



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**  
**MAESTRÍA EN ARTES VISUALES**

**LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA**  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

**TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN**  
**ARTES VISUALES CON ORIENTACIÓN EN GRÁFICA**  
**GRABADO**

PRESENTA:

**EMILIO BERNABÉ GARCÍA NÚÑEZ**

DIRECTOR DE TESIS:

**DR. EDUARDO A. CHÁVEZ SILVA**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

*Esta investigación está dedicada a mi esposa Abigail con quien he compartido mi vida de manera incondicional, gracias: regalándome a quien también amo tanto en esta vida, Artemisia mi hija. A mi familia, que ha su manera me han apoyado y creído en lo que he emprendido en esta vida, a mi madre, quien luchó por que yo lograra esto, a Octavio por ser mi hermano mayor y casi mi padre. A Cesar, por hacerme entender la naturaleza humana, a Ariadna con quien disfruté mucho de su compañía e inteligencia en la infancia, a Saúl, quien me dejó su audacia por la vida. A mi padre quien se esforzó por dejarnos un legado.*

*Al Dr. Eduardo Chávez quien con su excepcional asesoría y apoyo, entendí lo que es hacer una maestría, una tesis y el gusto por la cerámica.*

*A mis amigos, a Ernesto Gallardo con quien supe que es la amistad, a Daniel por su gran nobleza, a mis amigos del taller princesa, por compartir juntos la pasión por el dibujo.*

*A mi abuelo José Espinosa.*

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
1. MARCO TEÓRICO.....	7
2. OBSERVACIÓN E INTERPRETACIÓN.....	11
<b>2.1 Teoría de la percepción visual y cognición.....</b>	<b>11</b>
2.1.1 El origen de la actividad artística.....	13
2.1.2 El origen de la hermenéutica.....	14
<b>2.2 Los niveles de interpretación.....</b>	<b>17</b>
2.2.1 El contexto histórico y sociológico de la imagen.....	17
2.2.2 La iconología y la pura visualidad.....	20
2.2.3 Semiótica y semántica de la imagen.....	26
2.2.4 Psicología e interpretación de la obra.....	28
2.2.5 La filosofía y la interpretación de la obra.....	29
<b>2.3 La hermenéutica analógica y el análisis visual.....</b>	<b>31</b>
2.3.1 El método analógico hermenéutico.....	31
2.3.2 Un estudio comparado de interpretación (caso: expresionismo abstracto).....	33
2.3.3 La interpretación como modelo de análisis de lectura de imagen.....	36

### 3. MARCO CONCEPTUAL HISTÓRICO Y ESTÉTICO DE LA OBRA

<b>PERSONAL</b> .....	<b>40</b>
<b>3.1 El contexto histórico artístico</b> .....	<b>40</b>
3.1.1 <i>La tendencia informal del arte</i> .....	<b>40</b>
3.1.2 <i>La pintura de acción</i> .....	<b>42</b>
3.1.3 <i>El signo, el gesto, oriente</i> .....	<b>43</b>
3.1.4 <i>La materia</i> .....	<b>47</b>
3.1.5 <i>La pintura espacial</i> .....	<b>49</b>
3.1.6 <i>La nueva figuración</i> .....	<b>51</b>
<b>3.2 El estudio iconográfico sobre el desnudo y las proporciones de la figura humana</b> .....	<b>55</b>
3.2.1 <i>El desnudo y los cánones</i> .....	<b>55</b>
3.2.2 <i>Antigüedad Clásica</i> .....	<b>59</b>
3.2.3 <i>Edad Media</i> .....	<b>68</b>
3.2.4 <i>Renacimiento</i> .....	<b>71</b>
3.2.5 <i>Modelos de proporción</i> .....	<b>81</b>
3.2.5.1 <i>Modelo de 7 ½ alturas de cabeza</i> .....	<b>81</b>
3.2.5.2 <i>Modelo de 7 ¾ alturas de cabeza</i> .....	<b>83</b>
3.2.5.3 <i>Canon de Fritsch o canon de 8 cabezas</i> .....	<b>84</b>
3.2.5.4 <i>Modelo para la figura femenina</i> .....	<b>87</b>
3.2.6 <i>El desnudo en el siglo XX</i> .....	<b>89</b>
<b>4. ANÁLISIS DE OBRA PERSONAL</b> .....	<b>94</b>
<b>4.1 El vínculo informal</b> .....	<b>95</b>
4.1.1 <i>La obra informal y la entropía</i> .....	<b>99</b>
4.1.2 <i>La transición figurativa, la lucha de imágenes, la materia</i> .....	<b>100</b>

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

<b>4.2 <i>El desnudo y la obra</i></b> .....	<b>103</b>
4.2.1 <i>El uso expresivo de la línea</i> .....	<b>105</b>
4.2. 2 <i>Técnica y estética de los materiales</i> .....	<b>108</b>
<b>4.3 <i>Hacia la sintaxis, la gestalt y la semántica</i></b> .....	<b>114</b>
<b>4.4 <i>La filosofía y la materialidad</i></b> .....	<b>122</b>
<b>4.5 <i>Enunciación o Balance hermenéutico</i></b> .....	<b>125</b>
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>127</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>131</b>

## INTRODUCCIÓN

La presente tesis es producto de una reflexión en torno a la obra realizada por el propio autor de la misma, y trata de mostrar los diferentes modos en que se puede analizar a la obra a través de diferentes discursos tanto ideológicos como conceptuales. Para llevar a cabo este trabajo se tomaron como ejes diversos postulados que se van explicando a lo largo la investigación.

En el primer capítulo se sustenta la obra como producto de una comprensión de su significado a través de la ligüistización de las imágenes. Durante el segundo capítulo se analiza la obra en términos de una interpretación tanto de la realidad como del propio producto artístico, así como de la actividad creadora. Para este análisis se parte de la hermenéutica, principalmente, tomando como base la polisemia o pluralidad de significados, lo cual implica interpretar y discutir la obra como un discurso que puede parafrasearse en diversos niveles, a saber: histórico-social, iconológico, semiótico, psicológico y filosófico, para poder así interrelacionarlos a una teoría hermenéutica-analógica y después sustentar un modelo comparado de análisis de imagen.

El tercer capítulo se dedica, principalmente, a delimitar conceptualmente el contexto de la tendencia del “informalismo” y un estudio iconográfico de las proporciones de la figura humana para relacionarla con la obra del sustentante.

Por último, en el cuarto capítulo, se hace un análisis del trabajo plástico del tesista a través de los siguientes conceptos: la conexión abstracta y la entropía; la transición a la figuración del desnudo; las implicaciones sintácticas, gestales y semánticas de la misma, así como sus fundamentos filosóficos. Concluimos tratando de exponer un razonamiento analógico e integrador de las varias lecturas que propone toda obra artística para toda estética perceptiva.

## CAPÍTULO 1

### 1. MARCO TEÓRICO

El objeto de esta tesis es resultado de un interés por la multiplicidad de sentidos que se derivan del acto de interpretar al arte y al objeto artístico. Se parte del supuesto de que el arte y sus objetos son complejos, “El arte al irse transformando empuja su propio concepto hacia contenidos que no tenía” (Adorno, 1992, p.12). Y es esta condición inasible de los contenidos del arte la que influye hacia una suerte de diálogo constante o de paráfrasis con la obra. Por otro lado, también se tiene en cuenta que el factor temporal es una condicionante que permite que el arte y el objeto artístico se conviertan en objetos de comprensión. Como indica Manguel (2002):

Vemos un cuadro según lo define su contexto; tal vez sepamos algo del pintor y su mundo; podemos tener alguna idea de las influencias que moldearon su visión; si somos conscientes del anacronismo, quizás pondremos esmero en no interpretar esa visión mediante la nuestra. (p.29)

Así pues, el arte es un objeto de complicada configuración, que deberá ser observado a partir de diversas teorías que darán sustento a la presente investigación.

Inicialmente, se destacará el empleo de algunas teorías sobre la interpretación de textos, en especial las propuestas por Umberto Eco y Mauricio Beuchot, ya que no podemos eludir que la hermenéutica, como ciencia de la interpretación, puede ser de gran ayuda para esclarecer ciertos puntos de vista sobre la imagen, además de tratar de justificar el uso de la misma en el trabajo de interpretación de la obra visual.



## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

Asimismo, la investigación está sostenida desde la idea de la interpretación como una herramienta eficaz que permite dotar de significado tanto cognoscitivo y conceptual a la obra. Para Manguel (2002) la imagen da origen al relato, que a su vez da origen a la imagen:

Formalmente, los relatos existen en el tiempo y las imágenes en el espacio. Durante la Edad Media, en un solo retablo podía representarse toda una secuencia narrativa, incorporando el fluir del tiempo dentro de los límites de un marco espacial, como en las modernas tiras cómicas. Con el desarrollo de la perspectiva en el Renacimiento, los cuadros se inmovilizaron en un instante único: “el del momento en que la imagen es percibida desde el punto de vista de un espectador determinado. El relato se transmitía entonces por otros medios: mediante “el simbolismo, las poses dramáticas, las alusiones a la literatura, los títulos” (p 27).

La imagen es susceptible, entre otras cosas, de explicarse como un relato. Y esto es aplicable para cualquier imagen, pero en la historia del arte destaca en este hecho la imagen renacentista. Sin embargo, lo importante es que la imagen suscita una lectura, un texto. García Canal (1995) comenta que los objetos con los cuales establecemos nuestro vínculo primordial con el mundo tienen una carga lingüística determinada, lo que les permite murmurar un sentido, o como lo afirma Zamora (2007):

Hay que tomar la advertencia de Lyotard de que todos los intentos de codificar lo figural, o de catalogar los “invariantes plásticos”, es una manera de reducirlo a lo lingüístico. Lo que se logra con todos estos intentos -siempre incompletos, siempre fallidos- es “lingüistizar” a las imágenes. (p. 131).

La primera condición para analizar y dotar de sentido a una obra comienza con el fenómeno de la percepción. La percepción se define en una relación compleja con la realidad sensible en la que el lenguaje sirve como medio para expresar las percepciones. Es por eso que éste constituye en una

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

realidad significativa a la percepción. Es decir, una condición para analizar y dotar de sentido a una obra es unir el fenómeno de la percepción y su relación con el lenguaje que la constituye, y ello le imprime un significado o muchos, los cuales pueden ser catalogados en niveles o "capas de sentido". Por tanto, cada lector tiene que reconocer en esas capas los múltiples sentidos de la obra, porque las perspectivas de recepción de objetos plásticos son varias. García Canal (1995) indica:

El mismo proceso cognoscitivo se realiza como intercambio entre los estímulos que la realidad ofrece como "brotos" y las propuestas que la persona expone acerca del brote para aclararlo en forma. Desde el punto de vista del proceso interpretativo, las obras de arte que contemplamos son brotes porque es propio de la forma el no ser algo terminado y definitivo de una vez para siempre, sino una posibilidad de perspectivas múltiples. (p. 26)

También podemos entender esta circunstancia interpretativa de la obra tal y como lo hace Umberto Eco, que propone que la obra actual tiene un carácter de inacabado y el espectador es quién la completa, de tal manera que la obra es "polisémica", a modo de un "museo imaginario", retomando el concepto empleado por Malraux.

