al ser interior y también nos ayudan a hacer un compromiso social. Nos protegen de la mirada inquisidora de los otros, pero también dan a los otros ciertas imágenes reconocibles de nosotros con las que pueden relacionarse. Los retratos hablan muchísimo sobre los valores dominantes de una cultura.



POR EJEMPLO, EN LA CULTURA OCCIDENTAL LOS RETRATOS LE ASIGNAN UN ROL PRIVILEGIADO A LA CABEZA. ESTA ES UNA MANERA DE SUGERIR QUE EL VALOR DE UNA PERSONA COINCIDE CON LO QUE SE PUEDE VER EN LA CARA Y, A TRAVÉS DE LA CARA, EN LA MENTE. EL CUERPO Y LOS SENTIDOS ESTÁN SUBORDINADOS AL INTELECTO.

Paisaje y pintura de género

Al arte académico le interesaba colocar los diversos géneros en una "jerarquía":

PINTURA HISTÓRICA	(religión, mitología, historia clásica)
RETRATOS	(monarcas y clientes influyentes)
PINTURA DE PAISAJE	
PINTURA DE GÉNERO	(poblada por gente "común")
PINTURA DE ANIMALES	
PINTURA DE GÉNERO	(representando objetos inanimados)

Como es muy obvio, tanto al paisaje como a la pintura de género se les da una posición bastante baja.

El arte académico tenía poco respeto por la pintura de paisajes porque la veía como unida a un "punto" particular y por ende incapaz de expresar ideas universales. El arte romántico cuestionó esa posición. La expresión de lo "sublime" romántico, el sentimiento estético causado por las manifestaciones de la naturaleza que inspiran temor reverencial, sería impensable sin la pintura de paisajes. Tanto J.M.W. Turner (1775-1851) como John Constable (1776-1837) elevaron la pintura de paisajes a una nueva posición en la jerarquía de los géneros. Esos dos artistas a menudo fueron mal interpretados por sus contemporáneos. Pero no hay dudas de que, de maneras diferentes, ellos alteraron radicalmente la percepción del paisaje por parte de la gente. Turner experimentó con la luz y el color para disolver formas estáticas en un mundo de constante movimiento y formas turbulentas. Constable rechazó los códigos académicos mediante su uso del color (v.g., una gama de verdes nada convencional) y la línea: los elementos del paisaje a menudo son captados con diferentes modos de aplicación de la pintura.



Las imágenes de paisajes no sólo reproducen la naturaleza. Crean realidades con lenguajes específicos propios y comunican ideologías particulares. A veces, la representación de la tierra, por ejemplo, no es una imagen de la naturaleza sino de la "propiedad". En muchos cuadros de Thomas Gainsborough (1727-88), por ejemplo, los detalles idílicos y la tierra ondulada se usan para simbolizar la riqueza y el poder de las figuras retratadas en esos marcos rurales.

NO HAY UNA ÚNICA DEFINICIÓN DE PAISAJE. PUEDE DENOTAR UN ESCENARIO NATURAL NO TOCADO POR LOS HUMANOS; TIERRA TRANSFORMADA POR EL USO HUMANO EN CAMPOS, GRANJAS, CAMINOS Y CIUDADES; EL CUADRO DE UNA COMUNIDAD LOCAL CON SUS COSTUMBRES Y TRADICIONES; UN PRODUCTO VISUAL PARA VIAJEROS Y TURISTAS; UNA IMAGEN IDEALIZADA DE TERRITORIO NACIONAL.



Hay cuatro formas principales de paisaje en el arte:



El **paisaje histórico** pinta mundos pasados: vistas rurales punteadas con ruinas o villas clásicas; castillos y abadías medievales; círculos de piedra prehistóricos; cavernas y grutas.

El **paisaje agrícola** se centra en el campo. A veces, representa la vida campesina real, pero a menudo usa la imagen de un campo prolijamente dispuesto como metáfora de la prosperidad y el buen manejo. También incluye escenas de caza (el símbolo de la valentía viril) y jardines artísticamente cuidados (un símbolo de las virtudes domésticas femeninas).

Los **paisajes urbanos** son representaciones de ciudades. Ya populares en el siglo XVI como medio para documentar la posición económica y cultural de una ciudad, los paisajes urbanos adquirieron prominencia por los desarrollos sociales del siglo XIX, cuando la ciudad se convirtió en un símbolo de vitalidad y dinamismo.

Los **paisajes industriales**, finalmente, muestran espacios industrializados donde ha desaparecido todo rastro de actividad agrícola. Algunos comentan con pesimismo la destrucción de la naturaleza por la máquina. Otros emplean nubes de humo y vapor de locomotoras para expresar energía y movimiento.

