

EL ARTE COMO LENGUAJE

CARLOS JIMÉNEZ DUARTE

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
FACULTAD DE FILOSOFÍA
LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LETRAS
MEDELLÍN

2010

EI ARTE COMO LENGUAJE

CARLOS JIMÉNEZ DUARTE

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Filosofía y Letras

Director

GUSTAVO ARANGO SOTO

Dr. en Filosofía

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA

ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

FACULTAD DE FILOSOFÍA

LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LETRAS

MEDELLÍN

2010

Nota de aceptación

Gustavo Arango Soto

Medellín, 17 de Junio 2010

CONTENIDO

INTRODUCCION

1. ALTAMIRA 13

El inicio del lenguaje visual

Autor: Anónimo

2. EL DISCÓBOLO..... 19

La búsqueda de una estética y un lenguaje del cuerpo humano

Autor: Mirón

3. LA CREACIÓN 26

La humanización del lenguaje del arte en el Renacimiento

Autor: Miguel Ángel Buonarroti

4. LA ALEGORÍA DE LA PINTURA 32

Una mirada al lenguaje de la vida doméstica

Autor: Johannes Vermeer, 1666

5. LA BAÑERA 39

Una mirada al lenguaje de la intimidad

Autor: Edgar Degas

6. EL GUERNICA.....	43
---------------------	----

El arte visual y la denuncia de la barbarie

Autor: Pablo Picasso

7. WHAAM!	49
-----------------	----

El arte y el lenguaje del comic piensan el mundo

Autor: Roy Lichtenstein

8. COMBRAY	54
------------------	----

El lenguaje de un artista del siglo XXI

Autor: Carlos Jiménez Duarte

9. CONCLUSIÓN	62
---------------------	----

10. BIBLIOGRAFÍA	64
------------------------	----

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Pinturas en el techo de Altamira	13
Figura 2. El bisonte encogido	16
Figura 3. El discóbolo	19
Figura 4. El techo de la Capilla Sixtina	27
Figura 5. La creación	29
Figura 6. Manos de Dios y Adán	30
Figura 7. Alegoría de la pintura	32
Figura 8. La bañera	39
Figura 9. El Guernica	43
Figura 10. Whaam!	49
Figura 11. Recurso visual original de la famosa pintura	51
Figura 12. Combray	54
Figura 13. El amor en los tiempos Combray	56
Figura 14. Jardín de la Vida	58

RESUMEN

A lo largo de la historia de la humanidad, el hombre ha construido su percepción del mundo depositando en sus objetos las concepciones que tiene de su yo. La obra de arte es un producto material que surge en medio de las condiciones materiales, políticas, económicas y tecnológicas de su cultura, su imagen es un referente sobre los valores con los que está constituida una sociedad, su manera de habitar el mundo a través del lenguaje. El presente trabajo de investigación estudia una línea cronológica histórica sobre la manera como el arte ha servido al hombre para dialogar su identidad, reflejar su visión y experiencia de habitar el mundo. La obra de arte vista como imagen que da testimonio sobre el modo en que se asimila el lenguaje.

PALABRAS CLAVES: ARTE, LENGUAJE, ESTETICA, IMAGEN, CULTURA, HISTORIA DEL ARTE, PINTURA, ALTAMIRA, DISCÓBOLO, BOUNARROTI, VERMEER, DEGAS, PICASSO, LICHTENSTEIN, MELQUÍADES

INTRODUCCIÓN

En la película *La Guerre du feu*, de Jean-Jacques Annaud, se permitió ofrecer una reconstrucción de una época del mundo guiándose a través de la estructura ontológica de los objetos heredados a la humanidad históricamente; es decir que tomó elementos de la prehistoria como piedras, cráneos, vestidos, herramientas de trabajo y en base a esta materialidad pudo establecer un discurso a manera de imagen de lo que significó el comportamiento humano en esa era del mundo. De hecho, los actores protagonizaron esta cinta tuvieron que elaborar en sus mentes el modo de pensar y sentir de los homo sapiens que representan, a tal punto que lograron instaurar todo un idioma, que para el espectador de otra época de la historia considerara como bramidos, gemidos o desgarrones de la voz, pero que para esta cultura primitiva implicó el medio de comunicación, la forma de articular todo un aparato que permitiera relacionar los objetos con las palabras, las palabras con los sonidos de una voz gesticulante. El director de esta obra, en el momento de recrear los escenarios de esta película tuvo naturalmente a su favor contar a su disposición con una suma conceptual de estudios históricos y arqueológicos, que le plantearon a su mente una comprensión acerca de los contenidos y formas de vida de ese tiempo. Sin embargo para los primeros científicos que intentaron armar el rompecabezas de lo que constituyó el lenguaje y el ordenamiento de toda esa cultura antigua, les fue preciso examinar con sumo detalle la materialidad de cada objeto encontrado, establecer un diálogo con su integralidad como imagen y conectarlo al discurso con el cual estos sujetos hicieron de esos elementos su lenguaje y su humanidad de estar en el mundo.

Los objetos tienen así (sobre todo los muebles), aparte de su función práctica, una función primordial de recipiente, de vaso de lo imaginario. A lo cual corresponde su receptividad psicológica. Son así el reflejo de una visión del mundo en la que cada ser es concebido como un *recipiente de interioridad*, y a las relaciones como correlaciones trascendentes de las sustancias; siendo la casa misma el equivalente simbólico del cuerpo humano, cuyo poderoso esquema orgánico se generaliza después en un esquema ideal de integración de las estructuras sociales. Todo esto compone un modo total de vida, cuyo orden fundamental es el de la Naturaleza, considerada como sustancia original de la cual se desprende el valor¹.

Para las generaciones futuras que deseen obtener una visión acerca del periodo prehistórico del tiempo, les sería factible pensar en el contenido de este objeto cinematográfico como texto capaz de emular discursivamente las condiciones materiales sobre las cuales estaba sujeta la experiencia humana. El objeto (y los objetos), como elemento que se encuentra inmerso en una cultura, es una representación material en la cual se puede leer el ordenamiento del mundo. Para conocer históricamente de que manera el lenguaje ha definido la experiencia del mundo de la humanidad, resulta inevitable detenerse a explorar todos los registros conceptuales que el hombre mismo ha dejado a manera de objetos como si fueran sus huellas dactilares; en la ciencia forense, los investigadores pueden llegar a conectar las distintas pistas que deja el criminal a su paso y puede reconstruir la escena de un crimen tomando como punto de partida un vaso derramado, una gota de sangre, un guante tirado en la basura, se puede recrear en base a estas evidencias circunstanciales la historia de lo sucedido en una imagen, en una novela, en una película. El lenguaje en su completa unidad es producto de una suma conceptual de objetos que al conectarse logran establecer el sentido y la

¹ BAUDRILLARD, Jean. Los sistemas de los objetos, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1969. p. 27.

escritura del discurso que representan; esta evidencia material puede ser encontrada en los distintos medios de comunicación que tiene la humanidad para comunicarse: las palabras, los sonidos, las imágenes, etc., lo importante de estos elementos es que en su integridad queda depositado el valor con el cual el hombre participa del lenguaje “pues, no se trata de objetos definidos según su función, sino de los procesos en virtud de los cuales las personas entran en relación con ellos y de la sistemática de las conductas y de las relaciones humanas que resultan de ello”².

La Guerre du feu es una síntesis material y ante todo artística de lo que consistió ese periodo de la historia; que probablemente no sea un copia fidedigna de lo que aconteció en esa época, eso no le quita valor como escenario capaz de reproducir todo el sistema de valores que se articulaba alrededor de los objetos enfocados bajo el lente de la cámara, pues como obra de arte conjuga desde distintos ángulos el lenguaje sobre el cual se estructuraba una época, logrando unificar este sentido en el peso conceptual de una imagen, lo mismo que en un libro de historia se recrea el pensamiento de lo que pudo haber sido el hombre en las cavernas a través de un dibujo. En las pinturas paleolíticas, lo que entra en diálogo ahí es la mente del hombre primitivo comunicando su comprensión del lenguaje al cual estaba sometido, lo que él vivía, veía, experimentaba, los animales salvajes, la caza, etc. Como evidencia histórica este objeto, una imagen proyectada en el relieve de una roca con trazos hechos a base de sangre o grasas animales, expone el pensamiento de un autor en su contexto, los contenidos y las fuerzas objetuales que están extrapolarlo su mente durante su acto de transmitir la manera como se percibía el lenguaje en ese momento. Este registro que este artista primitivo dejó servirá de puente para manifestar directamente lo que aconteció. A diferencia de las descripciones de los libros de literatura o de los sentimientos que surgen durante la escucha de una composición melódica, o de cualquier otra experiencia en la cual queden enlazados los sentidos y el lenguaje, la imagen como objeto posee el don de transformar el lenguaje en

² Ibíd., p. 2.

una pantalla, convertir la ordenación del mundo en una copia idéntica de la realidad, por lo menos su naturaleza visual sirve de espejo, lo mismo que una fotografía sirve para identificar la atmósfera que allí se recrea, su valor en tanto objeto que recoge simultáneamente los distintos aspectos de una cultura, con sus luces y sombras, con la nitidez de su forma, la profundidad, la simetría, el detalle y la geometría de sus dibujos.

Cuando los adultos se enfrentan a una imagen importante, digamos una imagen religiosa, no suelen separar una "parte material" de una "parte conceptual", como tampoco separan sus valores visuales de sus demás valores sensibles. El carácter físico de la imagen es un mero soporte material de algún recóndito contenido espiritual o conceptual: la materia de la imagen (visual, táctil, etc.) es significado, es espíritu, es concepto.³

Por otra parte, la imagen como obra de arte es un documento en el cual queda involucrado el pensamiento de su autor, igual que de una gota de sangre se puede extraer el registro histórico del ADN, en la creación que realiza el artista deja a su paso las múltiples facetas que constituyen su lenguaje, su mirada del mundo, sus sentimientos, sus deseos y necesidades, así como toda la formación política, cultural, filosófica que constituye su naturaleza interior, lo que el arte visual permite es reflejar, transparentar su mundo interior en el espejo de la imagen que recrea; así que la próxima vez que se observe la obra de arte ha de considerarse que su resultado patente no es una mera casualidad, que es un constructo en el cual queda expuesto toda la experiencia del mundo; la imagen como tal no es una nada, constituye una fuente más del lenguaje con la cual el hombre interpreta y protagoniza su visión del mundo. Por ello es importante estudiar la historia de las imágenes, como documentos puentes que servirían para conectar con el modo que el hombre ha tomado su posición de interactuar con el lenguaje, son directamente producto y proyección de la vida acontecida en cada época pues

³ ZAMORA, Fernando. Filosofía de la imagen. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. p. 127

la construcción de una filosofía de la imagen requiere que se examine el desarrollo de las representaciones visuales. Este recorrido permitirá constatar cuan sólidamente amalgamadas han estado entre si las facetas de la imagen: epistemológicas, ontológicas, estéticas, artísticas, políticas, tecnológicas, teológicas, místicas... Los usos y funciones de la imagen han sido y son múltiples, y no dejan de variar, provocando el asombro, el rechazo o el miedo, o bien estimulando la creatividad y la reflexión.⁴

⁴ *Ibíd.*, p. 122.

Capítulo 1

ALTAMIRA

El inicio del lenguaje visual

Autor: Anónimo, prehistoria

Figura 1. Pinturas en el techo de Altamira



Fuente: Altamira, un legado del paleolítico español. [En línea] España: GIBRALFARO, 2006. Disponible en: http://www.gibralfaro.uma.es/historia/pag_1280.htm [Consulta: 17 Marzo. 2010]

La Cueva de Altamira ubicada en Cantabria, España es considerada “la capilla Sixtina” del arte rupestre y uno de los patrimonios de la humanidad ya que

contiene uno de los ciclos pictóricos más importantes de la prehistoria. Los techos de esta caverna poseen un conjunto de imágenes en los que se pueden denotar bisontes, ciervos, jabalíes y caballos. Esta es una obra que data desde hace unos 15.000 años, es decir que su autoría corresponde a los hombres del Paleolítico superior. Las pinturas de Altamira fueron descubiertas hacia 1879, suscitando una fuerte polémica acerca de su autenticidad, ya que no se consideraba que los hombres prehistóricos fueran capaces de realizar pinturas tan perfectas, lo cual fue resuelto después con el hallazgo de otras cavernas paleolíticas con representaciones similares. De hecho los creadores se sirvieron del relieve más saliente del recinto para darles forma y bulto a ciertas figuras. La longitud total de la cueva es de unos 270 metros y de trazado irregular: la sala lateral que posee las mejores pinturas esta a 30 metros de la entrada.