En esta tesis, además se busca que en el desarrollo de las diferentes interpretaciones o capas de significación de la imagen, se utilicen diferentes elementos teóricos que servirán para analizar interpretativamente la obra. Estas teorías se han de sustentar en la teoría del método hermenéutico-analógico de Mauricio Beuchot, con la finalidad de obtener un modelo de lectura entre las distintas interpretaciones.

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

En la última etapa de la investigación se llevará a cabo, propiamente, el análisis de la obra personal del autor de esta tesis, el cual se realizará tomando como sustento las ideas teóricas precedentes. Primero se partirá de una contextualización de la obra, la cual, de acuerdo con Manguel, precisará que ésta se traduzca a la propia experiencia o cultura teórico-visual, porque sólo se puede ver aquello que ya se ha visto o interpretado: “Sólo podemos ver aquello para la cual contamos ya con imágenes identificables” (Manguel, 2002, p. 29). Es decir que para construir nuestra propia lectura, nos valemos de los ecos de otras interpretaciones.

## CAPÍTULO 2

### **2. OBSERVACIÓN E INTERPRETACIÓN**

En este capítulo se hablará sobre la percepción visual y cómo ésta se relaciona con la actividad creadora. Posteriormente se explicitarán otras motivaciones que impulsan a la creación de una obra, lo que dará pie a abordar el problema de la interpretación y algunas de sus condicionantes.

#### ***2.1 Teoría de la percepción visual y cognición***

La percepción es un fenómeno inherente a cualquier ser vivo que posea sentidos mediante los cuales pueda interactuar con el mundo. Para efectos de esta investigación se entenderá el fenómeno desde la sensación retiniana, pues se trata de percepción visual.

El fenómeno de mirar en realidad es un proceso físico un tanto complicado. Las imágenes que recibimos a través de los ojos son observables gracias a que los rayos de luz procedentes del sol o de alguna otra fuente chocan con un objeto y una parte de esos rayos son absorbidos y otra parte son reflejados. Algunos de los rayos reflejados llegan hasta el ojo y son proyectados sobre su fondo sensible: la retina. Muchos de los pequeños dispositivos receptores situados en la retina se combinan en grupos por medio de células ganglionares y a través de esas agrupaciones se obtiene una primera conformación de la forma visual, muy cercana al nivel de estimulación retiniana.

De tal manera, este proceso de la percepción retiniana es, al mismo tiempo, una sensación que descifra el cerebro en un sistema neuronal y celular complejo y que posteriormente se transforma en la observación, que no es un simple acto, sino que es un proceso que implica diferentes etapas como se describe a continuación:

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

La sensación se estimula a partir del uso de los sentidos que reciben experiencias inmediatas básicas. Entonces entra la percepción, que trata de interpretar estas sensaciones para finalmente asimilarlas y comprenderlas a partir del conocimiento a través de la percepción.

Como se puede ver con la explicación anterior, resulta indispensable diferencia a la sensación de la percepción. Mientras la sensación se refiere a experiencias básicas (como la recepción visual antes descrita), la percepción conlleva la organización de esas sensaciones a través de la imposición de significado. Posteriormente llega otro proceso interpretativo aún más complejo: la cognición, que involucra la adquisición y la recuperación cognoscitiva en donde:

[...] los receptores sensoriales registran los estímulos. La información fluye desde nivel “inferior” hacia el (más elevado nivel cognitivo). Iniciamos con los datos y los transformamos y combinamos hasta que tenemos percepciones y cogniciones (Mattlin, 1992, p.30).

Asimismo, el sujeto que percibe la realidad ya la está transformando, ya sea en “nuevos objetos sensibles” o en “productos del pensamiento”. Es por eso que la percepción de los sentidos se encamina a lo concreto y los conceptos se vinculan a lo abstracto, es decir, a una conformación lingüística. Por tal motivo, el ser humano es aquel que por medio de los sentidos es capaz de configurar la realidad en conceptos. Es así como el ser humano va desarrollando su naturaleza intelectual y lleva esa extensión de los conceptos a una realidad convertida en “objetos sensibles”. El teórico Fiedler (1991) señala que:

El dominio sensible más rico y perfecto dota a su propietario de un punto de vista muy bajo mientras sólo sea dominio sensible, el desarrollo espiritual del hombre empieza cuando deja de comportarse como un ser que percibe sensorialmente y empieza a considerar la realidad sensiblemente percibida como un material dado y a elaborarla, valorarla y transformarla de acuerdo con las exigencias de su entendimiento (p.52).

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

En otras palabras, el hombre descubre su entorno visual en una operación más compleja que la pura sensación, y se puede ver que desde el acto de ver, va implícito el interpretar.

#### 2.1.1 *El origen de la actividad artística*

La actividad creadora inicia desde el momento en que el ser humano percibe y transforma su realidad. Así, se podría decir que la percepción es el origen de la obra de arte, sin embargo, existen otras razones que explican este origen.

Para Hegel (1985), el arte supremo es la esencia de la idea, es decir, debe existir una correspondencia entre un buen contenido y una buena forma, y esta última se manifiesta por medio de los sentidos. Hegel piensa que una obra pertenece necesariamente al mundo sensible, y de esta manera, se cumple la primera condición para acceder a la idea, ya que la forma artística no es un simple ornamento destinado a complementar una enseñanza abstracta, sino que el contenido tiene que unirse con la forma figurada de tal manera que esta conjunción constituya su aspecto primordial. También afirma que la necesidad del hombre al crear obras de arte es dejar huella en su entorno, una marca personal, donde el hombre deviene objeto y al mismo tiempo se personaliza como sujeto:

El hombre se halla igualmente comprometido mediante nexos prácticos con el mundo exterior, y de esos vínculos hace también el deseo de transformar al mundo y asimismo, en la medida en que forma parte de él, imprimiéndole su sello personal. Y lo hace para reconocerse a sí mismo en la forma de sí como de una realidad exterior. (Hegel, 1989, p.65).

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

La creación de la obra es un modo de “desdoblamiento de uno mismo”, una manera de contemplarse, de conocerse a sí mismo, una imperiosa necesidad del carácter del hombre por exteriorizarse que se despliega en la obra a manera de auto-contemplación tanto suya como de los otros, sus semejantes.

Las motivaciones que tiene un ser humano para hacer una obra son diversas, pueden ir de lo más esencial (de la expresión de su ser), a la más compleja (la relación social, la investigación, el cuestionamiento de sí, etc.) El creador, en la mayoría de los casos, no especula las razones por las que crea y en ocasiones tampoco teoriza lo que ha de crear. No se detiene a pormenorizar lo que quiere decir al espectador ni lo que podrá leer, sino que permite que la creación diga de sí misma y le da independencia al otro para que la interprete como quiera.

Por otra parte, aunque el creador haya esperado ciertos significados de su obra, ésta se desprenderá de él al paso del tiempo, al grado que el creador no haya dejado consideraciones sobre su trabajo o simplemente baste la contundencia plástica del objeto sin importar su autor. Es así que se puede hablar de que un creador puede realizar objetos dotados de un diálogo muy reflexivo, donde se cumpla lo que afirma Hegel de que por medio de lo sensible podamos captar una idea o que el creador se haya propuesto un acto estético.

Así, el productor plástico llega a generar piezas que se convierten en verdaderos contenedores de concepciones de la realidad y por ese motivo, la obra puede generar un diálogo con el espectador. El diálogo puede bifurcarse hacia distintas áreas del conocimiento, tales como la estética, la historia de las imágenes, la iconología, la semántica, la psicología gestalt, etc.

#### 2.1.2 *El origen de la hermenéutica*

El proceso cognoscitivo visual anteriormente descrito obliga a exponer brevemente el origen de la interpretación, la cual proviene propiamente del término hermenéutica que se define como la “expresión de un pensamiento”.

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

De ahí que también sea la explicación o la paráfrasis de una percepción, una interpretación.

Como ciencia, la hermenéutica es utilizada en la exégesis de las sagradas escrituras, en significaciones lingüísticas y en la crítica de textos. Su objetivo fundamental es la comprensión de una realidad en la que es importante no sólo la comprensión del objeto o la obra, sino del propio autor que la realizó. Pretende comprender al autor y los contextos en los que fue generada originalmente, mejor de lo que dichos elementos pudieron hacerlo.

Susan Sontag (1996), refiere que en la cultura antigua la hermenéutica funcionó, al parecer, como una forma de derribar mitos. Es decir, los antiguos textos dejaron de ser aceptables en su forma primitiva a fin de armonizar su concepción de que los dioses antiguos debían de ser morales: "Por lo tanto, la interpretación presupone una discrepancia entre el significado evidente de obras y las exigencias posteriores de destinatarios" (p. 29).

Lo anterior desenmascara un problema que reside en la significación, puesto que ésta es un modo de acercamiento con la obra en el que el espectador o interpretante no puede dejar de mostrar su subjetividad al momento de explicar algo. De la misma manera, en el acto hermenéutico convergen el autor, el destinatario y la obra. Según Beuchot (1996):

Hay quienes dan prioridad al destinatario, por lo tanto hay una lectura más subjetiva; o puede darse prioridad al autor y entonces hay una lectura más bien objetiva. Pero exagerar en el lado del destinatario (crítico, espectador, etc.) puede conducir al caos, a la desmesura. Por lo tanto hay que hacer un balance, crear un distanciamiento para alcanzar cierto grado de objetividad, no interpretar lo que uno desea, sino más o menos lo que quiere el autor (p.27).

Sin embargo, la sola intención del autor no basta para hacer una interpretación hermenéutica completa, puesto que una obra se lee desde distintas perspectivas contextuales, en las que una obra no dice exactamente lo que quiso decir el autor pues en muchos casos ha rebasado su intencionalidad al encontrarse con la intencionalidad del interpretante, lo que



## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

irremediablemente haga que la obra *diga más*. Así, la verdad de una obra contempla el significado del espectador y el del autor, y vive de la dialéctica entre ambos.