La expresión **pintura de género** se usa para describir escenas realistas de la vida cotidiana. Como pone el énfasis en los objetos materiales, este tipo de arte se adecua muy bien a las culturas que valoran las ideas de propiedad y posesión.

EN VERDAD, LA PINTURA DE GÉNERO COBRÓ PROMINENCIA POR PRIMERA VEZ EN HOLANDA EN EL SIGLO XVII, DONDE CORPORIZABA LAS ASPIRACIONES SECULARES DE LAS NACIENTES CLASES MERCANTILES.



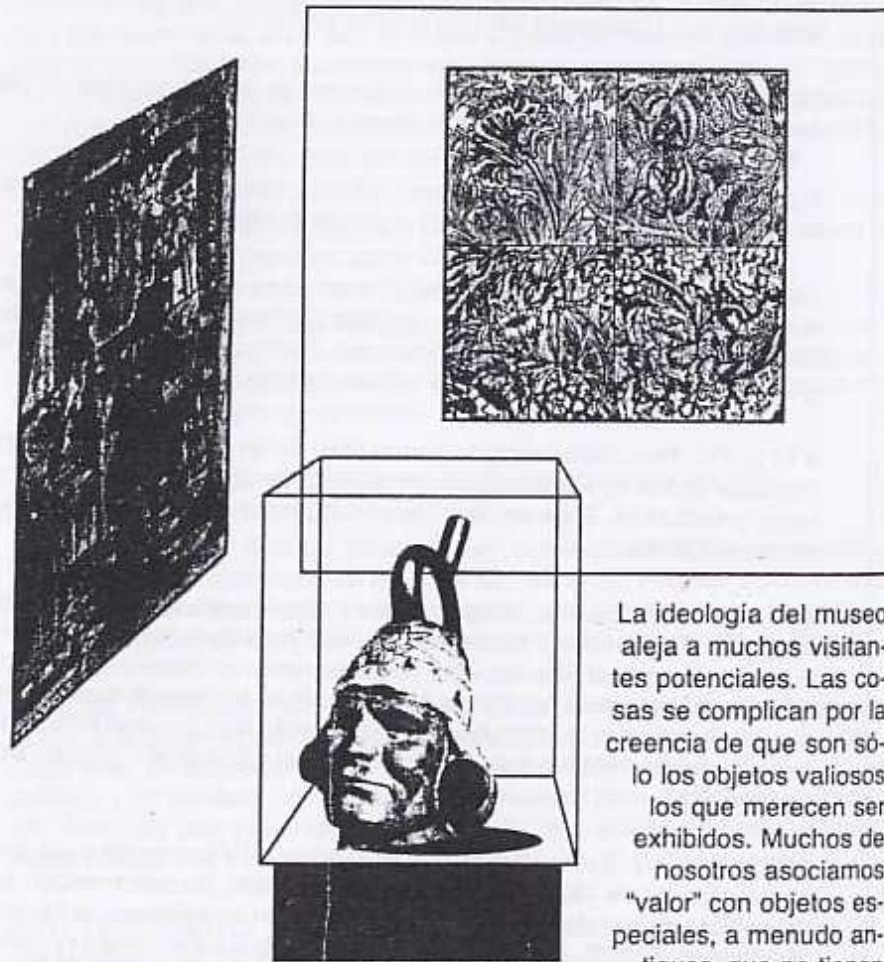
Un tipo difundido de pintura de género es la naturaleza muerta, un cuadro de fruta, flores, objetos domésticos y animales de caza. La naturaleza muerta se hizo muy popular en los siglos XVI y XVII. Cuando se estudian las naturalezas muertas, es importante recordar que cumplen una doble función: son decorativas, pero también pintan los gustos y valores de una sociedad, en especial su sentido de lo que es una posesión deseable, tanto como tema para una pintura y como pintura por derecho propio.

La razón de que el arte académico considerara la pintura de género inferior a todas las otras clases de pintura, fue su asociación con lo "ordinario". Cuando decimos que un cuadro representa cosas o experiencias comunes, la palabra "común" puede significar dos cosas: que esas cosas y experiencias son compartidas por mucha gente, o que son triviales e insignificantes. Este último significado dominaba a la crítica académica. Cuando la pintura de género implicaba la representación de personas, éstas eran normalmente campesinos y trabajadores manuales, es decir, gente convencionalmente asociada con la ignorancia y la falta de gusto.