Esta obra por sí misma se convierte en documento que transmite el hombre prehistórico, al cual se le puede sustraer las condiciones materiales a las que se encontraba determinado. Así, se sabe en cuanto a la técnica, esta obra fue elaborada utilizando ocre natural de color sangriento y para los contornos de las figuras se empleó carbón vegetal. Eran los elementos que el hombre de la antigüedad tenía al alcance de sus manos, sería una ironía en el tiempo pensar que hubiera empleado un pincel moderno. Por lo demás, en el aspecto conceptual los detalles del dibujo logran expresarse del modo más simple, aquí no hay una atención a la perspectiva o la forma o el juego que establece la luz con las sombras de los objetos; estos son conocimientos que todavía no se han formando en la conciencia humana. El autor se limitó a realizar de la manera más sencilla una representación del mundo que habitaba, en este caso el de la naturaleza, y retrató sus animales igual a como los recordaba, ha pintando la forma de un bisonte obedeciendo a la imagen que llega a su mente igual que lo observó durante sus experiencias en la vigilia.

El objeto que el autor aquí representa se convierte en una marca que en perspectiva permite leer lo que aconteció en esta era de la humanidad. No era

un artista porque ese momento de la Historia ese concepto no existía, era tan solo un creador que reflejaba en la materialidad de una roca lo que acontecía en su mente. Si la caverna de Altamira no tuviera ningún rastro de su producción objetual en sus techos, tan solo sería una caverna, una estancia que ha logrado preservarse a pesar del paso del tiempo. Su valor como documento radica en el hecho que a través de su lenguaje, que la forma y los contornos de los animales que allí pueden percibirse, retratan de manera magistral lo que aconteció en el pensamiento de los hombres de esta edad; las pinturas rupestres adquieren un valor arqueológico en la medida que recoge los valores del tiempo en que fue gestada y los presenta en un mismo texto. De este texto se puede entonces inferir que si estos animales están ahí retratados es porque determinaron condiciones esenciales para el hombre primitivo, que debió enfrentarlos, cazarlos y dominarlos para poder sobrevivir.

La gran cierva, por ejemplo, la mayor de todas las figuras representadas, tiene 2,25 metros. Manifiesta una perfección técnica magistral. La estilización de las extremidades, la firmeza del trazo grabado y el modelado cromático le dotan de un gran realismo. No obstante, acusa, en su factura algo pesada, una cierta deformación. Seguramente originada por el cercano punto de vista del autor. Debajo del cuello de la cierva aparece un pequeño bisonte en trazo negro⁵.

El tema de estas imágenes no es otro que el exponer el mundo prehistórico, es el de proyectar sobre la pared de una roca las circunstancias primitivas en las que se encuentra, acudiendo a las herramientas que tiene disponibles para representar en la gran pantalla de la caverna las condiciones materiales a las que está sometido. Su intención creadora es la de emular la materialidad de la que está constituido su entorno.

⁵ GIBRALFARO. Altamira, un legado del paleolítico español [En línea] España: GIBRALFARO, 2006. Disponible en: <http://www.gibralfaro.uma.es/historia/pag_1280.htm> [Consulta: 17 Marzo. 2010]

Ellos son los más bellos fósiles del heroico episodio de la inauguración del verdadero espíritu del hombre y de su lucha, por ello, con ese otro mundo tenebroso de lo desconocido. El gran techo de Alta es como un suspiro de pervivencia y de vida—todo un anhelo de sentir y de expresar—, pero lanzado por el hombre primitivo con la enorme nostalgia de su impotencia⁶.

Entre otros estudios se considera que estas representaciones rupestres pueden tener un significado religioso, ritos de fertilidad, ceremonias para propiciar la caza o como batallas entre los dos clanes representadas por las ciervas y los bisontes.

Figura 2. El bisonte encogido



Fuente: Altamira, un legado del paleolítico español. [En línea] España: GIBRALFARO, 2006. Disponible en: <http://www.gibralfaro.uma.es/historia/pag_1280.htm> [Consulta: 17 Marzo. 2010]

La presente imagen representa una de las pinturas más admiradas y expresivas de toda la cueva. Se trata de *El bisonte encogido*, la cual tiene una

⁶ GARCÍA, Miguel Ángel. Altamira y otras cuevas de Cantabria. Madrid: Sílex, 2004. p. 67.

medida aproximada de 130 cm desde el inicio del cuerno hasta el arranque de la cola. El creador de esta obra aprovechó la protuberancia natural de la cueva para otorgarle volumen al bisonte, de manera que al observarla las proporciones del cuerpo toman consistencia con las del color, lo que ofrece un realismo anatómico. Como ya se ha dicho los contornos han sido fijados con carbón vegetal y se emplearon pigmentos naturales mezclados con aglutinantes de grasas animales. Dadas las condiciones precarias de la época, el realizador habrá utilizado sus dedos o varita de árbol que al ser estrujada contra el suelo tomaba las características de lo que es en la actualidad un utensilio de pintura.

Para hacerse una idea del tema de esta obra habría entonces que imaginarse al hombre primitivo en el vacío de la caverna, al cabo de una dura jornada de caza; es su humanidad enfrentada al trabajo de la supervivencia. A esa hora de la noche las fogatas iluminan tenuemente las paredes vacías de la cueva que presenciaran el espectáculo de la creación. Es la actividad de un hombre que en medio del hambre y restos de animales muertos, se entrega a la percepción de su lenguaje, lo interpreta a medida que degusta con sus manos la forma y la apariencia del cuerpo del bisonte y como un rito chamánico expía en la imagen lo que su presencia material representa en su cotidianidad, la fuerza de aquella bestia que domina los campos, el compañero de cacería que perdió el día anterior apuñalado durante una de sus embestidas y el culto que de cualquier modo debe rendirle por ser la especie con el que se alimenta y se provee de sus pieles para el frío. La posición del bisonte, cuyas patas delanteras se muestran indefensas y la cabeza declinada contra el suelo además del tinte rojo *ensangrentado*, parece indicar la muerte de la criatura, fatalidad que en la parte superior de su lomo ha sido marcada de color oscuro, igual que una herida. La destreza del realizador de esta imagen es la de conceptuar lo que ve, lo que siente, lo que recibe en su mente; ha transferido en la redondez material de este objeto lo que vive en su realidad, aprovechando la misma protuberancia del techo para profundizar ornamentalmente el puente sus sentimientos y la materia.

Con Altamira la pintura alcanzó una cima que no puede ser ya superada, sino solo ampliada con temas y maneras distintos... (ella) representa siempre la madurez genial de un arte primitivo, pero ya perfecto, y constituye la prueba mas decisiva de que quienes la pintaron, poseian una mentalidad semejante a la nuestra, una inteligencia extraordinaria, en una palabra, la chispa divina que hace al hombre un ser que escapa a las ataduras de la materia.⁷

La teatralidad de esta obra, su poder conceptual y arqueológico, es la de presentar una visión de lo que sucedió en el mundo primitivo, abarcando las limitaciones del hombre, que hace un esfuerzo por comprender su lenguaje y las perspectivas de su mortalidad a través de esta transferencia objetual, la imagen se transforma en un reducto comunicador de lo que fue la conciencia humana determinada por ciertas condiciones. La fuerza que impulsa al realizador de esta obra es la misma ilusión que lo mantiene vivo, arrojado a ese mundo al que se entrega. La obra, pasa a ser un texto que redondea la capacidad creativa de la mente humana por comunicar su vivencia interior del lenguaje que habitaba; "cuando percibimos en los artistas de esta edad lejana... la perfección del movimiento y las siluetas, el imprevisible juego de los relieves ornamentales, el sentido de la observación, el gusto por la fantasía, la alegría de crear"⁸.

⁷ PERICOT, L. Sobre el arte rupestre cantabro. Citado por GARCÍA, Miguel Ángel. Altamira y otras cuevas de Cantabria. Madrid: Sílex, 2004. p. 91.

⁸ CHARDIN, de Teilhard: El fenómeno humano. Citado por Ibíd. p. 91.

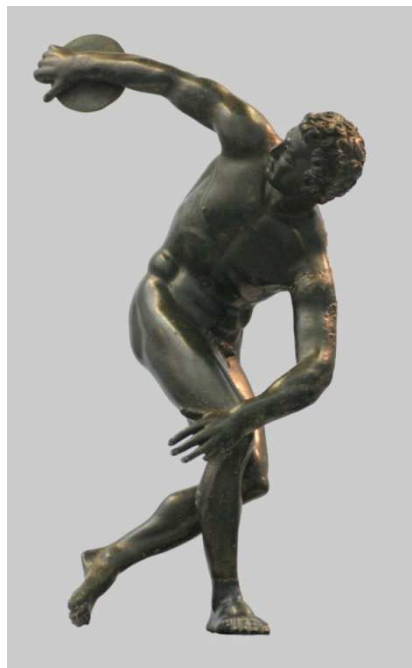
Capítulo 2

EL DISCÓBOLO

La búsqueda de una estética y un lenguaje del cuerpo humano

Autor: Mirón, 455 A.c.

Figura 3. El discóbolo



Fuente: Mirón de Eleuterias. [En línea] Español: Wikipedia, 2010. Disponible en: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Mir%C3%B3n>> [Consulta: 10 Abril. 2010]

La imagen anterior es una de las tantas réplicas existentes sobre *El discóbolo*, obra realizada por Mirón de Eleuterias un escultor y bronceista griego de mediados del siglo V a.C., sus aportaciones escultóricas supusieron la transición al periodo clásico. Trabajó en la decoración de la Acrópolis, en un periodo en que el Estado ateniense gastaba mucho dinero en la obras de arte

que dieran prestigio a la ciudad. Las esculturas buscaban rendir homenaje a los atletas ganadores, aunque no guardaban parecido alguno con las personas, pues la intención del artista era representar la belleza del hombre perfecto e ideal.

Según el pensamiento platónico, la belleza en el mundo es visible por todos; sin embargo, ésta es solo la manifestación de la belleza verdadera, que reside en el alma y solo se adquiere a través del conocimiento. La belleza material es representación de su misma idea, de su nivel de elaboración desde un aspecto que surge en el pensamiento: la capacidad expresiva que ofrece la inteligencia al moldear en la realidad de los objetos un sentimiento en el que prevalezca la armonía y la perfección ideal. Para el atleta del mundo griego, el cuidado y formación de su figura, no solo era un ejercicio que le brindaba la oportunidad de formar su musculatura, era a la vez una demostración de sus capacidades, las virtudes de su mundo interior que lo identificaban ante su sociedad como un hombre guerrero. El deporte por tanto no consistía en un mero entretenimiento o en un ejercicio dirigido a la vanidad o contemplación narcisista del cuerpo, era para entonces una actividad que se relacionaba directamente con el conjunto de ideas éticas y estéticas, higiénicas y medicinales, sobre esta concepción del hombre realizado en su sociedad.

El deporte en la antigua Grecia estaba enfocado a la exaltación del héroe; por ejemplo, la lucha que era uno de sus juegos fundamentales, permitía que sus competidores expusieran sus habilidades marciales llevadas incluso hasta la misma muerte, con el fin de otorgar el título a un aclamado vencedor. Esto por lo demás no dejaba de tener una estrecha relación con el imaginario de esta sociedad, su literatura y mitología en donde sus héroes y dioses se redimían en la conquista de lo divino, lo inmortal, lo espiritual. Esta concepción que en primera instancia fortaleció la lúdica de los Juegos Olímpicos, quedó después extrapolada en otras sociedades, por ejemplo en la antigua sociedad romana la energía y supervivencia de los combates pasó a ser motivo de espectáculo y entretenimiento.