Esto deja ver que el significado de una obra sólo se puede alcanzar a ver a partir de su contexto, del contexto del interpretante y de la intencionalidad del autor, conformada tanto por su identidad personal, su momento histórico y sus condicionamientos psicosociales y culturales. De tal manera que el hermeneuta funge como un lector intruso, como si fuera alguien que lee un diario de una persona que ha sido escrito sólo para ella, o por lo menos es un lector no pretendido por el autor que además no posee las claves de la codificación y por tal razón corre el riesgo de no entender el mensaje.

Sin embargo, aquí se puede exponer otra posibilidad, aunque es una menos común: que el autor todavía esté vivo y sus críticos hayan podido deliberar las interpretaciones de la pieza artística con él. Esta posibilidad daría pie a conocer hasta qué punto el autor era consciente de los múltiples significados que su obra permitía. Para Umberto Eco (1979), quién tuvo la oportunidad de conocer las paráfrasis de su novela *El nombre de la rosa*, se da cuenta de las discrepancias que alberga la interpretación posterior a la creación y apunta lo siguiente:

El texto (para efectos de este escrito “la obra”) está ahí, y produce sus propios resultados de lectura. Lo quisiera o no, ahora estamos ante una pregunta, ante una provocación ambigua; yo mismo me hallo en apuros a la hora de interpretar la oposición y, con todo, comprendo que ahí se anida un sentido (o quizá muchos) (p.47).

Efectivamente la obra también resulta es esencialmente polisémica, plural en el sentido que pude tener, y es justo en esta cualidad esencial de la obra donde surge la hermenéutica. La interpretación se hace necesaria sólo donde existen más de un solo significado, ahí donde la univocidad está ausente.

Igualmente, la polisemia puede resultar hasta un modo de posicionamiento en la producción plástica de nuestros días, es decir, existe un carácter indeterminado y polivalente en buena parte de las obras de arte

contemporáneo, lo que las dota de una característica de “obras abiertas”, como diría Umberto Eco dejando en muchos casos las posibilidades a múltiples significados con los que el destinatario participa también en cierto grado en la configuración de la obra al “complementarla a su manera”.

Umberto Eco explica la razón por la cual sucede este hecho innegable en las artes de nuestro tiempo, piensa que la situación responde a un cambio de valores colectivos en la recepción de las obras de arte, una sustitución de códigos que en el pasado se sustentaban en la producción de las obras de arte, y que responden a un culto de la sociedad actual: a la libertad individual, ello ha desatado una vertiginosa cantidad de tendencias existentes en el arte actual.

En cuanto a la hermenéutica, la situación es similar en el modo en que se ha diversificado, ha generado verdaderas líneas contextuales de significación que se ajustan al modo en el que están actuando las artes en nuestra época.

## **2.2 Los niveles de interpretación**

Tras hablar de la hermenéutica y sus cualidades, es necesario hablar sobre las principales lecturas de significación visual que consideramos han sido la base para la interpretación de la imagen, las cuales son: el análisis histórico-sociológico, el iconológico, el estructural, el psicológico y el filosófico, ya que desde su contextualización determinan una condición específica de reflexionar el arte, la cual, sin embargo, también se ve trastocada entre sus diversas posturas y con otros horizontes cognoscitivos.

### *2.2.1 El contexto histórico y sociológico de la imagen*

En el contexto histórico se parte sobre la idea de que la obra se realiza con algún propósito o finalidad en determinado contexto histórico. Según Furió (1991):

No es lo mismo atribuir un sentido a la obra de arte que encontrar el sentido que quiso el autor, como tampoco es igual utilizar una pintura como pretexto para la reflexión lingüística o semiótica que apreciarla

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

como un hecho histórico que se intentó comprender a partir de todos aquellos aspectos que condicionaron la forma de la interpretación y su función (p. 190).

Por otro lado, el contexto histórico es una noción del ser humano. El historiador Carr (1997) la define como el rompimiento con la naturaleza generada por el despertar de la conciencia, como una larga búsqueda del hombre, para entender su mundo y actuar sobre él y agrega:

Escruta de buena gana la penumbra de que procede con la esperanza de que los débiles rayos de luz que en ella perciba iluminará la oscuridad hacia la que se dirige; y a la vez sus aspiraciones y ansiedades relacionadas con el camino que le queda por andar aguzan su penetración de lo que ha quedado atrás. Pasado, presente y futuro están vinculados en la interminable cadena de la historia. (p. 183).

Es decir, el contexto temporal es el que nos sirve para definir el escenario de un creador visual, su momento histórico, sociológico y cómo este escenario puede ser clave para entenderlo y entender a su obra.

Por lo tanto, podemos entender el contexto histórico desde un basamento marxista. Es decir, bajo una lógica común entre arte y sociedad. En un complejo fenómeno de las ideologías, la representación artística es o funciona como *reflejo* de lo social para poder adherirse al concepto estructuralista de *ideología*. En otras palabras, en las obras se busca la organización de las ideas de una cultura en un momento dado.

Castelnuovo (1976) precisa esta distinción entre la sociología del arte que actúa sobre problemas más generales y la historia social sobre situaciones más individuales. De vez en cuando la sociología define su propio objeto de estudio, mientras que la historia social considera el aspecto contextual a partir de un objeto que ya se acepta como legítimo (la historia del arte); la sociología indaga, pues, los tiempos breves, mientras que la historia social indaga los tiempos largos de la historia para ubicar situaciones en relación a las estructuras profundas de la sociedad. A lo anterior se le puede definir como

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

macrosociología, que se contrapone a la tendencia microsociológica, orientada a observar los cambios artísticos en el interior de los pequeños fenómenos y no en la dependencia de los grandes hechos históricos.

Una tesis interesante es la de Francastel (1972) que concibe la sociología del arte como el espacio de representación a modo de una figura lingüística en la cual confluyen y se manifiestan ideales, mitos, conocimientos técnicos y científicos, estructuras sociales, instituciones..., es decir, todos los elementos que sirven a los grupos humanos para disponerse en la realidad. El arte, por lo tanto, es un hecho social no tanto porque dependa categóricamente de la sociedad, sino porque cada lenguaje es parte de la estructura social y como lenguaje el arte es un acontecimiento social.

Otra línea contextual es la historia del arte en la interpretación de la obra. Ésta resulta como otra fuente de análisis importante en la cual se lleva a cabo un rastreo de la obra y el contexto histórico del autor para enmarcar su obra dentro de la discusión artística que le tocó vivir. O sea, en la relación existente entre el tiempo cultural donde el creador visual desarrolló su quehacer permite la inferencia sobre el debate que su obra realizó con las posturas artísticas de su tiempo. En este sentido, se trata de interpretar si la obra del artista influyó en el ambiente cultural de su tiempo o si el trabajo del creador visual representó una ruptura estética con las artes en su tiempo. Por ejemplo, se sabe que hubo poesía cubista hecha por Guillaume de Apollinaire, siendo que el término cubismo proviene de la pintura. O sea, hubo una correspondencia del cubismo pictórico con la literatura o viceversa.

En otros casos, como el trabajo de un creador visual, se relaciona con corrientes artísticas y a pesar de que el trabajo del mismo pueda parecer anacrónico, la convivencia con un tiempo determinado implica una producción de sentidos diferentes en relación con la obra. Un ejemplo de lo descrito anteriormente puede ser la obra del escultor Javier Marín, cuyas esculturas parecen y tienen una cierta referencia con esculturas clásicas. Para profundizar, el tiempo de este escultor es la década de los noventa, el tiempo de la posmodernidad, del despliegue del *performance*, del arte conceptual, del arte feminista, del arte político, etc., pero lo que vemos en la obra de Javier

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

Marín es un manejo expresivo de la figura humana y la recuperación de la tradición en el uso de los materiales con el uso del barro, lo que le confiere a su obra otras significaciones heredadas fuera de nuestro tiempo.

#### *2.2.2 La iconología y la pura visualidad*

Esta metodología de lectura de la imagen contiene en su historia momentos en su planteamiento y sus concepciones. En este apartado se tratará de esbozar un resumen general de sus elementos más sobresalientes.

En sus inicios, la Iconología abordó una línea de investigación visual más relacionada con la actividad artística en la que tenían cabida el tipo de interpretaciones que dan un gran valor a “la pura visualidad”. O sea, implica que una imagen puede ser significativa por sus cualidades meramente plásticas y que estas cualidades estéticas pueden ser tan notables que susciten la ilusión de ser autónomas al grado de tener poder para estimular nuestra imaginación y con base en ello legitimar cualquier interpretación. Esta idea se hermana mucho con el pensamiento de Fiedler (1991), quien a mediados del siglo XIX señaló lo siguiente:

La pura visualidad se define pues como resultado de una actividad artística en la cual la visión se expresa a sí misma. El arte plástico puede hacer de las formas visibles expresión de sí mismas; no como copia de algo previamente dado, algo así como una segunda imagen de los sentidos, sino como formación de la visualidad misma, que sólo surge entonces, igual que el pensamiento, no existiría con anterioridad a su expresión lingüística (p. 223).

Lo que Fiedler (1991) apuntaló es esa importancia de la manipulación plástica, y este nivel de interpretación de una imagen corresponde a una manera de valoración en términos constructivos, visuales, de integración heterogénea de materiales, etc. Y que se relacionaría con el conocimiento entre creadores plásticos que no sólo valoran otro tipo de significaciones sino también los hallazgos plásticos que se pueden dar dentro de la obra y que esta

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

implicación tiene que ver más con la idea del arte por el arte que anteriormente Kant ya había desarrollado. En otras palabras, el arte sólo puede significarse a sí mismo y como lo explica Susan Sontag (1996), desarrolla por esta cualidad una erótica del arte: “La función de la crítica debiera consistir en mostrar cómo es lo que es, incluso es lo que es y no en mostrar que significa” (p. 39).

Cabe mencionar que a principios del siglo XX (1934). Henri Focillon (2010) retoma el principio esencial del puro visualismo en *La vida de las formas*. Él indica que las formas artísticas pueden ser reconocidas en forma autónoma e independiente de otras nociones de la historia y de la historia de la cultura, entendiendo estos elementos como componentes dotados de una vida propia. Además, Calabrese (1987) explica en torno al texto de Focillon lo que denomina elementos formales, de donde se pueden destacar los siguientes:

1. La especialización de la forma;
2. La temporalización de la forma.
3. La materialización de la forma.
4. La espiritualización de la forma.

De acuerdo con la especialización de la forma, ésta asume valores concisos según la manera de disponerse en un espacio bidimensional o tridimensional, lo que causa problemas específicos de estructura (por ejemplo, modificaciones del espacio pictórico debidas a las diferentes técnicas prospettivas).

De acuerdo con la temporalización de la forma, ésta asume la función de rendimiento temporal, ya sea de las formas representadas (movimiento, eventos) como de la propia duración.