Los desarrollos políticos y económicos de fines del siglo XIX y de comienzos del XX redefinieron el concepto de lo "cotidiano". Las experiencias cotidianas ya no se asociaban con gente común y sus trabajos inferiores. Lo cotidiano era ahora el mundo reluciente de la sociedad urbana. En el mismo período, algunos pintores se dedicaron a la pintura de género para cuestionar las nociones convencionales de lo que es "importante" y lo que no lo es. **Paul Cézanne** (1839-1906), por ejemplo, usó la naturaleza muerta para experimentar con la estructura y el color. Demostró que lo que hace "importante" a un cuadro no es el tema elevado sino sus propiedades formales. Siguiendo esta lección, el **cubismo** empleó la naturaleza muerta para hacer algo mucho más radical que representar objetos cotidianos. El **dadaísmo** y el **surrealismo** emplearon objetos cotidianos para perturbar la percepción de la gente de su ambiente familiar. Y el **arte pop** explotó la imaginación de la sociedad de consumo para indagar el verdadero significado del arte.

Conclusión: Consumo de arte

El museo es un aparato ideológico. Sus colecciones organizan objetos culturales diferentes en cuadros coherentes de "arte". El arte es la invención de la práctica museológica. Es una construcción diseñada para universalizar las experiencias de la gente, como si las diferencias históricas y geográficas fueran irrelevantes. El museo es una institución colonizadora porque trata de absorber diferentes tradiciones en una idea totalizadora de "tradición". Esto está destinado a dejar afuera a muchos artistas y obras de arte.



La ideología del museo aleja a muchos visitantes potenciales. Las cosas se complican por la creencia de que son sólo los objetos valiosos los que merecen ser exhibidos. Muchos de nosotros asociamos "valor" con objetos especiales, a menudo antiguos, que no tienen nada en común con los objetos cotidianos.

Pero el concepto de valor es variable. La estética a veces lo ha vinculado con ideas universales de belleza, y a veces lo ha reducido a cuestiones puramente personales de gusto. También en lo económico el valor puede significar cosas opuestas. Puede ser relacionado con la acumulación



Esto acerca mucho los objetos que se exhiben en galerías y museos a nuestra vida cotidiana.

("cuanto más poseo, más valgo"), o con el gasto ("cuanto más compro, más valgo"). No deberíamos olvidar que el "valor" de las obras de arte nunca es puramente estético. También es económico. Las obras de arte están relacionadas con los productos en dos sentidos: son objetos que pueden ser comprados y vendidos, y a menudo derivan su inspiración (como hemos visto) de la imaginaria de los objetos cotidianos.

Visitar un museo no debería causar la sensación de que se visita un cementerio. Las obras que habitan ese espacio no están muertas. Están tratando de hablarnos, y en muchos idiomas. Pero sus voces sólo se pueden oír si iniciamos el diálogo con ellas: en otras palabras, si les prestamos atención a su forma como objetos individuales; si les permitimos que causen un impacto en nuestro cuerpo y mente; si las apreciamos en relación con el contexto en que se las exhibe; y por último pero no por eso menos importante, si tenemos presente que esos objetos pueden existir en innumerables otras formas cuando son reproducidos y transformados en mercaderías.

No es posible tal diálogo si nos limitamos a ver lo que nos han "enseñado" a ver. Cuando miramos las obras de arte, no deberíamos centrarnos sólo en lo que representan sino también en lo que no representan. Las cosas que una imagen excluye (sus "silencios") son tan significativas como las que incluye. Cuando observamos toda una galería o muestra, deberíamos emplear un enfoque similar y preguntarnos por qué las obras de ciertos artistas están ahí en preferencia a otras.



El arte puede ser agotador. Puede consumir nuestros pensamientos y emociones cuando tratamos de "hacerlo" y cuando intentamos "entenderlo". Y también puede absorber nuestra riqueza (suponiendo que seamos ricos) cuando decidimos invertir en él. Pero es también el caso que consumimos arte.

No mucha gente tiene tanto dinero como para comprar obras de arte. Pero todos "consumimos" arte cuando observamos sus objetos (hacemos juicios sobre ellos o derivamos placer de sus signos). Y a menudo, nuestro consumo de arte se basa en mercaderías de producción masiva tales como postales, diarios, camisetas, calendarios y jarritos. A esas reproducciones se les suele dar una posición baja respecto de la obra original "valiosa". Pero las cosas no son tan lineales. Las reproducciones de obras de arte las hace disponibles a una variedad más amplia de personas que los solos conocedores. Eliminan la inhibidora sensación de singularidad asociada con las muestras en galerías. Pero a veces la diseminación comercial de una "obra maestra" sirve para fortalecer su valor. Si es tan grande que merece que se la transforme en otros objetos, entonces ver el original debe ser una experiencia en verdad especial!

En todo caso, es difícil negar que el arte entra en nuestra vida en muchas formas materiales y que ningún modo de consumo es objetivamente más válido que cualquier otro.