La presente obra tiene una dimensión en altura de 1,60 m, originalmente estaba hecha en bronce. La figura del cuerpo posee toda la forma y apariencia de corresponder anatómicamente a la materialidad del cuerpo humano; aquí porque la figura se encuentra inclinada pero si la escultura del discóbolo se irguiera tomaría la estatura de un hombre ordinario de la época. En la belleza de esta obra hay una armonía geométrica que le da un enorme realismo; está construida sobre el equilibrio inestable de dos arcos que se cortan, el primer arco lo forman los brazos y hombros conectándose con el pie levantado. El segundo arco se inicia desde la cabeza y comprende toda la sección de la espalda hasta recaer en el pie que sostiene el cuerpo con la tierra. La perfecta descripción física del cuerpo, su musculatura y medidas proporcionales revelan un conocimiento claro sobre la anatomía masculina. La obra representa el momento de mayor tensión durante el cual el atleta ejercerá el lanzamiento del disco, lo que lleva que el cuerpo se encuentre en esa posición que solo se entiende en un contexto de movimiento continuado, la concentración del personaje aquí es la de centrar sus fuerzas en el objeto que va arrojar; lo que ha hecho el artista es congelar el momento más noble de la competición para transformarlo emblemáticamente en una escultura. La figura no rompe del todo con el estilo severo ya que el rostro que es inexpresivo no revela el esfuerzo del lanzamiento aparte que la composición sigue pecando de una cierta frontalidad en la posición del cuerpo, solo apreciable si se observa *el Discóbolo* desde un ángulo lateral, de manera que probablemente el atleta se derrumbaría sobre el esfuerzo cerrado de la posición de sus pies. Acerca de esta tensión que existe entre el cuerpo ante la fuerza que demanda este instante se ha dicho:

Pues bien, todo el esfuerzo corporal y la concentración mental quedan patentizados en el Discóbolo sin que ni el cuerpo ni el rostro se descompongan en el más mínimo exceso; es el hombre que sabe dominar su rostro y su cuerpo armónicamente en el momento de la gran tensión,

de la gran prueba: es la condensación escultórica del ideal de "autocontrol" del ser humano perfecto según el sentir griego⁹.

El valor conceptual de este objeto radica en que como obra de arte, recoge todo el pensamiento griego y lo contextualiza dentro de su cultura. El artista de esta época tuvo que emplear las virtudes y la fuerza de su mundo interior para fundir en el objeto una representación de la belleza que igualara en términos de calidad y sentimientos a los que tuvo el atleta; su intención es la de crear un paralelo, una imagen sobre la cual se deduzca el mismo trabajo que dedicó el competidor para tornear su cuerpo. Aquí, lo emblemático de esta obra cumple una función dentro del mismo Estado ateniense al transmitir desde su volumen material, el ideal sobre la belleza del cuerpo, el cuidado de sí y la lucha de los atletas por legitimar su perfección en la competencia. El hecho que la figura se encuentre desnuda se relaciona directamente con los torneos de la antigua Grecia, que el competidor mostraba su cuerpo sin ropa alguna para lucir ante su cultura el resultado de trabajar su cuerpo, la preparación, la formación que alcanzaba a lo largo de sus sesiones en el gimnasio, era una manera de presentar al mundo su musculatura, su fuerza y la consistencia de su apariencia física. Es el ideal del hombre perfecto que rinde tributo a la formación de su cuerpo, su belleza. De algún modo, el brillo mismo del bronce debió de relacionarse en la época con el aceite que empleaban los atletas para atenuarle vivacidad a sus cuerpos desnudos, una forma de darle atracción y barniz a sus atributos naturales. Para un ciudadano griego, el contemplar esta escultura debía evocar todas estas perspectivas sobre conciencia de la belleza del hombre perfecto, el espíritu que debía liderar el hombre desde su fortaleza física, de modo que la obra se tornaba en un reclamo y a la vez en una sugerencia para percibir el lenguaje en dicha cultura: este objeto, en medio de una plaza se convertía entonces un forma articuladora de todo el aparataje ideológico de los atenienses.

⁹ OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO DE, Fernando. Alejandro Magno y el arte. Madrid: Encuentro, 2000. p. 19.

Se dice que los griegos no eran tan bellos como las esculturas que dejaron. Pero dicha belleza no se limitaba a representar un modelo físico cifrado en las proporciones del cuerpo, el movimiento de las líneas y los detalles, sino que logró un notable equilibrio con lo espiritual. Los gestos son humanos, sensibles, bellos y expresan también las más nobles cualidades interiores, como bondad, templanza, inteligencia, serenidad y sabiduría. En el discóbolo de Mirón (...) se percibe el dominio del movimiento que había alcanzado ya la estatuaria griega¹⁰.

Para establecer una continuidad con lo ya estudiado en *Altamira*, hay que anotar que la producción que se dió en la caverna respondía a sus propias condiciones primitivas, la intención del creador en ese momento era la de interpretar los fenómenos que comprendían su cotidianidad, no podía ignorar ese lenguaje ya que era eso precisamente lo que sostenía su existencia: las sombras y los colores que aparecieron en el techo eran transferencia directa de las fuerzas a las que estaba sometido. Pasarían muchos años antes que la humanidad llegara a ignorar sus necesidades de supervivencia y pudiera prestar toda su atención en la creación de un arte que otorgara otra concepción sobre el sentido de su cultura. En el periodo clásico ya el hombre ha logrado representar una identidad, ha construido en torno a ella un sistema de valores que comparte con su cultura, es decir que ha legitimado un lenguaje en su sociedad sobre el sentido que posee su humanidad. Aquí la obra de arte ya juega un papel moral, al contextualizar para la vida del sujeto (el intérprete) el proyecto epistemológico que el hombre ha ido creando a lo largo de su paso por el mundo; ya el hombre se ha independizado de la idea de responder a sus necesidades fisiológicas como el comer, dormir o vestirse, y ha dado un paso que le ofrece esbozarse una idea sobre su razón de ser. *El discóbolo*, es entonces una escultura que surge en medio de unas condiciones sociales específicas, bajo unas ideas conceptuales claras sobre el comportamiento del

¹⁰ COLOMBRES, Adolfo. Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente. Buenos Aires: Del Sol, 2005. p. 147

sujeto en su cultura, en este caso las de la sociedad griega, y cuya materialidad coloca en diálogo una perspectiva sobre la conciencia del hombre, el de su belleza.

El deporte tuvo en Grecia su origen en una institución de carácter nacional que formaba parte de la educación del individuo: la gimnástica, encaminada a resaltar la belleza del cuerpo humano. La gimnasia era, por tanto, algo consustancial con el espíritu de aquella sociedad, puesto que el deporte servía para unificar cuatro aspectos muy enraizados en su cultura: religión, militar, educación y política¹¹

Los Juegos Olímpicos se convirtió en un fenómeno cultural al que acudían poetas, artistas y sabios de los pueblos griegos, un momento para que la sociedad humana estuviera en diálogo, compartiera sus conocimientos y se diera a conocer. El deporte se tornaba en una celebración de la misma nacionalidad.

Muy distante estaba este concepto de ser un mero espectáculo o un entretenimiento social, que fue la transición que tomaría más adelante. Por ejemplo en la Edad Media, los poderes feudales organizaron un tipo de sociedad en la que reinaban los valores de la nobleza y la Iglesia cristiana en extrapolación con el mundo de la plebe. La celebración del deporte aconteció aquí bajo la responsabilidad de las autoridades nobles: “se organizaban para jugar y competir en las fiestas, y con el consentimiento de los señores y, posiblemente, a regañadientes de los salvadores de almas, más que nada por la posible irritabilidad que por la pasión por vencer provocada en los contendientes de determinados juegos o deportes.”¹²

La idea de las actividades gimnásticas se observaba con cierto recelo, debido a que el lenguaje religioso del contexto otorgaba un privilegio a las virtudes del

¹¹ALCOBA, Antonio. Enciclopedia del deporte. Madrid: Librerías Deportivas Estaban Sanz, 2001. p. 45.

¹²Ibíd., p. 61.

espíritu: el cuerpo humano había sido relegado, su sola existencia estaba relacionada con el pecado. Por lo que dentro de estas circunstancias, la categoría social de la nobleza dio luz al ideal caballeresco a través de los torneos y las justas, aparece la representación de un sentimiento que exalta las capacidades económicas de una clase, su fuerza defensiva y militar ante la plebe. De ahí que la imagen del caballero cargando el peso de su armadura junto a un hermoso caballo. Se practicaban además juegos de caza con animales, competencias folklóricas como lo eran el corte de troncos, el arrastre de piedras; la sogatira y los bolos, y así “el pueblo también supo disfrutar de la actividad física, posiblemente como única salida hacia el ocio y diversión en su precaria existencia al servicio de la nobleza y de la Iglesia.¹³”

Lo anterior muestra que la figura del discóbolo representa no un juego sino un aspecto de la cultura de un pueblo que rebasó el sentido que desde el Medioevo hasta hoy tuvo lo que denominamos como deporte. La celebración de este juego así entendido era a la vez la exaltación de los valores de un tiempo con la cual se sentía identificada el conjunto de una sociedad.

¹³ *Ibíd.*, p. 62.

Capítulo 3

LA CREACIÓN

La humanización del lenguaje del arte en el Renacimiento

Autor: Miguel Ángel Buonarroti, 1511

"Los frescos que aquí contemplamos nos introducen en el mundo de los contenidos de la Revelación. Las verdades de nuestra fe nos hablan desde cada lugar. De ellas, el genio humano ha sacado la inspiración empeñándose en revestirlas de formas de una belleza inigualable".¹⁴

La capilla Sixtina es una de las obras monumentales del Renacimiento y actualmente uno de los tesoros de la Ciudad del Vaticano. Su nombre se debe al papa Sixto IV della Rovere (1471-1484), quien quiso producir un nuevo ambiente a las grandes dimensiones de la *Capilla Magna*, lugar de reuniones de la corte papal. La realización empezó en 1475, año del Jubileo proclamado por Sixto IV, y se concluyó en 1483 cuando, el 15 de agosto, el mismo papa inauguró solemnemente la Capilla, dedicada a la Virgen de la Asunción. La decoración que se hizo hacia el siglo XV convirtió a las paredes en *las falsas cortinas, las historias de Moisés y de Cristo y los retratos de los Pontífices*. Estas representaciones fueron realizadas por un equipo de pintores formado

¹⁴WOJTYLA, Karol. Homilía durante la Santa Misa celebrada el 8 de abril, 1994. Disponible en: http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/homilies/1994/documents/hf_jp-ii_hom_19940408_restauri-sistina_sp.html [Consulta: 10 Abril. 2010]

originariamente por Pietro Perugino, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Cosimo Rosselli, coadyuvados por sus respectivos talleres y por algunos de sus colaboradores más estrechos entre los que destacan Biagio di Antonio, Bartolomeo della Gatta y Lucas Signorelli.

Esta obra patenta el pensamiento de toda una época al exponer en el producto de su imagen toda una tradición de valores, en este caso las del mundo religioso cristiano; la nave Sixtina se convierte en un objeto capaz de reunir el imaginario de su contexto, es una obra que puede generarse gracias al poder eclesiástico que ha surgido paralelo a la clase feudal. Su sola existencia, es decir que su monumentalidad conceptual pueda transmitirse en su entorno, da testimonio del poder político de la Iglesia para imprimir su voz en una sociedad que se diferencia por sus clases sociales, el ámbito eclesial, la nobleza y los plebeyos. La presencia de esta obra en el Renacimiento da sostenimiento al lenguaje cristiano, reivindica toda una tradición que ha puesto su realización epistemológica a instancias de lo divino.