Con respecto de la materialización de la forma, ésta se une con la materia con la cual se expresa y, sobre todo, con las técnicas de elaboración de la materia misma el toque, la pincelada, el uso del instrumento y de la mano.

En el cuarto elemento, la forma se conjuga con los significados espirituales y abstractos que cada creador visual en un período y época da a la obra de arte sobre una base “convencional y simbólica” (Calabrese, 1987, p.24).

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

Existe otro iniciador importante en esta área. Warburg (2005) quien centra su estudio en el significado de las imágenes a partir una interpretación cultural de la forma artística. Como un modo de comparar los distintos materiales iconográficos utiliza las imágenes como documentos para la reconstrucción general de la cultura de un período.

Teniendo en cuenta lo anterior, además de enlazarlo con tesis como las de Cassirer (1971) sin olvidar la idea de símbolo que desarrolló Focillon (2010) se podría realizar un mapa de interrelaciones: Cassirer concibe la especificidad del ser humano en su capacidad de servirse de la función simbólica. El lenguaje, el mito, el arte y la ciencia, como nociones culturales, son los universos de lo simbólico que constituyen el patrimonio y precedente del razonamiento iconológico.

Ya para mediados del siglo XX, Panofsky, junto con sus predecesores (Focillon, Warburg, Cassirer), bautizará a esta ciencia nueva de la interpretación con el nombre de *iconología* para distinguirla de la *iconografía*. Puesto que esta última etimológicamente es *eikòn*, “imagen” y *graphein*, “describir”, es decir, la descripción de las imágenes. Es según Réau (2000) quien describe el origen del término:

La comunidad científica francesa se muestra unánime en reconocer la prioridad francesa en este campo; así, en la introducción que consagra a los orígenes y a los progresos de esta ciencia el autor del *Manuel d'Iconographie*, el alemán Karl Künstle, declara de manera explícita que “la ciencia iconográfica se fundó entre los románticos franceses” [siglo XIX] (p.26).

Para Panofsky (2001), la iconografía es concebida como: “la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte” (p. 45). El método que este autor distingue entre el significado de las obras de arte y del estudio sus valores formales está conformado por tres niveles:

1. El del sujeto primario o natural, que está dividido a su vez en “factual” y “expresivo” y que consiste en el reconocimiento sólo de formas;
2. El sujeto secundario o convencional, que consiste en la determinación

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

de los temas de una obra; y

3. El significado intrínseco o contenido, que consiste en la determinación del comportamiento de fondo que en un período, en una nación, en una clase o en una cultura, condiciona al artista y es simbolizado en la obra. En otras palabras, el de interpretar la formas “simbólicas”, es decir, dotadas de un sentido configurado en diferentes niveles y útil para la “glosa” visual tanto del sujeto como del contenido de la obra, así como de sus relaciones con toda una cultura.

En cuanto al término *iconología*, hay que agregar que también fue utilizado en arqueología, atribuyendo a ésta un valor más científico. Sin embargo, como es sabido, este término fue usado por primera vez por Cesare Ripa en su libro *Iconología* (1593), y en ese momento el término tenía el sentido de un proyecto sistemático del razonamiento de las imágenes, es decir, una forma lógica o un discurso de dar sentido aplicado a la pintura.

Lo que podemos destacar en la *Iconología* de Panofsky (2001), es una investigación que apunta hacia varias vertientes. En la trayectoria de sus estudios se encuentran distintas reflexiones sobre la interpretación, por ejemplo: plantea la iconografía como una herramienta de la historia del arte o bien como una ciencia interpretativa que debe desarrollar conceptos mediante los cuales se expresen las relaciones que existen entre problemas artísticos y propiedades sensibles de la obra de arte.

Esta última teoría la sustenta como el estudio de la obra por las descripciones de la misma y también la determina como “análisis pre-iconográfico”, que consiste en el conocimiento e historia del estilo, el significado, la forma en que se ha transmitido, la relación entre los datos de la figuración y el sistema cultural de una época cualquiera en la actividad representativa. Por otro lado, lo distingue como el estudio de las alegorías, temas existentes y referentes en torno a la obra. Por último, la “Interpretación iconológica” que corresponde a una interrelación de los símbolos de la psique, quizá a la manera de Jung (1974) con respecto de la obra. Por otro lado, se puede advertir que la *iconología* de Panofsky deja de lado la llamada “Pura



LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

visualidad” desarrollada por Fiedler(1991) y retomada por Focillon (2010).

A continuación, recogemos del texto de Panofsky (2001, p. 60), un cuadro que ejemplifica su método iconológico:

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

Cuadro 1. A partir de Panofsky

OBJETO DE INTERPRETACIÓN	ACTO DE INTERPRETACIÓN	BAGAJE PARA LA INTERPRETACIÓN	PRINCIPIO CORRECTIVO DE LA INTERPRETACIÓN (HISTORIA DE LA TRADICIÓN)
<p>1. Asunto primario o natural: a) fáctico, y b) expresivo, que constituyen el universo de los <b>motivos artísticos</b>.</p>	<p>Descripción <b>pre-iconográfica</b> (análisis pseudoformal).</p>	<p>Experiencia práctica (familiaridad con objetos y acontecimientos).</p>	<p><b>Historia del estilo</b> (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los objetos y acontecimientos fueron expresados mediante formas).</p>
<p>2. Asunto secundario o convencional, que constituye el universo de las <b>imágenes, historias y alegorías</b>.</p>	<p>Análisis <b>iconográfico</b>.</p>	<p>Conocimiento de las fuentes literarias (familiaridad con temas y conceptos específicos).</p>	<p>Historia de los tipos (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, <b>los temas o conceptos específicos</b> fueron expresados mediante objetos y acontecimientos).</p>
<p>3. Significación intrínseca o contenido, que constituye el universo de los <b>valores simbólicos</b>.</p>	<p>Interpretación <b>iconológica</b>.</p>	<p>Intuición sintética (familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana), <b>condicionada por una psicología</b> y una <i>Weltanschauung</i></p>	<p>Historia de los síntomas culturales, o símbolos en general (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones, las <b>tendencias esenciales de la mente humana</b> fueron expresadas mediante temas y conceptos específicos).</p>

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

Así se puede inferir que la iconología es una de las áreas principales de interpretación sobre la imagen debido a los múltiples estudios que se han realizado y de cierta manera son el sustento de todo un corpus cognoscitivo que sea de ayuda para generar un método de interrelación.

Por último, una de las características generales de la iconología, en especial de la sustentada por Panofsky, es que su método iconológico estaba encaminado hacia la antigüedad clásica, la Edad Media y el Renacimiento. Quizás ello le ayudó a generar un tipo de análisis como el que conformó y tal parece que se adaptó a sus necesidades de interpretación.

#### 2.2.3 *Semiótica y semántica de la imagen*

Otro campo que ha teorizado a la imagen es la semiótica. Esta forma de interpretación y análisis de la imagen corresponde a una corriente del pensamiento denominado estructuralismo que surgió hacia mediados del siglo XX con las aportaciones de pensadores como Levis Strauss, Foucault y Barthes entre otros.

La semiótica por sí misma es un metalenguaje, pero en lo que concierne a la imagen, se puede ver como un método de lectura visual que se puede dividir en la *sintaxis visual*, que pone atención a la estructura que la conforma o la composición a partir de las unidades de sentido, que serían los objetos de estudio de la segunda rama de acercamiento de la semiótica, la *Semántica*, que pone su interés en el significado o los múltiples significados de la imagen. Por último, la semiótica se acerca a las obras a través de la *Pragmática*, que fija su interés en la manera en que un signo funciona trascendiendo su contexto cultural.

La semiótica de las artes toma como impulso la idea de que una obra tiene sentido a partir de una estructura comunicativa interna, por lo que la tarea interpretativa es detectar esta estructura y describirla. Esta disciplina se mueve a partir del presupuesto de la calidad estética como el juicio de valor sobre las obras mismas y postula que una obra tiene un universo de significados que

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

pueden provenir de la codificación del gusto, de la estratificación de la lectura o de la intencionalidad del artista, en una palabra, de su inserción en un circuito del conocimiento.

Al mismo tiempo, se puede mencionar el carácter de metalenguaje que posee la semiótica, al poder complejizarse en verdaderas abstracciones de la realidad gracias al vocabulario especializado que utiliza (*icono, iconizado, iconizante, sema, semema, polisemema, denotado, connotado, signo, lexema, sintagmático, etc.*).

Aunque el objetivo de esto no es demostrar lo intrincada que es la semiótica, se puede agregar lo que apunta Beuchot (1996), quien indica que este método resulta un complemento estructural de la interpretación, un modo de pensamiento ante la realidad (estructural); es decir, una obra se puede leer como un signo que quiere decir algo a su entorno (destinatario). Sin embargo, en esta área cognoscitiva se ha formulado lo que Schapiro llama "intertextualidad" (Calabrese, 1987, p.48). Schapiro sostiene que en el arte figurativo clásico las imágenes son producidas a partir de textos escritos y que, por lo tanto, una descripción de la comunicación artística puede ser desarrollada tranquilamente a partir de las verbalizaciones precedentes a través de un metalenguaje descriptivo.

Es importante agregar que existen otras investigaciones semióticas, por ejemplo la semiótica de la pintura, denominada así por Hubert Damisch (2002) quien la concibe como una disciplina interdisciplinaria que mira a la interpretación del fenómeno artístico como efecto de sentido. Por esta razón debe entenderse a la semiótica como una ciencia inscrita en un sistema de la imagen que puede constituirse incluso si se prescindiera de la posibilidad de articular los planos de la expresión y del contenido en "unidades discretas".

En resumen, la paráfrasis de la imagen se puede servir de una pluralidad de instrumentos científicos, así como de teorías locales, tesis que resultará de gran ayuda para generar una teoría de la imagen con relación a los demás conocimientos sobre la imagen.

#### 2.2.4 *Psicología e interpretación de la obra*

es una disciplina que ha podido integrar la interpretación como un método dentro de su epistemología y ha podido también insertarse dentro del campo de la especulación de la imagen.

Cabe mencionar algunos estudios sobre el arte con matriz psicológica, como la percepción de la Gestalt, ya que generó una renovación en el campo de la historia misma del arte y en la semiótica del arte. Las teorías de la Gestalt, han ejercido gran influencia en el campo de la formalización estética y han impulsado la creencia en la objetividad y universalidad de muchos juicios perceptivos. Una de estas teorías es el llamado *Isomorfismo*, como o indica la siguiente cita:

Debido a la identidad de forma entre determinados procesos físicos y psicológicos, existe una correspondencia o paralelismo estructural entre las formas percibidas y la expresión que transmiten. (Furió, 1991, p. 11).

Es decir, hay una racionalización de la forma entre la mente humana y el universo físico, un análisis adecuado de las estructuras visuales, una universalidad del campo perceptivo. En el caso de Arnheim (2002) exponente importante de esta aportación, sostiene que la percepción visual es un proceso de categorización que se produce sobre la base de operaciones selectivas determinadas por el interés y por la cultura. Además, este teórico está convencido de que todo el pensamiento está fundamentado en una base esencialmente perceptiva y de que no hay ninguna diferencia entre ver y pensar. Más aún, asegura que en la percepción se resuelven los mecanismos de estructuración y abstracción de la realidad que luego dan lugar al lenguaje mismo.

En el campo artístico, el análisis de los estímulos visuales permite al artista producir mensajes estéticos, pero el mismo análisis permite al crítico volver a recorrerlos en un sentido interpretativo (Calabrese, 1987). Por tanto, los estudios de la psicología de la Gestalt son un buen sustento de la interpretación.

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

Existe otra línea de trabajo que merece mención porque además de ella se tomarán consideraciones importantes. Esta línea es la que está basada en los estudios de Jung (1974) que gira en torno de los símbolos. Este psicólogo habla de la imagen como un reflejo de la psique y la describe como un conjunto de conocimientos que ni el observador mismo puede cualificar. Sin embargo, también apunta que es posible ir develando el sentido de las imágenes por medio de un intenso y largo trabajo de conocimiento del inconsciente, de la comprensión de los sueños tal y como lo hacía Freud, es decir, una lectura o una comprensión de la psique.

En esta postura resulta interesante la manera en que Jung (1974) integra las imágenes de los sueños con la imagen universal para poder definir que el hombre genera símbolos de manera espontánea, inconsciente. En su perspectiva, la finalidad del artista moderno es dar expresión a su visión interior del hombre y asegura que la obra de arte puede ser el recipiente de los contenidos del inconsciente.

#### *2.2.5 La filosofía y la interpretación de la obra*

La filosofía del arte, como perspectiva estética, trata de buscar la verdad ontológica y se ha dedicado a definir de una u otra forma el papel que desempeña el arte en su entorno y en algunos casos ha resultado como una guía conceptual de lo que debiera ser el arte. Es decir, en la mayoría de los casos, la filosofía interpreta lo que debería ser el arte o quizá el concepto de arte (la mimesis, la idea de genio, el juicio estético, la fenomenología del arte y su reproductividad, entre otros problemas).

En un acercamiento sobre la estética a lo largo de su historia tratando al lado del arte, se podría asegurar que uno de los objetivos de la filosofía es el de la trascendencia por medio del conocimiento del ser, para lo cual apunta Beuchot (1996) que:

El ser no es un contenido de la experiencia del mundo, sino condición de nuestra experiencia del mundo. Nosotros no podemos comprender el mundo y nuestra propia existencia en el mundo si no trascendemos la inmediatez e intentamos alcanzar la mediación a saber: un regreso

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

al ser que se nos revela en el mundo y en la historia, como condición que proporciona la realización histórica del mundo. (p. 108).

Es decir, la filosofía no es un método de interpretación o de análisis de la imagen, tal y como lo pueden ser los otros panoramas de análisis de imagen antes descritos, sino que es un nivel de reflexión sobre la imagen que la dota de un significado trascendental, como una correspondencia en la historia del pensamiento con respecto de la historia de la imagen.

Los filósofos han dado infinidad de interpretaciones sobre el arte, pero en este estudio solamente se mencionará un caso glosa filosófica, y es la que hace Heidegger sobre una pintura que representa “unas botas de campesino” y que fue pintada por Van Gogh. Heidegger (1980) demuestra con esta pintura que además de anidar una condición de cosa es capaz de desentrañar algo más:

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal (p. 24).

En esta apostilla filosófica es clara la visión que Heidegger tiene del arte al hacer notar la materialidad de la obra y por medio de ésta muestra su ser. Es la obra la que nos hace notar incluso la *coseidad* de lo representado, se encuentra lo que es verdad del utensilio, es decir del desenvolvimiento de su ser: “La obra trata de la esencia general de la reproducción de la esencia general de la obra” (Heidegger, 1980, p. 13).

### **2.3 La hermenéutica analógica y el análisis visual**

En este subcapítulo se tratará el método hermenéutico analógico de Beuchot (1996), el que servirá para hacer una lectura orientada de los niveles de interpretación de la imagen ya descritos en el apartado anterior. Después se hablará de las conexiones que tiene cada nivel de significación y se diseñará un modelo hermenéutico de análisis de imagen que es, en realidad, el sustento medular de esta tesis.

#### *2.3.1 El método analógico hermenéutico*

Beuchot fundamenta este método de interpretación a partir de la hermenéutica y propone dos posturas: la del univocismo o la hermenéutica positivista que solamente acepta una interpretación única; y, la del equivocismo o la hermenéutica heredada del romanticismo que se inclina al otro extremo, el del relativismo de la interpretación. Pero entre lo equívoco y lo unívoco se encuentra la analogía, para lo cual Beuchot apunta:

Lo unívoco es lo totalmente idéntico; lo equívoco es lo totalmente diverso, lo no conmensurable con otro. Pero lo análogo es lo en parte idéntico y en parte diverso; más aún, en él predomina la diversidad [el múltiple sentido, la polisemia]; pues es lo idéntico según respecto y lo diverso sin más. (p. 38).

De acuerdo con esta descripción, lo análogo hace una jerarquización de todas las interpretaciones existentes sobre una obra, pero confiere un sentido principal y otros secundarios, una significación principal y otras que son de menor importancia. En resumen, se trata de una interpretación principal que norma, dirige y estructura a las demás que han de ser válidas o adecuadas:

Así, un cúmulo de interpretaciones se concatenan y transmiten la adecuación a *la obra* [las cursivas son nuestras], y se van “inyectando” la adecuación como en una especie de transitividad; pero hay proporción, se pueden relacionar entre sí por algún punto en común, de



## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

ninguna manera son dispares o disparatados, cierran cierto rango de variabilidad. (Beuchot, 1996, p.55).

De esta manera, la paráfrasis de la obra es una operación cognoscitiva que trata de dotarla de significados haciendo uso de distintas disciplinas que han generado un conocimiento sobre las artes visuales. Esto quiere decir que una obra no pasa por distintos niveles de interpretación, sino que pasa por una serie de interrelaciones cognoscitivas.

Cabe complementar que este método analógico sirve para hacer un análisis o una lectura de una imagen. Además, también ayuda a ordenar los distintos niveles de elucidación de la imagen de los que se ha hablado a lo largo de la presente y por tanto facilita el estudio comparado de interpretación. Dada su naturaleza, este método analógico permite realizar tanto hermenéutica de la imagen como análisis, los cuales están diferenciados por el factor “temporal contextual” de la obra.

Otra consideración es que cuando hay una aplicación de análisis de una obra en específico no siempre se encuentran todos los niveles ya descritos en el apartado anterior; incluso es posible que puedan surgir interpretaciones de otros campos del conocimiento, por lo que es importante pasar a esta otra etapa de la investigación: la de la aplicación de la hermenéutica visual, que ilustrará no sólo el método sino también sus alcances y posibilidades.

2.3.2 *Un estudio comparado de interpretación (caso: expresionismo abstracto)*

A continuación se aplicará el método analógico antes descrito al informalismo, específicamente al expresionismo abstracto a través de una serie de interpretaciones. Se eligió este tópico en tanto que existe cierta conexión con la obra del autor de la presente tesis y el análisis permitió conformar un corpus de herramientas que permitieron la determinación de niveles de interpretación de la imagen con los que se trabajará en la parte final de la tesis.

A lo largo de este estudio comparado se hallarán disquisiciones sobre el expresionismo abstracto, las que harán ver que la interpretación puede variar hacia su eje u objeto de investigación, pero que independientemente de estas variaciones son los niveles de comprensión de la imagen descritos en el capítulo anterior los que resultan una herramienta eficaz de comprensión y por tanto de interpretación de la obra

Para comenzar este ejercicio, se retoma una interpretación histórica de Andoni Puelles, quién trató de relacionar el expresionismo abstracto con el complejo pensamiento de Wittgenstein imprimiéndole una contextualización temporal: “la pintura abstracta no es sólo otra escuela o movimiento o estilo, sino la primera pintura realmente sin modo trabada, sin estilo y universal”. (Puelles, 2002, p.129).

Esta interpretación quizá no sea sino una sustentada por los mismos creadores del movimiento, pero en ella se puede ver que lo que hace Andoni es relacionar el contexto de mercado en el que se movían los artistas y en el que algunos de ellos tomaron una actitud ética frente a esa situación predominante, relacionando esta actitud ética y estética que menciona Wittgenstein. Por lo tanto, de acuerdo a lo anterior podemos decir que la pintura abstracta moderna era la conjunción de ética con estética.

Otra lectura, quizás más generalizada, es la sociológica, como lo indica Sandler (1996), que puede enlazar no sólo el ambiente de subvenciones que pasó la escuela de Nueva York, sino también la manera en que desplazó a la pintura de realismo social que se estaba gestando en su país en 1930 y tanto al clima geopolítico cultural que había adquirido Estados Unidos en ese momento de posguerra. Esta postura hace una legitimación y posicionamiento

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

cultural con sus implicaciones ideológicas. Es decir, el movimiento abstracto tenía todo para convertirse en un hecho social y una herramienta de su país de origen frente a las propuestas informales que se gestaron en otros países.

Se puede comentar que a partir de la idea Susan Sontag (1980) sobre la “erótica del arte” inferimos que esta crítica de arte estaba más a favor de la pura visualidad de las teorías interpretativas, de iconología y otras corrientes interpretativas, y que difería del exceso de interpretación proponiendo que la pintura abstracta moderna era un intento de no tener contenido en el sentido ordinario: “La función de la crítica debiera consistir en mostrar cómo es lo que es, incluso es lo que es y no en mostrar qué significa” (Sontag, 1980, p. 39). Sin embargo, no podemos negar que esta teórica, también realizó una interpretación de lo que debió ser la pintura abstracta norteamericana de los años 40's y 50's.

Por su parte, Vincent Furió (1991) propone una interpretación semiótica, pues interpreta la noción de tiempo que puede dar una pintura del movimiento abstracto norteamericano. Es decir se crea una lectura que guarda especial sentido en ver en la obra el rastro de un tiempo gestual, como lo llamaría este autor en 1987, “*El tiempo del pintor*”. Siendo más específico, el *signo* del tiempo en la obra de Pollock, por ejemplo, se puede entender porque su trabajo es un *índice* de una acción.