Figura 4. El techo de la Capilla Sixtina



Fuente: El techo de la Capilla Sixtina. [En línea] Español: Wiki pedía, 2010

Disponible en:

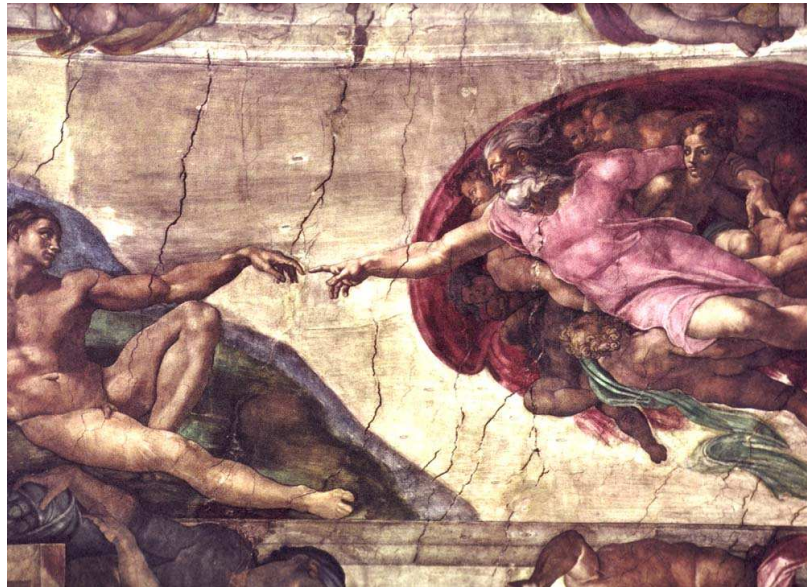
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/Lightmatter_Sistine_Chapel_ceiling.jpg> [Consulta: 15 Abril. 2010]

Para la decoración de la bóveda fue pintada al inicio por Pier Matteo d'Amelia, quien estableció un cielo azul con estrellas doradas, que simbólicamente estaba asociado al manto de la Virgen y que ya se encontraba en las decoraciones de los cielorrasos precristianos egipcios. Posteriormente el papa Julio II contrató al artista Miguel Ángel, quien realizó 343 imágenes partiendo de los profetas, cinco sibilas, en las pechinas ofreció cuadros de la tradición judía como el enfrentamiento entre David y Goliat, las historias de Esther y el castigo de Adán. Los temas centrales de su obra representan la creación del Universo y el hombre, la historia de Noé. En las zonas menos iluminadas pintó a los antepasados de Jesús. Toda esta empresa la produjo entre los años 1506 y 1512. En conjunto, la bóveda ocupa una extensión de 900 metros cuadrados y es reconocida por ser una de las mayores expresiones del arte. La técnica empleada para la ejecución de estas obras fue el fresco, que consiste en crear la pintura en una superficie cubierta con una delgada y suave capa de yeso sobre la cual se va agregando cal apagada ($\text{Ca}(\text{OH})_2$), de modo que cuando la última capa aun se encuentra húmeda, se pinta sobre ella, de ahí el nombre de esta técnica.

El techo de esta sala se divide en varias secciones: en primera estancia esta la bóveda que es donde aparecen las escenas del Génesis; en los lunetos y las enjutas laterales se observa a los antepasados de Cristo, luego están los triángulos donde se encuentran los profetas y por último en las pechinas donde están las historias clave de la tradición judía. Es precisamente en la bóveda en donde está ubicada una de las escenas más bellas y admirables

que ha producido Bounarroti: *La creación de Adán*; una obra que es universalmente conocida en la historia del arte.

Figura 5. La creación



Fuente: La creación de Adán. [En línea] Español: Wikipedia, 2010. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Creation_of_Adam.jpg> [Consulta: 15 Abril. 2010]

La creación de Adán

En el tema de esta obra se puede contemplar el contacto de la vida humana con la divinidad. Acerca de la composición es indispensable anotar que la tensión de este momento es generado por dos triángulos que se cortan en el punto en que se tocan los dedos índices de Adán y el Creador. El primero de los triángulos es donde descansa Adán, en una posición que lo presenta desprovisto de fuerza, a la exceptiva de la chispa divina; en el segundo triangulo, la fuerza abrumadora del Creador expresa toda su contundencia al flotar en medio del espacio etéreo, envuelto en un manto color violeta que según Frederick Hartt “corresponde al exigido en el vestuario del clero durante el Adviento y la Cuaresma, los periodos penitenciales previos a la llegada de

Jesús en Navidad y a su resurrección en Pascua.”¹⁵ La figura de Dios aquí que ha tomado la forma humana de un anciano, de un hombre ya formado que ha logrado el vigor de las canas y las barbas de la experiencia, se manifiesta integralmente al arrojar con todo su poder para generar ese momento de transmisión de la vida, fecundación del alma humana. "La relación entre Adán, unido a la tierra, y Dios, que se precipita atravesando el cielo, resulta aun más significativa cuando nos damos cuenta de que Adán tiende no sólo hacia su Creador, sino hacia Eva, a quien ve, aunque no haya nacido, al abrigo del brazo izquierdo del Señor"¹⁶

Figura 6. Manos de Dios y Adán



Fuente: Hands of God and Adam. [En línea] Español: Wikipedia, 2010.

Disponible en:

http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Hands_of_God_and_Adam.jpg [Consulta: 15 Abril. 2010]

Acerca del momento de las manos, ese que otorga a la obra el momento de mayor proporción dramática y que deja los dedos índices de ambos personajes ante la magnificencia de su contacto se ha dicho:

¹⁵ HARTT, Frederick. Arte. Madrid: Akal, 1989. p. 678.

¹⁶ JANSON, H.W. / JANSON, A.F. Historia del arte para jóvenes. Madrid: Akal, 1988. p. 220.

El último Charles Seymour enseñaba que esa imagen del dedo creador proviene del famoso himno medieval *Veni Creator Spiritus* cantado en Pentecostés, festividad del Descenso del Espíritu Santo, y también en los conclave de la Capilla Sixtina, antes del escrutinio vespertino para la elección del nuevo papa. En dicho himno, el "dedo de la paternal mano derecha" aparece como el que da voz a nuestra boca, luz a nuestros sentidos, amor a nuestros corazones y vigor a nuestros cuerpos.¹⁷

A diferencia del discóbolo, en el que la figura humana ha sido representada para evocar los sentimientos de belleza de la antigüedad griega, el hombre de esta escena se desprende de todo su poderío atlético, deja de lado la fuerza de su musculatura y ejerce toda su voluntad al ofrecer su mano al contacto con la divinidad. Es la imagen del hombre que se recuesta y que desnuda su humanidad para abrirse a la experiencia de la unidad con Dios, que es la dirección a la cual se ha enfocado el pensamiento de la Europa Renacentista. La figura humana que cumplía un papel preponderante a través de la expresión de la fuerza como puede percibirse en el *David*¹⁸ pasa en este momento de la historia a representarse con naturalidad y a pesar de ese vigor monumental, se expresa delicadamente mientras extiende todo su poder en el gesto de su mano. Para un ciudadano del mundo de esa época esta imagen debió constituir la gran sed del alma humana por realizar su destino a través de su relación con lo divino.

¹⁷ HARTT, Op. Cit., p. 679.

¹⁸ FIRENZE MUSEI. [En línea], Italiano: 2010. Disponible en: <<http://www.firenzemusei.it/accademia/index.html>> [Consulta: 11 Abril. 2010]

Capítulo 4:

LA ALEGORÍA DE LA PINTURA

Una mirada al lenguaje de la vida doméstica

Autor: Johannes Vermeer, 1666

Figura 7. La Alegoría de la pintura



Fuente: La alegoría a la pintura. [En línea] Español: Wikipedia, 2010.

Disponible en:

<http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Jan_Vermeer_van_Delft_011.jpg>

[Consulta: 17 Abril. 2010]

La *Alegoría a la pintura*, también conocida como *El arte de la pintura*, es una de las obras más representativas del pintor holandés Johannes Vermeer, siendo esta su obra de mayor tamaño y complejidad. El autor la conservó en su vida como una de sus creaciones favoritas, no llegó a venderla y de hecho su viuda, Catharina Bolnes la cedió a su madre Maria Thins en un intento para evadir su venta forzosa, ante las dificultades económicas de la familia. El receptor de la herencia de la familia, Anton van Leeuwenhoek determinó que la transferencia era ilegal y la obra fue comprada por el conde austriaco Rudolf Czernin, aunque en ese momento estaba firmada por el archirrival del autor: Pieter Hooch. Solo hasta 1860, un erudito francés logró identificar en ésta el estilo de Vermeer. El cuadro fue entonces exhibido públicamente en Viena por la familia Czernin hasta la invasión de Austria por los nazis en 1939. Esta pintura fue una de las tantas obras de arte rescatadas del despojo nazi en una mina de sal después de la Segunda Guerra Mundial hacia finales de 1945. Actualmente se conserva en el Museo de Historia de Arte en Viena, Austria.

Para recrear esta imagen el pintor utilizó la técnica de óleo sobre lienzo, el tamaño del cuadro es de 120cm de alto por 100cm de ancho. Este es el único autorretrato que existe de Vermeer, aunque aparece de espaldas. En la escena se observa al autor sentado sobre un taburete, pintando sobre un lienzo la corona de hojas de la modelo que posa enfrente suyo, la mujer sostiene un libro y una trompeta mientras está vestida con una capa azul y una falda amarilla. Detrás de ella aparece un mapa de Holanda y encima de este un candelabro sin velas. Sobre la mesa que esta junto a los dos personajes existe lo que se ha considerado una máscara, un cuaderno abierto y unos paños de seda. La inmensa cortina que se reconoce desde el primer plano, oculta la ventana por la cual se filtra la luz del día proporcionando un efecto de iluminación espiritual al rostro de la modelo, cuya mirada desciende sobre sí misma personificando un sentimiento de timidez.

Creado en una época en que aun no existe la fotografía, la técnica y la perfección del juego de luces y sombras empleadas por el autor le confieren

magistralmente su capacidad para registrar una escena realista para el ojo humano. El pintor juega muy bien con la composición geométrica de los objetos, las distancias y el punto de fuga, para generar una perspectiva adecuada del escenario. Por ejemplo, el cuidadoso esmero del suelo ajedrezado, los detalles del mapa con sus dibujos de vistas urbanas, los adornos de la cortina en primer plano. A pesar de lo cual la obra tiene una inconsistencia evidente, y es que si el artista que se encuentra sentado tomara la decisión de pararse superaría desproporcionadamente en estatura a su modelo; una inconsistencia que puede ignorarse debido al valor de la obra en cuanto a su tema. De hecho, la imagen es en potencia una fotografía, ya que algunos objetos como la cortina o los paños han tomado el matiz borroso que adquieren en una foto cuando la vista enfoca su atención en otro objeto principal (profundidad de campo), como lo es la mujer del fondo. Se comenta que Vermeer logró desarrollar este efecto gracias a la implementación de la cámara oscura, un aparato con el cual los artistas estaban experimentando desde mucho antes.

Para entender el tema de la obra hay que reconocer en primer lugar a la mujer. Vermeer ha recurrido a representar a Clío, la musa de la historia y esto se sabe con certeza porque la descripción corresponde a la realizada en la *Iconología*, de Cesare Ripa, un libro de emblemas muy influyente de la época ya que describía adecuadamente la representación de personajes mitológicos. En griego la palabra Kleos, de donde proviene el nombre de la musa, significa Fama y esta concepción está estrechamente relacionada con la presencia del trombón que se encarga de glorificar las victorias militares con su sonido. El libro que sostiene la mujer representa el conocimiento y la corona de laurel recuerda a los galardones concedidos a los atletas campeones de la antigüedad griega. El emblema del águila de dos cabezas del candelabro es un emblema de la dinastía católica de Habsburgo, la ausencia de velas podría sugerir que la luz del catolicismo se ha extinguido en Holanda. Y por otra parte, se ha dicho que el mármol ajedrezado y la araña de luces son objetos que normalmente estarían reservados para las clases pudientes.

El crítico de arte, Richard Cork sostiene que “Vermeer esta proclamando muy orgulloso que eso es lo más importante de la pintura. Esta diciendo: *de hecho, por muy difícil que sea mi vida, mi ánimo no decae porque sé que soy bueno y que voy a durar y aunque pasen los siglos la gente seguirá mirando mi obra y la admirará y recordará mi nombre*”¹⁹ Esta es una de las interpretaciones más citadas acerca del sentido de esta imagen.

Existe sin embargo, otra interpretación que concibe que no se trate de un elogio a la pintura sino de una alegoría a la historia, que la obra se relaciona con un suceso histórico concreto. Según Schneider, el trombón que sostiene Clío está ubicado justo frente al recuadro que muestra a la corte de Holanda en La Haya (aparece representado en los dibujos urbanos del contorno del mapa). Con ello la mujer está queriendo homenajear a los gobernadores de la casa Orange. Según este autor, Jean de Witt, fue el funcionario elegido de más alto cargo en los Países Bajos y había logrado excluir a la casa de Orange de todo cargo público, retirando los poderes militares a Guillermo III. Esto fue para los seguidores del partido gobernante un deshonor que los llevó a tomar otro rumbo cuando el partido regente de Jan de Witt “cayó en la defensiva en política interior como consecuencia de una mala dirección en la guerra contra Francia: para contener a los ejércitos franceses de Luis XIV que adelantaban posiciones en Holanda, de Witt abrió los diques de contención, provocando así la anegación de grandes territorios.”²⁰ Esto generó un caos en la agricultura de la región, lo que llevó a que la población se dispusiera en contra de Witt, quien fue asesinado junto a su hermano de manera violenta por una masa enfurecida. Esto aconteció el 20 de agosto de 1672. En este momento, las esperanzas se centraron de nuevo en Guillermo III “que tomó su cargo la

¹⁹ The Art of painting. The private life of a masterpiece. [videgrabación]. Londres: BBC, 2005. 1 video. (DVD, 49 min.).