Y como otra importante interpretación tenemos la psicológica, de Carl G. Jung (1974) quién elucidó en las obras expresionistas norteamericanas, especialmente las de Pollock, caracterizadas por ser una pintura de un “reflejo del inconsciente”, que tenían una relación con la idea simbólica de los alquimistas con respecto a la *prima materia* o caos:

El símbolo es un objeto del mundo conocido, sugiriendo algo qué desconocido es lo conocido expresando la vida y sentido de lo inexpresable. Pero en las pinturas meramente abstractas, el mundo de lo conocido ha desaparecido completamente. (Jung, 1974, p. 264).

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

Con ello, Jung nos demuestra cómo une a la obra de arte como una lectura del símbolo o del no símbolo.

A partir de lo anterior, los factores que obligan a concebir la obra como el entendimiento de los límites de la interpretación, sus alcances, su relación dialéctica, nos sirven para comprender el importante papel que juega la paráfrasis en una creación plástica. Por lo tanto, los distintos posicionamientos desde donde se enfrenta al arte pueden resultar en una gama muy enriquecedora a valorar. Y así, las disciplinas interpretativas implican una proporcionalidad de significados de los que se puede inferir una cierta jerarquía según la cual unos son más propios que otros, por lo que podría haber la posibilidad de que no todas las interpretaciones son igualmente válidas, sino que unas se acercan más que las otras a una verdad:

Habrán interpretaciones mejores que otras, todo ello de manera proporcional, según la proporción que toca a cada una de acuerdo con su intencionalidad y su contexto. (Beuchot, 1996, p.114).

Si retomamos el método analógico de Beuchot (1996), tendremos que hacer la siguiente reflexión o *balance hermenéutico*: ¿cuál es el orden de importancia de las interpretaciones en torno al expresionismo? La respuesta podría plantearse de la siguiente manera:

La primera es la que apunta hacia una lectura del movimiento en torno a lo que se denomina “Lo que ves es lo que ves”, propuesta por Susan Sontag con su “erótica del arte”, porque es la que engloba a las demás interpretaciones.

En segundo lugar, la interpretación que ayuda a profundizar sobre lo importante en esta corriente artística, sería la que hace énfasis en su materialidad, es decir, la propuesta por Jung, quien la designa la *prima materia*. En este mismo nivel, se hallaría la interpretación de Vincent Furió, que determina la materialidad de la obra como “el tiempo del autor”.

Y por último se tendría que considerar la interpretación de Sandler, que habla en términos de contexto ideológico del movimiento y cada vez se va alejando más de la obra o la toma como referencia para aludir a otras

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

cuestiones. Esta última lectura vincula al expresionismo abstracto con las manifestaciones del informalismo en otros países.

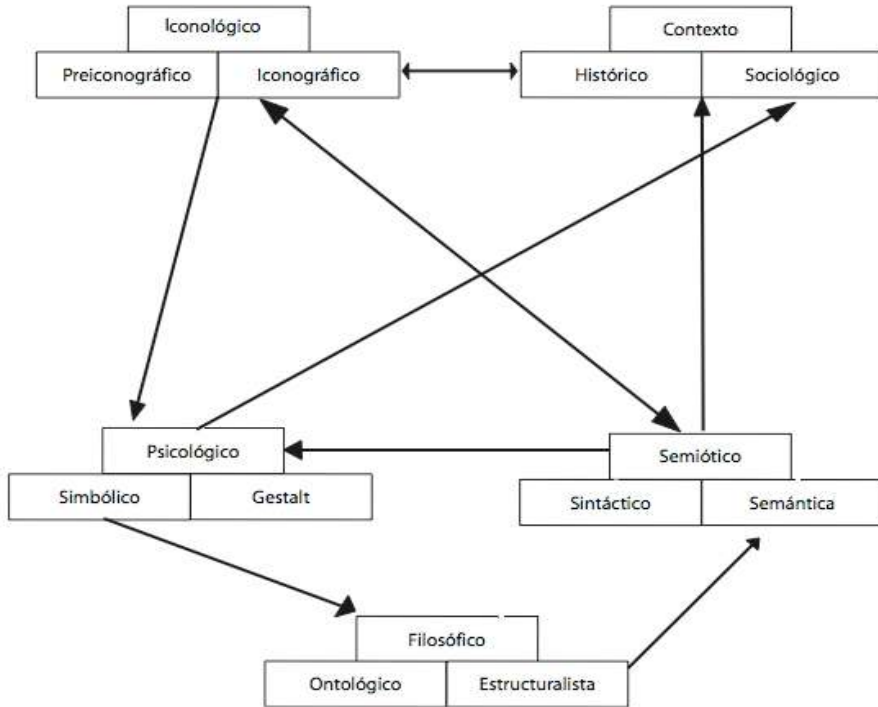
#### 2.3.3 *La interpretación como modelo de análisis de lectura de imagen*

En este apartado se reflexionará sobre la paráfrasis de la imagen como un medio de análisis de la obra. Para ello se hará, primero, una serie de interconexiones y comparaciones que permitirán un mejor entendimiento de esta propuesta metodológica.

Primero se explicará cómo entre los diferentes panoramas de interpretación (el histórico-sociológico, el iconológico, el semiótico, el psicológico y el filosófico) hay una cierta correlación entre sí. En la figura 1 se muestran las interrelaciones que existen entre todas estas corrientes interpretativas:

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

Figura 1. Emilio Bernabé G., Interrelación de niveles de lectura de la imagen.



## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

De tal manera, que esta serie de interrelaciones cognoscitivas nos pueden servir para aplicar de mejor manera el “balance analógico” propuesto por Beuchot, ya que nos permiten generar una lectura intertextual, y el modelo que ofrecemos para nuestro análisis de lectura de imagen es el siguiente:

#### *Esquema 1. Análisis visual propuesto*

Nivel histórico sociológico: contextualización de obra

- a. Autor
  - b. Momento histórico artístico
2. Nivel iconológico
- a. Análisis pre-iconográfico, iconográfico
  - b. Análisis plástico
    - Soporte, técnicas, materiales y características plásticas
3. Nivel Semiótico
- a. Análisis compositivo-sintáctico
  - b. Análisis semántico
    - Denotación (mensaje manifiesto), connotación (mensaje latente)
4. Nivel psicológico
- a. Análisis Gestalt
  - b. Análisis de símbolos
5. Nivel filosófico
- a. Ontológico
  - b. Estructural lingüístico
6. Enunciación o balance
- a. Categorización de los análisis interpretativos

De esta manera, podemos agregar que en cuanto a la iconografía y la semiótica son por sí mismos métodos de interpretación y de análisis de la imagen y éste último es el retomado por más teóricos de la imagen.

Por lo tanto vamos a recoger un ejemplo de un modelo interpretativo y

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

de análisis con base semiótica, a modo de comparación y complementación: el modelo de la autora Acaso María (2007) que denomina *plan de comprensión de representaciones visuales* y que a continuación presentamos:

1. Primer paso: clasificación del producto visual
  - a. Clasificación del soporte
  - b. Clasificación por función
2. Segundo paso: estudio del contenido
  - a. Análisis pre-iconográfico e iconográfico
    - De los elementos narrativos
    - De las herramientas del lenguaje visual
3. Tercer paso: Estudio del contexto
  - a. Autor o autores
  - b. Lugares
  - c. Momentos
4. Cuarto paso: enunciación
  - a. Mensaje manifiesto
  - b. Mensaje latente

A modo de reflexión en torno al modelo de María Acaso y el sustentado en esta tesis, se puede ver que existe una similitud entre los mismos. Sin embargo, la diferencia entre el modelo aquí propuesto y el de Acaso es que el segundo está sustentado bajo la semiótica y el aquí propuesto une el modelo iconológico de Panofsky con la hermenéutica de Beuchot.

En este caso, el modelo propuesto aquí integra otros tipos de interpretación, lo que resultó una herramienta de gran ayuda para el análisis de la obra del siguiente capítulo. Sin embargo, el modelo propuesto puede tener interrelación con otros modelos de su género, lo importante es que el método que se utilice sea el adecuado para el objeto visual a estudiar.



## CAPÍTULO 3

### 3. MARCO CONCEPTUAL HISTÓRICO Y ESTÉTICO DE LA OBRA PERSONAL

En esta fase de investigación se describirá un marco de referencia en relación con la producción personal artística. Este marco estará delimitado por dos ejes, por un lado, se observará desde la historia del arte en relación con la obra abstracta y por otro lado hacia la obra figurativa, que básicamente tiene que ver con el análisis histórico-iconográfico.

#### 3.1 *El contexto histórico artístico*

Una de las referencias importantes de la historia del arte que tiene correspondencia con la obra gráfica personal aquí analizada es la tendencia informal desarrollada en distintos países durante los años 30's a 60's del siglo XX.

##### 3.1.1 *La tendencia informal del arte*

La acepción "Informal" significa justamente la antítesis a toda forma, tiene el sentido de opuesto a toda voluntad formativa, rebeldía frente a toda estructura concebida o racional. Está compuesta por toda aquella pintura que se vale del color lo menos posible en los esquemas y trazos compositivos y, en ese sentido, comprende y abarca casi todas las manifestaciones de pintura abstracta que no es geométrica ni constructiva.

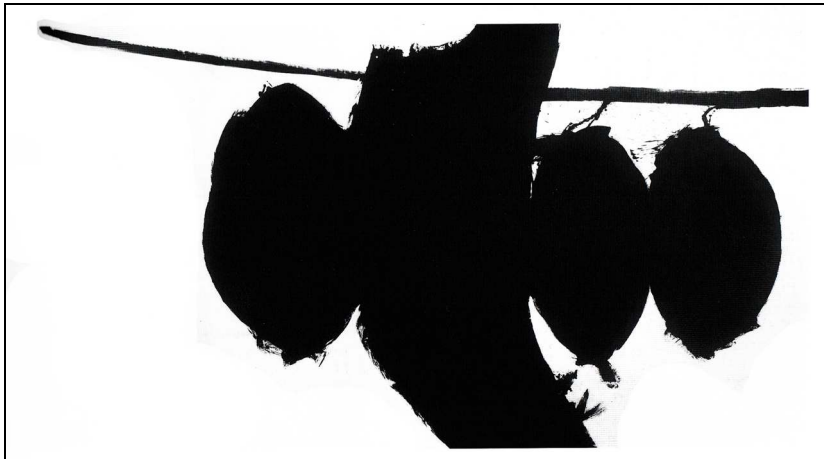
Gillo Dorfles (1965) define lo informal como una extrema degeneración del abstractismo que ha dejado de lado toda voluntad compositiva o espacial y ha llegado sólo a la disolución absoluta de la forma.

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

Por esta razón, el informalismo no fue sólo una corriente, sino un movimiento transnacional: los artistas que vivieron el momento histórico marcado por la Segunda Guerra Mundial y la catástrofe de Hiroshima tenían conciencia de la crisis en que se encontraban inmersos. Sus antecesores inmediatos, los surrealistas, ya habían anunciado que el destino humano tendría que ser universal por antonomasia.

Este movimiento artístico, la nueva pintura que rompía con las tendencias que le precedieron, recibió diferentes nombres: "Art Autre" en Francia, "Expresionismo abstracto" o "Action painting", en Estados Unidos, "Informalismo" en España, etc. A continuación, la imagen 1, muestra un ejemplo representativo de este movimiento artístico:



*Imagen 1.* Robert Motherwell, *Elegía para la República española, No. 78*, 1962, Óleo y plástico sobre lienzo, 180 x 336 cm., Colección Galería de Arte de la Universidad de Yale, Nueva York.

### 3.1.2 *La pintura de acción*

En Estados Unidos se desarrolló la tendencia denominada “Expresionismo abstracto”, que consistió en que hubo un grupo de artistas, entre ellos algunos europeos como Robert Motherwell y Willem de Kooning, que apostaron hacia un arte de la acción, es decir, un arte que rompía con la noción de ausencia de elementos figurales en una intensa textura abstracta del cuadro, que pareciera que ignoraba los límites del lienzo, llevando a cabo recursos pictóricos tales como el *Dripping* o “chorreo de pintura” que era aplicado en distintas direcciones del cuadro. Esto lo realizaba en especial Jackson Pollock, quien dice:

    Mi pintura no nace en el caballete. Casi nunca, antes de comenzar a pintar, se me ocurre extender la tela sobre el bastidor. Prefiero colgarla de la pared o dejarla sobre el suelo, porque necesito la resistencia de una superficie dura. Sobre el suelo me siento más a gusto, más cerca, más parte del cuadro; puedo caminar en torno del cuadro. Es un poco el método usado por ciertos indios del oeste que pintan con la arena. (Dorfles, 1965, p. 181).

    Como podemos apreciar, esta producción artística guardó una especial relación con una forma de realización ritual de una comunidad indio-norteamericana, lo cual sirvió como base para un tipo de ejecución pictórica que prescindió del uso del caballete. Además, este tipo de realización pictórica se llevaba a cabo a partir de la improvisación. En esencia, fue una pintura de la acción más que de un muestrario de la maestría artística. Fue, como lo afirmó Allan Kaprow la “Danza del *dripping*”. La siguiente imagen es una muestra alusiva a esta técnica:

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra



*Imagen 2.* Jackson Pollock, *Número uno*, 1948. Óleo sobre lienzo, 173 x 264 cm., Museo de Arte Moderno Nueva York.

#### 3.1.3 *El signo, el gesto, oriente*

Otro de los movimientos plásticos mencionados es el “Informalismo gestual”, que hace uso de “signos” enteramente abstractos, totalmente desprovistos de todo “significado” conceptual evidente y también separados de toda referencia a figuraciones preexistentes, sean de carácter materialista o bien simbólico.

También se le denominó “La pintura del gesto”, que se identifica por la velocidad de la ejecución y por el impulso cinético dado a ella. En esta corriente se enmarcan artistas como: Mathieu, Kline y Tàpies, entre otros.

Para profundizar en esta tendencia del “signo y el gesto” se debe mencionar que tuvo una influencia del arte zen japonés, al agregar en su creación elementos tales como la espontaneidad de la acción, la simplicidad, la ausencia, el vacío del papel en blanco de sus muchas pinturas, dibujos y manchas caligráficas, cuyo contraste es evidentemente antinómico para con el lleno o casi todo de la pintura occidental.

A continuación se refiere la siguiente reflexión del gran investigador japonés Susuki quien explica los orígenes de la pintura *sumiye*, a la que concibe como ese género de pintura trazada con un pincel mórbido y cargado de líquido

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

en un papel de arroz delgado y absorbente:

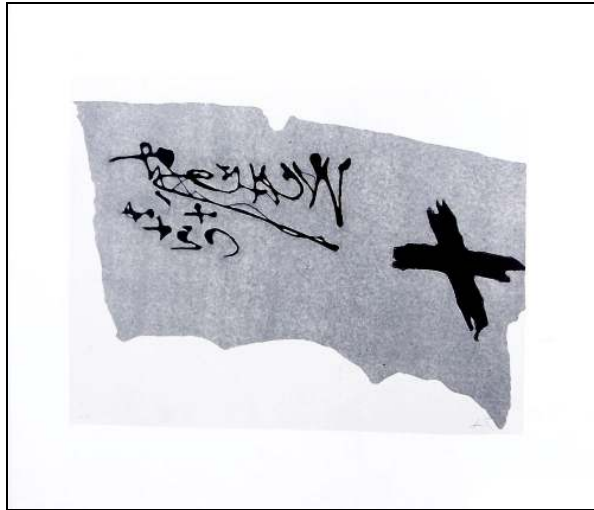
La razón por la que se elige un material tan frágil es que la inspiración debe ser transmitida en el más breve periodo de tiempo posible; no se autoriza ninguna reflexión, ninguna cancelación, ninguna repetición, ningún retoque... El artista debe seguir su inspiración tan espontánea, absoluta e instantáneamente como se presenta..., no debe hacer otra cosa que levantar el brazo, los dedos el pincel, como si fueran simples instrumentos entre las manos de alguien que hubiese tomado posesión de él (Dorfles, 1965, p. 40).

El acercamiento de esta pintura al arte gestual es claro: hay una inclinación hacia el automatismo, la inmediatez, el gesto creador, la improvisación, el azar y la causalidad, los cuales casi siempre estuvieron ausentes en el arte occidental y se han manifestado en nuestros días hasta adquirir el paroxismo de las técnicas automáticas, de los zigzags instintivos, de la materia que se transmuta de suyo en virtud de las particulares cualidades del *médium* más que por la precisa voluntad del artista. En este acto así pensado, no cabe la posibilidad de arrepentimiento: se trazan sobre el lienzo, simplemente, jeroglíficos abstractos. Se consideran precursores de muchos informalistas y representantes del *Action painting* a Yin-Yu-Chien y a Senshú.

A la par que en oriente, principalmente en Japón, en occidente también se formaban grupos con estas mismas tendencias, como el que componen Domoto Kami, Sugai y Suematsu. En Norteamérica, artistas japoneses como Okada, Ohashi, Yamaguchi, y otros trabajan sobre esta misma línea. Para 1950 en Japón se conformó el grupo "Gutai", que se podría traducir como "concreto", y en él estuvieron incluidos artistas como Sadamasa Motonaga asuo Shiraga y Saburo Murakami. Este es uno de los grupos más próximos a la abstracción informal, y su idea fundamental consistía en la creencia de que existía una voluntad por concretar la espiritualidad a través de la materia. Por último, en China, otro exponente importantísimo fue Zao-Wou-Ki.

Las siguientes imágenes muestran claramente las ideas estéticas de estos artistas relacionados con la pintura del gesto:

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra



*Imagen 3.* Antoni Tàpies, *Grafismo sobre papel*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, Carborundo en negro sobre papel *appliqué*, 53,4 x 75,8 cm. Papel 58,5 x 76,3 cm. Colección Galería Joan Prats, Nueva York.



*Imagen 4.* Franz Kline, *Pintura*, 1952, Óleo sobre lienzo, 195.6 x 254 cm., New York.

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra



*Imagen 5.* Zao-Wou-Ki, 1-4-68, 1968. Óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm., Col. del artista.

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

#### 3.1.4 *La materia*

Hay que agregar que en la pintura del gesto resulta muy importante el uso del adjetivo “matérico” para indicar un género de arte cuyo primer privilegio se funda en la importancia conferida a este término, es decir, cobra capital importancia el también llamado *médium* de la obra de arte, además de ser una característica que se ha destacado más en los últimos tiempos. Puede, por tanto, vislumbrarse una preponderancia de la materia como razón primigenia o como única de un cuadro o una escultura. El hecho de recurrir a nuevos materiales tiene un significado: cortezas (Crippa), arpilleras y trapos (Burri), telas metálicas (Rivera, Lippold), telas de tapicería (Baj), chapas gastadas por el uso (Marotta, Tàpies), telas superpuestas y cosidas (Tàpies), jirones de tejidos, arenas, aserrín, empastados con esmaltes, barnices, etc. En la siguiente imagen se muestra un ejemplo alusivo de Tàpies:



*Imagen 6. Antoni Tàpies, Forma negra sobre gris cuadrado, 1960, Técnica mixta sobre lienzo, 162 x 162 cm., Colección, Fundación Antoni Tàpies, Barcelona.*



## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

Para profundizar en el uso de esta nueva importancia dada a los materiales, se tienen que mencionar los antecedentes de los trabajos realizados por los primeros surrealistas y, desde luego, los *collages* dadaístas. También puede considerarse un sucesivo estadio de materismo el que se dio en los Estados Unidos en 1948 con el uso de estratificaciones muy gruesas, a veces verdaderos relieves de color al óleo e incluso de color embutido con materiales que fungían las veces de soporte, papel machacado o estopa. Su uso se extendió pronto por Europa y se dieron ejemplo de ello en las obras de Appel y Jorn y en Francia en las de Fautrier, quien se reveló como un notable creador de matericidad obtenida con la superposición y estratificación de superficies de papel encolado y coloreado en temple hasta lograr espesores muy marcados de una consistencia de cartílago. La siguiente imagen, de Burri, es un claro ejemplo del uso de materiales diversos:



*Imagen 7.* Alberto Burri, *Trigo*, 1956, Óleo sobre tela, 159 x 259 cm., Colección Kunstsammlung Norheim-Westfalen, Düsseldorf.

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

Pero los artistas que consiguieron destacarse más con el uso de diversas técnicas fueron el italiano Burri y el español Tàpies. Y de este último, nos enfocaremos sobre sus amplias y muy sensibles telas, con sus superficies ásperas, a menudo grumosas, otras veces cruzadas por profundas grietas, rajadas y huecos que pueden, en efecto, parecer las creaciones de un escenario de verdaderos paisajes, casi esquemas orográficos, lectura que se permite únicamente por las cualidades de los materiales que aparentan a la vista aérea del paisaje.

#### 3.1.5 *La pintura espacial*

Otra escuela artística importante es “La pintura espacial”, la que implica una nueva concepción del espacio físico y fenomenológico. Una vez superado el dilema de cómo representar la realidad externa, incluso una vez pasados a segundo plano los problemas de la verosimilitud y de la perspectiva, subsistía a consecuencia del advenimiento y generalización del arte abstracto, el problema de cómo se debía considerar y valorar la superficie de la tela pintada. Es decir, nos situamos con otro tipo de obra matérica, la de la superficie de la obra, que, en este caso, se acentúa más que la materialidad como una superficie *textural*. Así se manifiesta el soporte pictórico, enfatizado por diversos recursos, o sea, por un lado, por el modo de ver la obra o por un entendimiento del concepto que le dio sentido a la misma. Por otro lado, trabajar con el soporte de la misma nos lleva hacia un empleo mínimo del material en la obra, una *ascesis* de la pintura, concepto que de por sí ya es una dimensión metafísica u ontológica.