²⁰SCHNEIDER, Norbert. Veermer 1632- 1675: La obra completa. Alemania, Taschen. 2000, p. 82-83

comandancia militar y logro éxitos mediante una tácticamente inteligente política de alianzas.”²¹

En la interpretación de Schneider, argumenta que el águila de la araña de luces se encuentra ubicada en la parte superior del mapa, colocándose por encima de la inscripción *OCEANUS GERMANICUS*. También aquí se puede leer la inscripción *GERMANIA INFERIOR*, la antigua denominación latina de los países bajos.

Todos estos indicios que denotan una postura positiva hacia el imperio alemán, no pueden ser casuales, pues tanto el motivo del águila doble como el mapa con las 17 provincias apenas aparecen en la pintura neerlandesa del siglo XVII. Se refieren, por tanto, a un hecho concreto: a la alianza pactada contra Francia el 30 de agosto de 1673 por Guillermo III con el emperador Habsburgo, España y Lorena.²²

Este sería el hecho que precisamente estaría celebrando Clío, la musa glorificadora de las victorias militares. A continuación el crítico afirma que el cuadro tuvo que ser pintado hacia el último tercio de 1673 y relaciona los objetos de la mesa como una manera de Vermeer de aludir a Guillermo I. Por ejemplo la máscara mortuoria la conecta con una escultura para la tumba de los Orange realizada por Hendrick de Keyser, en la que también aparece una Fama con un trombón a los pies de la escultura de un muerto.

Entre ambas teorías sería más factible pensar en la primera. Lo que el autor de esta imagen ha registrado es un tema muy propio de su época: la intimidad de la vida doméstica. En los 34 cuadros que realizó Vermeer, de los cuales solo uno es un paisaje, su atención es puesta en recrear el mundo personal que comparte con su familia, las habitaciones, las ventanas y las estancias de la vida del hogar, en un momento de la historia en que “los pintores se habían quedado de repente sin encargos de la Corte o de la Iglesia y, al fin solos, se

²¹ *Ibíd.*, p. 83.

²² *Ibíd.*, p. 82-83

pusieron a representar la vida de todos los días en cuadros destinados al adorno hogareño. El hogar es el nuevo templo.”²³ La segunda interpretación se sale de los sentimientos que modestamente ofrece la discreción de esta escena. Y aunque es seguro que este personaje no se hubiera mantenido al margen de las condiciones sociales por las que atravesaba su contexto, hay que estudiar la mente de Vermeer tal como él la representa, a través del silencio que inunda la naturaleza de sus cuadros, la paz interior que ha adquirido partiendo de un paciente esfuerzo por penetrar el alma humana. “se esfuerza, sobre todo, en barrer cualquier rastro de psicología, en limpiar el momento de todo lo que está fuera de él, para que se nos revele como un absoluto. (...) Son imágenes de una quietud fuera del tiempo, que lo impugnan, lo declaran inexistente: el Tiempo es solo una idea, una falsa idea. Expresan la infinitud del instante que el pintor detiene.”²⁴

Por otra parte, el creador de esta magistral imagen le dio en su vida un valor muy personal, no tuvo la intención de venderla e igual cosa hizo su propia esposa. También se comenta que además de su valor personal, era una joya que servía para exponer su talento. En Holanda, los mecenas y compradores de arte se permitían pasar a los talleres de los artistas para reconocer la calidad de sus obras. En alguna ocasión algún comprador visitó la casa de Vermeer quien en ese momento no tenía ninguna obra para ofrecerle y lo remitió a que observara las pinturas que tenían de él en la tienda del panadero. Se dice que *La alegoría a la pintura*, fue una obra realizada durante un largo periodo de tiempo con la intención que sirviera de muestra para los clientes que lo visitaran, para sorprenderlos con la imagen del acto mismo de la ejecución de su trabajo.

El lenguaje que aquí se estudia en este momento histórico se ha desprendido de los lineamientos de proyectos epistemológicos específicos como lo fueron:

²³ FONTRDONA, Oscar. Vermeer, en el corazón de lo real. En: Revista Ajoblanco. Barcelona. Sumario 81(Enero, 1996.); p. 54.

²⁴ *Ibíd.*, p. 55.

la cultura griega en la Antigüedad a través *El discóbolo*, el del pensamiento cristiano que inauguró su búsqueda espiritual desde el imaginario de lo divino, *la Creación de Adán* y toda las otras obras que se han estudiado. En los anteriores proyectos de la humanidad, el ser humano establecía su personificación y manera de habitar su entorno social respondiendo a una ideología, a una construcción moral que se articulaba en una relación directa con sus objetos. En este momento, la historia del arte cede a dar un paso para que el artista se encuentre en su soledad y comprenda su dimensión interior, la figura humana que estaba revestida de todo un lenguaje tradicional llega al punto sublime de abrirse al conocimiento de su intimidad; una representación que va a revelar la intimidad de la vida, los sentimientos, las pasiones y los sueños de la persona humana. Aquí Vermeer ha reflejado en la musa de la historia su derecho a hacer válida su propia voz, su intención de inmortalizar en la imagen su capacidad expresiva, su yo que aparece dando la espalda al observador, se desdobra en la materialidad simbólica de una mujer que le hace eco con su trompeta, a su decencia y la inocencia de su mirada como creador. Aquí la figura humana pasa simbólicamente a ser el centro de estudio de los valores que su misma existencia protagoniza.

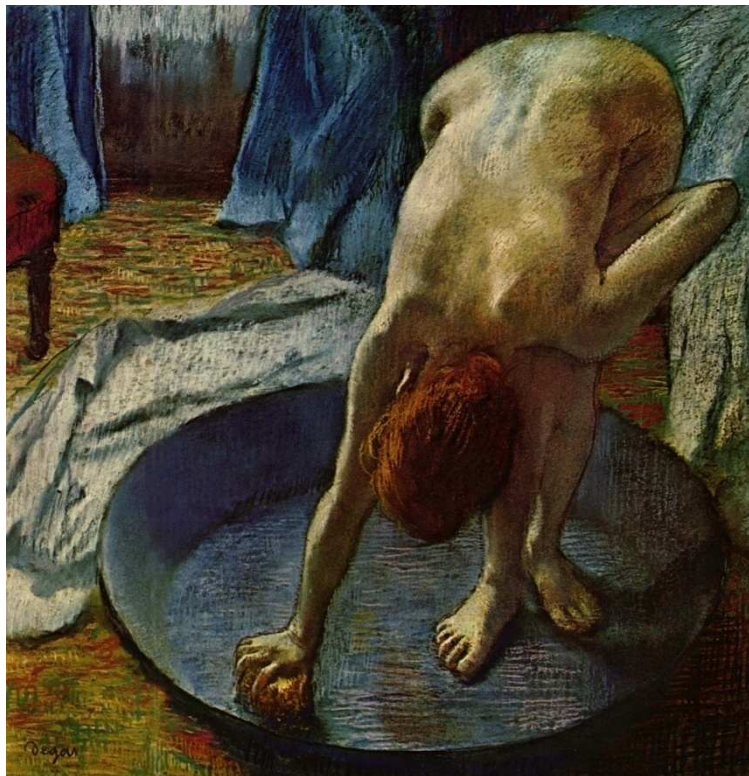
Capítulo 5:

LA BAÑERA

Una mirada al lenguaje de la intimidad

Autor: Edgar Degas, 1886

Figura 8. La bañera



Fuente: La bañera. [En línea] Español: Wikipedia, 2010. Disponible en:
<[http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Edgar Germain Hilaire Degas 032.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Edgar_Germain_Hilaire_Degas_032.jpg)>
[Consulta: 20 Abril. 2010]

“Jamás hubo un arte menos espontáneo que el mío. Lo que hago es el resultado de la reflexión, de la espontaneidad, del temperamento, no sé nada²⁵”

La obra *La bañera*, fue realizada hacia 1886 por Edgar Degas, siendo esta uno de los tantos desnudos que representó de mujeres en el acto mismo de asearse, tomando un baño, saliendo de éste o peinándose el cabello. Como si se tratara de un mirón, el pintor desenmascara a las modelos para mostrarlas en la obra sin ningún pudor ante su intimidad, comportándose con absoluta normalidad.

En esta imagen, se observa a una muchacha que adopta una postura un tanto forzada que nos oculta su rostro, se inclina para recoger la esponja que se encuentra en la bañera. La imagen revela que la mujer está en una habitación de cortinas azules por la que entra la luz del sol, se alcanza a ver una silla y una sábana blanca sobre el suelo. El objeto blanco del lado derecho bien podría tomarse como una cama. Predominan los tonos azules en contraste con los blancos y amarillos. El autor empleó colores pasteles en un formato de 70 cm de alto por 70 cm ancho. Actualmente la obra se encuentra exhibida en el Hill-Stead Museum en Farmington, Connecticut.

Para interpretar el tema de esta obra hay que entender primero que Degas hace parte del Impresionismo, un movimiento artístico que se inició hacia la segunda mitad del siglo XIX en Europa; a grandes rasgos, la intención de estos artistas consistía en un intento por plasmar la luz, es decir la impresión visual, y el instante. El tema de sus obras partieron de un desacuerdo con los temas clásicos y las formas preconizadas por la Academia Francesa de Bellas Artes. Los impresionistas le dieron preferencia al trabajo al aire libre y como temas a la vida cotidiana: el ambiente que acontece en los cafés, los bares, los salones

²⁵OCAMPO, Estela. El impresionismo. Barcelona: Montesinos, 1981. p. 60

de baile, entre otras esferas en las que se movía la sociedad de su tiempo. Su objetivo era conseguir una representación del mundo directa y natural. Otros creadores destacados fueron Pissarro, Renoir, Monet, Manet, entre otros. Hasta ese entonces la pintura reproducía un escenario que se comprometía con una visión del mundo clásica o ideológica, la irrupción del Impresionismo en la historia del arte va a presentar un análisis de la realidad tan directa y escuetamente como lo es, es el reconocimiento del mundo a través del instante que percibe el artista, es la naturalidad del momento lo registra en su obra.

Lo que acontece en la escena de *La bañera*, es la unidad que el artista ha creado al percibir un momento de la realidad, congelando un momento de la vida, desnudando a la modelo para otorgar la impresión del momento, igual que una fotografía que de manera instantánea abarca una mirada integral de su naturaleza. “No juzga, no condena, no muestra piedad, no ironiza. Le basta con descubrir objetivamente la solidaridad que existe entre esas figuras y ese ambiente.”²⁶ Es el espacio de la cotidianidad, en la que se acontece la vida humana a la cual ha enfocado su mirada el artista, esta obra no posee mayor misterio ni interpretación hiperbólica que la brevedad de su momento. Para el espectador que se asoma a este cuadro, quien automáticamente se convierte también en un mirón, no encontrará otro sentimiento distinto al de estar invadiendo la soledad personal de una mujer, observándola en el acto mismo de bañarse, lo cual le da un matiz desprevenido a su apariencia, su existencia se revela sin ninguna defensa, pues es un momento único de su intimidad, un asunto de la vida que se realiza a solas y con la puerta cerrada. “El espacio de Degas, aunque no sea absolutamente concreto-es decir, existencial- no es natural (no le gustaba pintar paisajes), sino psicológico y social: de ahí el gran interés que tenía por el mundo actual, no-histórico.”²⁷

²⁶ ARGÁN, Giulio Carlo. El Arte Moderno del iluminismo a los movimientos contemporáneos. Madrid: Akal, 1991. p. 102.

²⁷ *Ibíd.*, p. 99.

La historia del arte ha cedido ahora a ofrecer una visión del mundo tal como llega a los ojos. Una mirada que a la vez se vuelve introspectiva, pues recoge las proporciones de la luz y el estado de la conciencia con la misma exactitud con la que se habitan. Un sentimiento que casualmente ya Vermeer había dado un atisbo al registrar la espiritualidad de la vida doméstica, la identidad e intimidad del mundo personal al que se asiste cotidianamente. En el Impresionismo, el lenguaje da el paso hacia la percepción de la realidad tal como se es en su completa serenidad. La figura humana puede ahora entenderse en su conjunto, de manera que el papel preponderante de la técnica y el estilo no se discute, ante la eventual representación del mismo mundo que protagoniza en la escena. El conocimiento que produce el artista al percibir la realidad en su unidad, es decir constituyendo la forma del mundo, los escenarios, los estilos de vida al aire libre y los círculos sociales en los que participa, le han ofrecido ahora una concepción de su humanidad; el pintor se vuelve un intérprete que detalla su propia cotidianidad y al hacerlo conoce la manera como esta habita el lenguaje. El artista ya no tiene que forzarse para proporcionar un sentimiento o responder a una visión ideológica, tan solo obedece a su intención creativa de registrarlo, dando camino para entender la interioridad del mundo al que pertenece.

Capítulo 6

EL GUERNICA

El arte visual y la denuncia de la barbarie

Autor: Pablo Picasso, 1937

Figura 9. El Guernica



Fuente: El Guernica. Inglés: Wikipedia, 2010 [En línea]
<<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/7/74/PicassoGuernica.jpg>> [Consulta:
20 Abril. 2010]

No, la pintura no está hecha para decorar las habitaciones. Es un instrumento de guerra ofensivo y defensivo contra el enemigo.

Pablo Picasso

El 26 de abril de 1937, durante el transcurso de la Guerra Civil Española, la población de Guernica fue bombardeada por parte de la Legión Cóndor alemana y la Aviación Legionaria italiana. Este ataque bélico fue llamado Operación *Rügen*, mejor conocido como el *Bombardeo de Guernica* y a este acontecimiento histórico se debe la creación de una de las obras de arte más importantes del siglo XX pintada por el artista Pablo Picasso. El *Guernica* es un enorme óleo pintado sobre lienzo, que tiene unas dimensiones de 3,50 metros de alto y 7,80 metros de ancho. El cuadro está pintado utilizando blanco, negro y gamas de gris, con ligeras variaciones azules. La imagen del cuadro ofrece una visión desbaratada del mundo, sus formas y estructura desempeña una realidad fragmentada, en la que el autor ha colocado en escena, de izquierda a derecha: un toro junto a una madre con un hijo muerto, una paloma, un guerrero muerto que está en el suelo, una bombilla de luz que ilumina directamente a un caballo que ocupa el centro de la habitación, una mujer arrodillada que se acerca a este último animal y finalmente una mujer que se asoma con una lámpara a una ventana mientras en el fondo aparece una casa en llamas.

Picasso siempre fue reacio a conceder una explicación a esta obra. Sin embargo, la interpretación más conocida al respecto es que la escena ha recogido toda la tensión, el desenfreno y el sufrimiento que padeció la población de Guernica durante el bombardeo. El artista ha condensado en el lienzo una visión escalofriante y simbólica de un suceso de la historia. Hay una anécdota particular que resume, el tema del cuadro:

Los nazis odiaban el Guernica. Un día, visitaron a Pablo en su estudio y vieron una fotografía del cuadro. "¿Usted hizo esto?", le preguntó uno de ellos a Picasso. Los ojos negros de Pablo relampaguearon. Permaneció firme, con los pies plantados en el piso de su estudio. "No" respondió

Pablo. "Ustedes lo hicieron." Pablo no había creado la violencia. Había pintado un cuadro que mostraba la violencia de los nazis²⁸.

La figura humana en este cuadro se materializa en una metáfora; el contenido de la vida, la cotidianidad y el presente que venía siendo estudiado desde el Impresionismo, se transforma ahora en una suma conceptual simbólica, abstracta: el universo humano es trastocado, el artista se permite jugar con la forma para recrear en conjunto todas las fuerzas en las que queda envuelta la identidad del hombre, se vuelca sobre su estructura para tergiversarla, boicotearla, romperla en un caos de tonos simples que da mayor atención a la escena que presenta, sintetizados en el desorden, la arbitrariedad de la información, comunicando una imagen que se hace del todo dispareja a la tradición.

Así, se puede entender que *el toro* (situado a la izquierda), poseen un rostro humanoide, su participación en el cuadro es la causa del desastre y protagoniza la guerra, que en palabras de Picasso simboliza "brutalidad y oscuridad", es también un elemento de la cultura española: las corridas de toros a las cuales era aficionado el pintor,

Aparece entonces *la madre con el hijo muerto*, por la forma como se ha representado en este cuadro se ha relacionado con la *Pietà* de Miguel Ángel; el sentimiento que expresa este icono es el de la maternidad.

La paloma, que tiene un ala caída y la cabeza hacia arriba con el pico abierto y cuya silueta ha sido marcada de la misma tonalidad del fondo (lo cual no le permite visibilidad excepto por una franja de color blanco entre el toro y el caballo), se ha dicho que simboliza la paz rota.

El guerrero muerto, personifica la caída del héroe. La escultura que se rompe es el soldado que sostiene una espada con la que preserva la belleza de la flor, el sentimiento de nacionalidad que recae en la figura del guerrero protector

²⁸ LOWERY, Linda. Pablo Picasso. Minneapolis: Lerner, 2007. pág. 32

ahora derrocada para darle paso a la criminalidad. La realidad se destiñe ante los poderes del asesino, la aparición de un nuevo modelo de hombre que constituye sus valores a partir de la violencia.

El caballo ha sido identificado con el imaginario caballeresco de España, de los cuales se pueden nombrar el Cid, Don Quijote, como el ideal del hombre caballero. Algunos expertos argumentan que se trata de una yegua, por el corte (rombo vertical) en forma vaginal en el costado. En todo caso lo que intenta indicar este animal es que el país está herido por el fascismo. La herradura del caballo que se encuentra al revés, es un signo de mala suerte.

La bombilla por su parte ha establecido un paralelo con la misma bomba, una ironía conceptual para la historia del progreso científico. La humanidad que pasaba por un periodo de certidumbre ante los avances del conocimiento, sufre ahora la decepción de contemplar la catástrofe de un mundo entre guerras, sustentadas en la producción científica.

Luego *la mujer arrodillada*, que parece preguntarse “¿Dónde están mis hijos?”, tiene en sus pechos la hoz y el martillo, símbolos del comunismo. Con una bandera sobre sus hombros que la relacionaría con el gobierno de la II República española. Su rostro está deslumbrado y su posición señala que cae, que esta herida de muerte.

La mujer que se asoma con la lámpara remite a una imagen fantasmagórica de la República aunque probablemente su presencia responda más al concepto de la libertad. En el Iluminismo, la libertad fue emblemáticamente vista a través de la figura de la mujer. Igual que *La Liberté guidant le peuple*, de Delacroix o la misma *Estatua de la Libertad* en New York, son personificadas por la figura femenina, este icono irrumpe en esta habitación cuestionando la ausencia de este sentimiento, que se pregunta por *una casa en llamas*, un mundo que arde desesperadamente.

La monumentalidad de esta obra consiste en que ha logrado, para la historia de occidente, posicionarse dentro de sus condiciones culturales como una crítica,

una parodia de las sociedades en conflicto por las guerras. “El Guernica ha sido siempre más grande que el arte, de una envergadura excesiva para el museo, una de esas obras únicas que entran en la circulación sanguínea de la cultura de occidente.”²⁹

El lenguaje en este punto de la historia de la humanidad ha pasado a ser simbólico, se entiende la naturaleza del hombre, su manera de habitar y participar del mundo a través de un entramado abstracto. La expresión del arte ahora sirve para construir una imagen del mundo, se vuelve instrumento de reflexión del contexto en el cual es engendrado, de manera que sus dimensiones sirven para fortalecer un punto de vista, criticar un aspecto de la vida humana y plantear la propia voz del artista dentro de la historia en la que está participando. La tradición del arte había seguido una búsqueda que colocaba en los objetos una responsabilidad, la de moldear ciertos aspectos que tenían un referente en la cultura o en la visión del artista en su manera de abordar su cotidianidad. En el siglo XX, la obra de arte adquiere la posición discursiva de una voz única, un objeto parlante por si mismo que al margen de su forma, va a brindarle al artista la capacidad de criticar el lenguaje al cual está sometido. La responsabilidad del artista recae en que su propio pensamiento sirve de hilo conductor para dar a valer su mirada, su inconformidad ante su tiempo, su reivindicación ante lo que desea y su manifiesto para exaltar la cultura que protagoniza.

“Y justo cuando pensamos que se trata de una espléndida reliquia, fabulosa para su época, pero no lo que se necesita en nuestro mundo globalmente interconectado, impulsado digitalmente las veinticuatro horas, aparece algo para recordarnos que es precisamente la saturación audiovisual, el carácter rutinario que adquieren las matanzas y desgracias, lo que convierte al cuadro en un recordatorio de lo que el arte es capaz de hacer, y los periódicos y noticiarios, no. Y como la popularidad de asesinar a civiles inocentes en nombre de una causa justa

²⁹ SCHAMA, Simon. El poder del arte. BARCELONA: Critica, 2007. p. 439.

no para de crecer, siempre podemos depender de momentos de crueldad que despertarán en las viejas criaturas en blanco y negro la tempestuosa fuerza de su creación original³⁰.

³⁰ *Ibíd.*, p. 439.

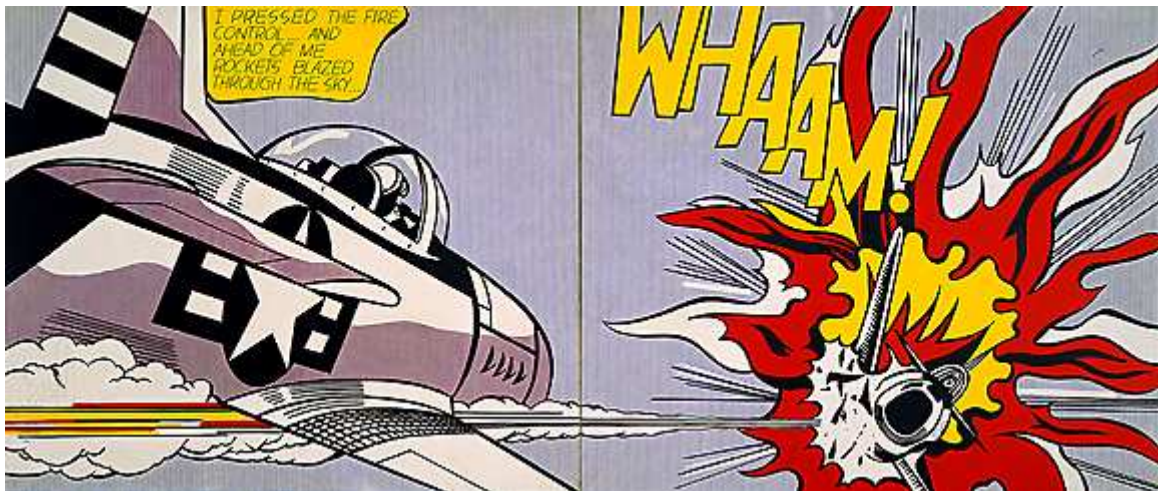
Capítulo 7

WHAAM!

El arte y el lenguaje del comic piensan el mundo

Autor: Roy Lichtenstein, 1963

Figura 10. Whaam!



Fuente: Whaam!. [En línea] Inglés: Wikipedia, 2010. Disponible en: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Roy_Lichtenstein_Whaam.jpg> [Consulta: 20 Abril. 2010]

"El pop arte mira al mundo; parece que acepta su medio ambiente, que no es bueno o malo, sino diferente, otro estado de ánimo"³¹

Lichtenstein

³¹ MARCHÁN, Simón. Del arte objetual al arte de concepto, epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna". Madrid: Akal, 2009. p. 48.

Roy Lichtenstein realizó esta obra hacia 1963 y la tituló *Whaam!*, igual que la onomatopeya que se produce en la imagen. Para crearla el autor utilizó acrílico y óleo sobre lienzo, y posee las dimensiones de 170 cm de alto por 400 cm de ancho, aunque el artista fragmentó la escena en dos cuadros, en la que se observa dos naves militares. La imagen revela el momento en que la aeronave de la izquierda proyecta su artillería contra la ave enemiga, la cual estalla en una explosión de fuego amarillo y rojo mientras es sentenciada a muerte con un enorme sonido articulado por letras, igual que si fueran corcheas en un pentagrama. Esta pintura se encuentra actualmente se encuentra expuesta en el Tate Modern en Londres, Inglaterra.

Es inevitable al estudiar esta imagen relacionarla inmediatamente con el concepto de una historieta, por el manejo de los colores, la forma, los cuadros de diálogo y la contúndete onomatopeya que da el título al cuadro. En verdad la obra es una copia similar, casi idéntica, a la aparecida en la historieta *All American Men of War #89*, de DC comics, publicado en 1962, tan solo un año antes de la creación de esta imagen. De algún modo, se podría decir que la razón por la cual el autor fragmentó el enorme cuadro en dos, es para recrear el mismo modo descriptivo que establecen las historietas al reproducir su argumento por recuadros. A pesar de ser una imitación, este objeto se convierte en una obra de arte, pues su composición responde a una intención particular del autor, el artista ha desplazado la cotidianidad de esta escena y le ha transferido un valor que va de acuerdo a su pensamiento, su forma de participar de la realidad. "Lichtenstein toma una viñeta y la convierte en cuadro, y lo hace, simplemente porque son cosas que están ahí, en el mundo, es decir, sin tener en cuenta su posible significación narrativa o simbólica, como copia de un fragmento de la realidad de un mundo poblado de imágenes."³²

Lichtenstein hizo parte del Pop-Art, movimiento artístico que surgió en el siglo XX, y tal como su nombre lo indica en inglés, el arte popular consistió en utilizar

³²MARTINEZ, Amalia. De Andy Warhol a Cindy Shermann. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 2000. p. 27

imágenes de la cultura tomadas de distintos medios de comunicación: anuncios publicitarios, libros de historietas, televisión y otros medios considerados *mundanos*. La propuesta estética iba en contravía de la posición elitista de la cultura en las Bellas Artes del momento. La intención del artista plástico consistía en representar los valores de su época, enfocando un punto de vista que resaltaba en su banalidad, lo trivial pasó a convertirse en el centro de atención, lo cual producía a menudo un inevitable aire de ironía. “La descontextualización narrativa de la viñeta y las dimensiones de sus elementos compositivos hacen que estos adquieran naturaleza plástica; lo que la caracterizaba como imagen seriada (mecánica, despersonalizada) se convierte en marca de reconocimiento estilístico del autor.”

Figura 11. Recurso visual original de la famosa pintura



Fuente: Original source of famous painting. [En línea] Inglés: Wikipedia, 2010.

Disponible en:

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Roy_Lichtenstein_Whamm_Original_and_Lichtenstein_Derivative.gif [Consulta: 20 Abril. 2010]

Un aspecto que es necesario entender para la interpretación de esta obra es el contexto en el que se mueve el autor. En este momento de la historia, el sistema económico del capitalismo ha fortalecido la producción del lenguaje a través del entretenimiento y los medios de comunicación. Es la era en que Occidente va rendir culto al espectáculo: el cine, la música, las expresiones

artísticas tomaran posición en la cultura de un modo en el que se conjuga lo popular con lo comercial. Los medios audiovisuales y tecnológicos se están empleando para favorecer esta búsqueda económica, se empieza a conquistar la reproducción seriada de los objetos, los discos, las revistas, abundan los anuncios publicitarios y todo ello ha generado en la sociedad una mentalidad que ha concedido importancia a la diversión y al ocio. Así, las historietas de este siglo hacían parte de la canasta familiar, servían para nutrir a los jóvenes de una visión del universo. De este modo, la obra de arte que construyeron los artistas del pop-art estaba dirigida a concientizar el entorno social de los objetos que articulaban el lenguaje de su época, lo que hicieron fue conferirle valor a la misma producción estética de su tiempo, que al inaugurar la industria del entretenimiento, abrió las puertas a los diversos mundos que se sustentaban en lo imaginario. Lo que inició como una búsqueda comercial y publicitaria que fortalecería la relación de consumo de los objetos, dio pie para que un movimiento artístico captara su materialidad y la unificara en la obra de arte.

Aunque a veces se pueda rastrear alguna distancia crítica o irónica, pretende en general ser neutral. La mayoría se satisface con registrar los objetos, el medio ambiente civilizado. Nos sensibiliza como obra de arte en el mundo de la mercancía. Las obras son radicales en la banalidad consciente del objeto y consecuentes en la instauración de la realidad del mundo de la mercancía. Establecen relaciones de orden entre el mundo del consumidor y el mercantil, enalteciendo todo ello a la categoría artística, a su conversión en estética³³.

En el siglo XX el lenguaje le concedió al artista la facultad de expresar en la obra su propia visión del mundo, en tanto era un receptor de esté y al percibirla se encontraba en potencia de modificarla, de imprimir en su producción material el discurso de su pensamiento, de la misma manera que el *Guernica* se levantó igual que una bandera en señal de protesta para un acontecimiento

³³ MARCHÁN, Op. Cit., p. 47.

histórico en particular. El artista es protagonista de su historia al participar de los valores de su tiempo con su creación, al legitimar su punto de vista a través de la materialidad de su obra. Aparte de esto, la historia del lenguaje se ha desatado en gran medida de los discursos ideológicos, políticos, sociales e incluso artísticos en su rigor académico, de tal manera que ahora el artista es también quien trabaja para una empresa de entretenimiento, está en boga el cine, la fotografía, la literatura, la historieta, la televisión, el teatro, entre otros canales que han despertado en la humanidad el deseo de consumir su diversidad, nutrirse de su ficción y el juego de sus objetos. El lenguaje cede ahora al inicio de una era en la que la imaginación es la materia prima de la producción estética. Lo que Lichtenstein registra es la manera en que este acontecimiento toma valor en su propia cultura y al prestarle importancia magnifica la capacidad creativa e imaginaria del ser humano, reconociendo que si bien parte de un contexto comercial, ello no anula la fuerza expresiva que contiene, el camino de conocimiento que emprende el hombre al soñar y elevar la prosa del mundo en lo ingenioso del lenguaje.

Capítulo 8

COMBRAY

El lenguaje de un artista del siglo XXI

Autor: Carlos Jiménez Duarte, 2008

Figura 12. Combray



Fuente: Combray. [En línea] Colombia: Universomelquiades.com, 2008.

Disponible en:

http://www.universomelquiades.com/index.php?option=com_content&view=article&id=50&Itemid=27 [Consulta: 5 de Mayo. 2010]

Después de realizado un estudio acerca de cómo la percepción del lenguaje se ha gestado desde sus objetos, en este caso particular a través de la obra de arte, y de interpretar este fenómeno a lo largo de la historia: la línea del tiempo cronológica que se ha generado a lo largo de esta investigación da fe ello, expone el modo en que las condiciones materiales y sociales de una cultura

determinan la recepción del lenguaje, la comunicación que el hombre tiene de su imagen dentro de su contexto y como estos aspectos quedan registrados en las creaciones artísticas, en verdad documentos del lenguaje. Se ha establecido entonces un diálogo que ahora permite prestar la atención al trabajo de mi trabajo como artista del siglo XXI, mi obra que ha sido presentada con el seudónimo de Melquíades.

La imagen anterior la pinté hacia el año 2008, utilizando óleos sobre una cartulina de medidas de 100 cm de ancho por 70 cm de alto. En está he reproducido una bonita noche con siete estrellas que iluminan las distintas casas y establecimientos públicos de una calle. En el centro del cuadro existe una fuente de agua que está coronada por una taza, con seguridad una de café, ya que existen otras dos presentaciones del mismo objeto y en uno de estos, en un cartel he llenado la taza del color de esa bebida. Se nota además la delicadeza de su construcción, he tenido la paciencia de colocar cada ladrillo en el suelo igual que lo haría un obrero dedicado a ofrecer la mejor calidad de su trabajo. El juego de colores es intenso, por un lado están las ondas brillantes en el cielo que unidas al juego de luces que irradia cada casa parece indicar que la población brillara por si misma ante la oscuridad de la noche. Luego en un esfuerzo por equilibrar este mundo urbano, no he olvidado colocar en las montañas arboles y vegetación que le otorga al cuadro un fervor por la naturaleza. Esta obra es para mí una de sus más significativas, la he titulado *Combray*, nombre que alude al pueblo imaginario descrito por Marcel Proust en su novela *En busca del tiempo perdido*. Al contemplar este cuadro, el espectador se lleva la mágica sorpresa de estar visitando una región nueva en el Universo, un espacio que evoca la perfección de un mundo reciente, cuyas cosas aun carecen de nombre y para nombrarlas hay que señalarlas con el dedo. Todo indica que es una espléndida noche en la región de Combray. Tan agradable es el clima que es inevitable acogerse al conocimiento de sus estancias, caminar por alguna de esas calles y entrar a algún café para redondear el día charlando con algún personaje que habite esta ciudad.

Figura 13. El amor en los tiempos Combray



Fuente: El amor en los tiempos de Combray. [En línea] Colombia: Universomelquiades.com, 2008. Disponible en: http://universomelquiades.com/index.php?option=com_content&view=article&id=67&Itemid=27 [Consulta: 7 de Mayo. 2010]

Esta es otra de mis obras, que he titulado *El amor en los tiempos de Combray*, nombre que alude directamente a la obra de García Márquez: *El amor en los tiempos del cólera*. Este es un lienzo de dimensiones similares al cuadro anterior, 100 cm de ancho por 70 de alto, pintado con óleos. También lo pinté hacia el año 2008. Por la manera en que empleé los óleos, revela una cierta precocidad de mi parte, existe uno que otro detalle en el cuadro que denota cierta infantilidad en cuanto al manejo de los materiales y aunque todavía no existe una armonía total en cuanto al manejo de la técnica, no por ello la imagen deja de presentarse del modo que pretendo, la obra es una celebración, una escena en la que salta a la vista la gran emoción y las

convicciones que tengo en el momento de invitar al espectador a las puertas de mi mundo.

En un primer plano, realizado con la misma paciencia que el empedrado suelo de *Combray*, está el puente en el cual ha venido una pareja a contemplar la preciosa vista de la región. A lo lejos se observa el molino y las casas de campo de las cuales sale el humo de las chimeneas. Junto a este barrio hay una fogata que arde bajo la supervisión de unos jóvenes que han venido a contemplar las estrellas. Luego hay un bosque, cuyos arboles dorados parecen manifestar que se trata de un lugar distinto a lo cotidiano, como si algo sagrado estuviera custodiándose en sus troncos. Entonces aparece un río de color azul que marca una línea divisoria entre los campos de la izquierda y la derecha, la cual está colmada de arboles y conducen hacia una montaña en la que se gesta un hermoso resplandor ante la noche. Así, he logrado un efecto igual aunque más poderoso de asomar al espectador a mi mundo y lo he presentado con tal nitidez que deja rienda suelta a la imaginación, produce una sensación similar al que percibe la punta del iceberg, reconociendo que bajo ésta existe toda una magnitud que la sostiene.

Figura 14. Jardín de la Vida



Fuente: Jardín de la Vida. [En línea] Colombia: Universomelquiades.com, 2009.

Disponible en:

http://universomelquiades.com/index.php?option=com_content&view=article&id=86&Itemid=27 [Consulta: 7 de Mayo. 2010]

Por último está *Jardín de la Vida*, que posee las mismas dimensiones de los dos cuadros anteriores. También aquí he utilizado la técnica de óleo sobre lienzo, para presentar un camino empedrado que conduce a un paisaje verde y un cielo azul poblado con lunas y estrellas. Abunda el color amarillo en contraste con los azules. Hay sutilmente detalles que dan vida a la escena, por ejemplo, los pájaros, las rosas y las ondas que parecen emular el movimiento de la brisa en el cielo, cuya claridad parece indicar que se trata de un momento

en medio de la tarde. Además de la pintura existe un dialogo que escribí para complementar la intención de esta obra:

- *Me alegro mucho de volver a verte, mi Maestro*

- *La señal de la sonda es muy buena, ¿cómo fue el sueño?*

- *Radiante, un espíritu unificándose con la Fuerza*

- *Es mejor que nos movamos...*

- *...Y cada uno con su copa*

- *¡Yunzabit!, la comunicación continua, mi Aprendiz*

Este cuadro también lo he subtitulado como, *El inicio de una larga aventura*. La imagen es entonces una escena, en la que dos personajes, el Maestro y el Aprendiz se han reunido para emprender su aventura. Ambos personajes, aparecen en el mismo cuadro, aunque son solo notable a manera de minúsculos trazos en las ondeantes montañas, hasta se podría ignorar su presencia ignorándolos por un arbusto o una pincelada dada al azar.

En las tres obras que he comentado hasta ahora, se reconoce mi estilo personal de artista en el cual se ve reflejado mi gusto por la naturaleza, los espacios abiertos y un gran sentimiento de fantasía que no es otra cosa que la clarividencia de mi imaginación. Mi obra de creador por lo demás se ha podido gestar también gracias al Internet, como medio de comunicación que he utilizado aprovechando para exponer mi pensamiento, transmitirlo través de el envío de mensajes por correo electrónico, igual que se transmite un programa en televisión. Si se estudia la página web que tengo en la red (<http://www.universomelquiades.com/>), en la sección del Blog aparece una secuencia de mi producción que al estudiarla genera la sensación de estar leyendo una historieta. La participación del lenguaje en mi creación debe entenderse en tanto es un fenómeno que obedece a la misma tradición con la cual se está percibiendo el arte. Lo que ya en el siglo XX se había iniciado al conferirle a la obra de arte el poder de patentar un mundo, en este caso se

hace notable el mismo mundo que he establecido en la voz discursiva de la materialidad de mi obra.

El siglo XXI, es el resultado de una proliferación amplia de dicha empresa, el lenguaje se expresa de la manera más rica y diversa gracias a la tecnología y los medios de comunicación, el Internet, la televisión, la radio, entre otros medios que han sustentado la empresa imaginaria que se había iniciado décadas atrás y a la cual el movimiento Pop-art le concedió la atención que necesitaba, que presentía sobre su providencial espíritu creador. Abundan los argumentos de historias que son representados a diestra y siniestra, los videojuegos, las telenovelas, las series animadas, el cine, la literatura, las historietas, las animaciones virtuales y todo ello converge en la estructura de la realidad de igual manera que el sinnúmero de canales que ahora existen en la televisión. Es claro que si bien todo esto responde también a un fenómeno de mercadeo, es decir que la intención de sus producciones tiene un fin lucrativo, eso no da pie para satanizarlo o para mantenerse al margen de su intención, que en el fondo no deja de ser la del entretenimiento, la de participar de la experiencia del lenguaje desde lo simultáneo de sus mundos. La empresa que yo he presentado con el seudónimo de Melquíades entonces acontece en un momento histórico que facilita su producción, lo que por ahora son pinturas son vías de enlace para entrar en ese mundo que también podría conectarse con la literatura, con una historia de personajes viviendo la aventura de participar de esos lugares. Quizá en un futuro yo que además de pintar tengo el gusto por escribir, tenga la oportunidad de recrear todo lo que sueño en un libro y su hilo conductor se convertiría en una forma de dar una mirada distinta sobre cómo entender la naturaleza del mundo, el Universo.

De manera que la visión que tiene actualmente la producción de lenguaje a través del arte (y de todas las artes por extensión) es la de comunicar las capacidades expresivas del ser humano, el artista es ahora el artífice de un mundo en el que deslumbra su imaginación e ingenio. La experiencia de la creación ha entrado en el terreno de cultivarse como actividad lúdica, sin

ningún compromiso ideológico o académico, para nutrir la mirada que tiene la humanidad sobre su manera de habitar su mundo a través del lenguaje.

CONCLUSIÓN

A lo largo de la historia de la humanidad, la identidad del hombre se ha visto reflejada en el mismo lenguaje que este habita el cual revela la experiencia del mundo en el que acontece su diario vivir. Este mundo es resultado patente de sus objetos, que se articulan en la prosa del lenguaje para darle consistencia a su posición en el Universo. La obra de arte es un objeto producido en el contexto de una cultura y su materialidad comunica una percepción del mundo: el modo en que las fuerzas del lenguaje se estructuran en la identidad del hombre. Ya sea las representaciones creativas de una sociedad primitiva como las muestras del arte rupestre, o las pinturas del movimiento impresionista que registraban una visión del mundo distinta a la realidad de una fotografía, o las producciones cinematográficas del siglo XXI que invitan al espectador a la novedad de sus mundos edificados en la imaginación, todas estas son creaciones en las que el lenguaje se manifiesta de manera paralela al contexto de la realidad cultural, objetos en los cuales su autor(o autores) han depositado la mirada que tienen de la realidad, su manera de habitar el mundo. El hombre crea objetos como una manera de entrar en diálogo con su mundo interior y el mundo exterior en el cual está ubicado, su productividad se convierte en una reflexión de los fenómenos que acontecen en su cotidianidad, a tal punto que el objeto creador que patenta pasa a ser una pieza articuladora de su historia.

La obra de arte, por lo demás, surge siempre en una relación directa de las condiciones materiales e históricas en la que es representada. Es inevitable considerar este precedente, pues es el que marca la pauta principal acerca de cómo será moldeada su ejecución y obliga a la obra a consolidarse de la mano de los contenidos conceptuales por los que está pasando la cultura. Esto quiere decir que las producciones objetuales obedecen al mismo marco ideológico en el que se encuentra construida su visión del mundo. Ya sea que un movimiento

artístico responda a la demanda de una perspectiva académica, religiosa, política o económica, las producciones logran el cometido de presentar el modo como acontece el lenguaje en un momento histórico determinado. El poder del arte dentro de una cultura es la de ofrecer una mirada que recoge lo que es la identidad del hombre desde sus diversos aspectos, la obra pasa a ser un documento sobre su historicidad, que bien puede ser patentado por el artista con la intención de favorecer o criticar el contexto de su mundo.

Para la historia del arte es importante estudiar sus creaciones pues es a través de estas que se puede percibir la manera en que se comporta el lenguaje, la tradición que establece con su identidad desde sus objetos. Lo mismo que en siglo XX el Pop-art indico sobre las producciones materiales de su momento y que tan solo años más tarde pasaría a ser una de las voces imperantes sobre la manera de participar en la cultura, la atención de este movimiento artístico dio el veredicto sobre la puerta de enlace que abriría el lenguaje con sus manifestaciones plásticas. La mirada que ofrece la obra de arte al patentarse recoge todas las fuerzas conceptuales de su tiempo y las sintetiza en un objeto, una imagen que tiene las propiedades acústicas de resonar para su cultura. La obra establece un legado que se transmite de generación en generación y cuya interpretación y diálogo da pie para nuevas producciones en las cuales el artista reflexiona sobre su tiempo, su existencia, su manera de habitar y conocer la experiencia del mundo, su lenguaje.

Así, mi obra no hubiera podido representarse en las condiciones primitivas de la antigüedad, ni de la cultura griega, ni del Medievo, ni en cualquier otro punto anterior de la historia distinto al del siglo XXI, una etapa de la humanidad que se presenta exuberante y nutrida de un amplio intercambio cultural que han sustentado la tecnología de sus medios de comunicación. Su presencia en la historia acontece en un momento en el cual la historia del lenguaje ha cedido el espacio a la capacidad de expresarse en la dimensión de la imaginación.

BIBLIOGRAFÍA:

ALCOBA, Antonio. Enciclopedia del deporte. Madrid: Librerías Deportivas Estaban Sanz, 2001. 190 p.

ARGÁN, Giulio Carlo. El Arte Moderno del iluminismo a los movimientos contemporáneos. Madrid: Akal, 1991. 660 p.

BAUDRILLARD, Jean. Los sistemas de los objetos, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1969. 229 p.

COLOMBRES, Adolfo. Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente. Buenos Aires: Del Sol, 2005. 337 p.

FONTRODONA, Oscar. Vermeer, en el corazón de lo real. En: Revista Ajoblanco. Barcelona. Sumario 81(Enero, 1996.); p. 52 - 56.

GARCÍA, Miguel Ángel. Altamira y otras cuevas de Cantabria. Madrid: Sílex, 2004. 209 p.

HARTT, Frederick. Arte. Madrid: Akal, 1989. 1220 p.

JANSON, H.W. / JANSON, A.F. Historia del arte para jóvenes. Madrid: Akal, 1988. 476 p.

LOWERY, Linda. Pablo Picasso. EUA: Lerner, 2007. 48 p.

MARCHÁN, Simón. Del arte objetual al arte de concepto, epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna". Madrid: Akal, 2009. 483 p.

MARTINEZ, Amalia. De Andy Warhol a Cindy Sherman. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 2000. 239 p.

OCAMPO, Estela. El impresionismo. Barcelona: Montesinos, 1981. 121 p.

OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO DE, Fernando. Alejandro Magno y el arte. Madrid: Encuentro, 2000. 189. p.

SCHAMA, Simon. El poder del arte. BARCELONA: Critica, 2007. 499. p.

The Art of painting. The private life of a masterpiece. [videograbación]. Londres: BBC, 2005. 1 video. (DVD, 49 min.).

ZAMORA, Fernando. Filosofía de la imagen. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007. 365 p.

CIBERGRAFÍA:

Altamira, un legado del paleolítico español. [En línea] España: GIBRALFARO, 2006. Disponible en: <http://www.gibralfaro.uma.es/historia/pag_1280.htm> [Consulta: 17 Marzo. 2010]

Altamira, un legado del paleolítico español. [En línea] España: GIBRALFARO, 2006. Disponible en: <http://www.gibralfaro.uma.es/historia/pag_1280.htm> [Consulta: 17 Marzo. 2010]

Combray. [En línea] Colombia: Universomelquiades.com, 2008. Disponible en: <http://www.universomelquiades.com/index.php?option=com_content&view=article&id=50&Itemid=27 > [Consulta: 5 de Mayo. 2010]

El amor en los tiempos de Combray. [En línea] Colombia: Universomelquiades.com, 2008. Disponible en: <http://universomelquiades.com/index.php?option=com_content&view=article&id=67&Itemid=27 > [Consulta: 7 de Mayo. 2010]

El Guernica. Inglés: Wikipedia, 2010 [En línea] <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/7/74/PicassoGuernica.jpg>> [Consulta: 20 Abril. 2010]

El techo de la Capilla Sixtina. [En línea] Español: Wikipedia, 2010 Disponible en: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/Lightmatter_Sistine_Chapel_ceiling.jpg> [Consulta: 15 Abril. 2010]

FIRENZE MUSEI. [En línea], Italiano: 2010. Disponible en: <<http://www.firenzemusei.it/accademia/index.html>> [Consulta: 11 Abril. 2010]

GIBRALFARO. Altamira, un legado del paleolítico español [En línea] España: GIBRALFARO, 2006. Disponible en:

<http://www.gibralfaro.uma.es/historia/pag_1280.htm> [Consulta: 17 Marzo. 2010]

Hands of God and Adam. [En línea] Español: Wikipedia, 2010. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Hands_of_God_and_Adam.jpg> [Consulta: 15 Abril. 2010]

La alegoría a la pintura. [En línea] Español: Wikipedia, 2010. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Jan_Vermeer_van_Delft_011.jpg> [Consulta: 17 Abril. 2010]

La bañera. [En línea] Español: Wikipedia, 2010. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Edgar_Germain_Hilaire_Degas_032.jpg> [Consulta: 20 Abril. 2010]

La creación de Adán. [En línea] Español: Wikipedia, 2010. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Creation_of_Adam.jpg> [Consulta: 15 Abril. 2010]

Mirón de Eleuterias. [En línea] Español: Wikipedia, 2010. Disponible en: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Mir%C3%B3n>> [Consulta: 10 Abril. 2010]

Original source of famous painting. [En línea] Inglés: Wikipedia, 2010. Disponible en: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Roy_Lichtenstein_Whamm_Original_and_Lichtenstein_Derivative.gif> [Consulta: 20 Abril. 2010]

Whaam!. [En línea] Inglés: Wikipedia, 2010. Disponible en: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Roy_Lichtenstein_Whaam.jpg> [Consulta: 20 Abril. 2010]

WOJTYLA, Karol. Homilía durante la Santa Misa celebrada el 8 de abril, 1994. Disponible en: <http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/homilies/1994/documents/hf_jp-ii_hom_19940408_restauri-sistina_sp.html> [Consulta: 10 Abril. 2010]