Entre este conjunto de artistas, hay algunos que con mayor vigor han desentrañado este problema, orientando sus creaciones, durante largos periodos, en esta particular dirección, entre ellos figuran Mark Rothko y Lucio Fontana, por ejemplo.

Las pinturas de Mark Rothko, en especial las del periodo de 1954-1956, son hasta cierto sentido el silencio de la superficie pictórica. Es decir, si vemos de cerca las pinturas de Rothko, algunas de ellas son como pinturas latentes. Existe dentro de ellas una pared pictórica, pero ha sido puesta de

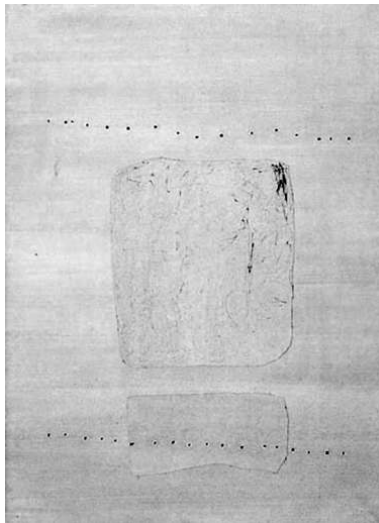
## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

manera tan sutil que a simple vista no se hace notar, lo que pone de manifiesto los campos de color, la pintura de extensiones cromáticas.

Así, lo que la obra de Rothko incitan a reflexionar es en unas atmósferas no terrenas e inmateriales que han sido generadas exclusivamente por el color. Quizás, en este artista ruso-americano se aprecie el referente de su homólogo ruso Malevich, quién quiso hacer “objetivo el vacío” por medio de su pintura.

En el caso de Rothko vemos otro tipo de vacío, restituído por la monumental superficie pintada, por la división cromática encuadrada por pequeños bordes que indican una intencionalidad, un no-olvido a la materia en el *médium* de representación. A continuación se presenta un ejemplo, que pertenece a Lucio Fontana:



*Imagen 8.* Lucio Fontana, *Concepto espacial*, 1958, Tintas y collage de tela, sobre tela natural, con agujeros,grafismos en rojo y negro, 165 x 127 cm.

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

Otra propuesta importante de este tipo de pintura, es la del italiano Lucio Fontana, quien a principios de 1946 redacta el “Manifiesto Blanco”. Este manifiesto constituye uno de los documentos clave para comprender el movimiento espacialista en el arte moderno. Hacia 1949 Fontana inició la creación de cuadros perforados, posteriormente le siguió una etapa de cuadros cortados, una serie de telas apenas veladas por sugeridos entintados, casi monocromos, otros constituidos por la superposición de dos espesores de tela distinta.

Sus “conceptos espaciales” lo llevaron a “conceptos ambientales”, según Fineberg (1995), en los cuales Fontana procuró extender sus ideas dentro de un espacio específico. A mediados del siglo XX este pintor aplicó piedras coloreadas o vidrios en la superficie para crear una trascendencia del sentido de la transparencia espacial.

Como apunta Dorfles (1965), los agujeros –que en su tiempo llamaron la atención por su novedad y su absurdidad aparente– son, al mismo tiempo, “signos” capaces de fijar la línea del dibujo, la huella compositiva, la pincelada o del recorrido obtenido directamente con el color exprimido del tubo, y son, por lo tanto, tan gestuales como cualquiera de los signos de Mathieu o de Hartung.

También, es irrefutable la valoración plástico-luminosa por las sombras y relieves de los agujeros obtenidos por la transgresión de la superficie. Esta característica del énfasis de la luz y la sombra en el espacio pictórico de la tela hace que la obra genere otros aspectos de apreciación y permite crear puentes entre la pintura y la escultura, entre lo bidimensional y lo tridimensional.

#### 3.1.6 *La nueva figuración*

Como ya se ha visto, la obras gestuales se caracterizaron por la ausencia de lo figural. Sin embargo, no fue la única característica que contenían. En algunas corrientes posteriores a este movimiento se generó una especie de asimilación, sobre todo por grupos artísticos tales como el “Art brut” y “Grupo Cobra”, así como por artistas tales como el pintor español Antonio Saura, entre otros. Tal fue su influencia que, hasta la fecha, hay propuestas que tienen alguna

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

referencia a este modo de producción visual, que se ejemplifica en la siguiente imagen de Saura:



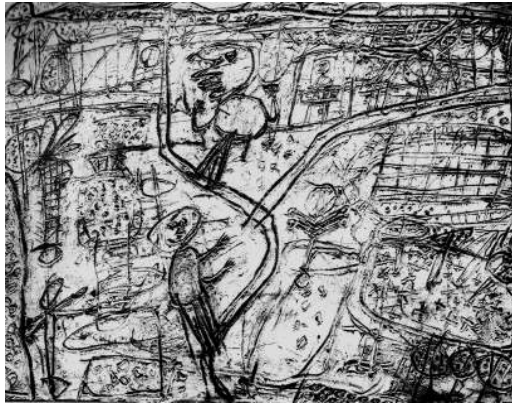
*Imagen 9.* Antonio Saura, *Novisaurias*, 1969, Aguafuerte y Aguatinta, 76 x 56 cm., Colección Ed. Gustavo Gili, Barcelona.

El “*Art brut*” toma como base la expresión plástica popular, el arte de los niños y de los enfermos mentales. Aspira a una forma de creación en la que la espontaneidad y el instinto prevalecen sobre la razón y la formación técnica. Igualmente, posee una búsqueda a través de la experimentación con nuevas técnicas y materiales como arena, yeso o residuo orgánico, que son elementos que conforman la base de su crítica tanto a los parámetros y medios estéticos convencionales como a la cultura establecida.

Otra propuesta importante dentro de esta línea es la de Jean Dubuffet, pintor cuyo objetivo consistió en alejarse de la influencia de la tradición para explorar técnicas desconocidas con el fin de volver a captar la "espontaneidad ancestral de la mano humana al trazar signos". A continuación una imagen de este autor que ejemplifica sus intenciones:

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra



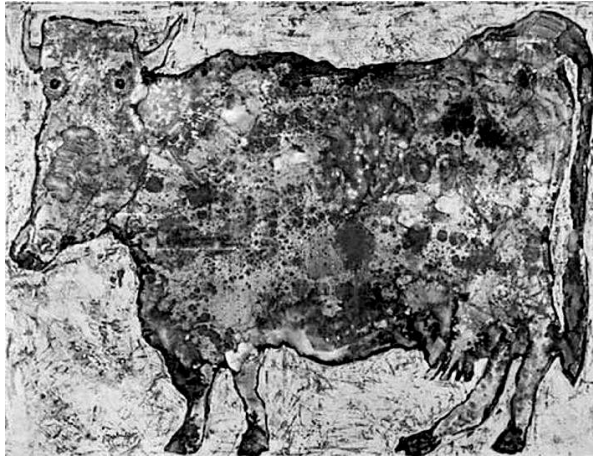
*Imagen 10.* Jean Dubuffet, *Paisaje con beodos*, 1949. Óleo, arena sobre lienzo, 88.9 x 116.2 cm. Colección Menil, Houston.

Dubuffet ansiaba avivar el interés del público por lo cotidiano. Se manifestó abierta y categóricamente en contra del arte *culto* aprendido en las escuelas o los museos, y acomete contra la sociedad burguesa de consumo para mostrar que lo que el hombre considera feo.

Según este pintor, el arte no se hace más que con embriaguez y locura, lo que evidencia el carácter selectivo y represivo de la cultura oficial. En 1945 este pintor acuña el término de “*Art brut*”, un arte espontáneo e inventivo que rechaza cualquier efecto de armonía y de belleza. Se presenta como un arte cuyos autores son personas oscuras, ajenas a los centros artísticos profesionales. Eso fue lo que inspiró a su obra, unas veces figurativa y otras, abstracta, con colores atrevidos y meditada torpeza que recuerdan las realizaciones de los enfermos mentales y de los niños, aunque no por ello su estilo deja de ser menos elaborado. Del mismo modo, Dubuffet juega con la torpeza, el garabato y la materia bruta para volver a los orígenes del arte. La figura humana, de contornos elementales, se reduce a la de un pobre monigote abandonado. La siguiente imagen es un claro ejemplo:

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra



*Imagen 11.* Jean Dubuffet, *La vaca*, 1954, Óleo y esmalte sobre lienzo, 88.9 x 16.1 cm., Col. MOMA New York.

Otro grupo importante relacionado con esta tendencia fue el grupo “Cobra”, fundado en París en noviembre de 1948 por el danés Asger Jorn, los belgas Alechinsky y Corneille, y los holandeses Constant y Karel Appel. Este grupo estuvo vigente hasta noviembre de 1951.

El nombre proviene de las iniciales de las ciudades representativas de las nacionalidades de sus miembros, Copenhague, Bruselas y Ámsterdam. Buscaron un arte que fuera para todos y no sólo para los especialistas. Al igual que en el expresionismo abstracto, “Cobra” pretendía la plasmación directa de lo imaginado espontáneamente a partir del subconsciente, sin la racionalización reflexiva del intelecto. Es decir, una especie de “automatismo” del mundo imaginal.

Este interés por el gesto inconsciente también pone al grupo en relación con el *action painting* americano. Igualmente, se diferenciaban de los expresionistas abstractos en el hecho de rechazar la representación objetiva. Su estilo espontáneo puede ser definido como una mezcla de informalismo, de arte primitivo o de “*Art brut*”. Creían en el trabajo colectivo y por eso llevaron a cabo obras hechas por varios artistas. Al mismo tiempo; les interesaba trabajar

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

libremente, a modo de un dictado automático, de manera inmediata y con gran vitalidad. A continuación se muestra una imagen de Alechinsky:



*Imagen 12.* Pierre Alechinsky, *Sin título*, 1977, Litografía sobre papel Arches, 42/60, 12.4 x 20.3 cm., Col particular.

### **3.2 El estudio iconográfico sobre el desnudo y las proporciones de la figura humana**

En este apartado se hará una pequeña disertación a partir de la apreciación estética del cuerpo humano que mostrará cómo su valoración se traduce en una breve semblanza cronológica a modo de un estudio contextual iconográfico a través de la historia de los cánones o modelos de proporción, que pueden servir para el análisis de la obra personal.



### 3.2.1 *El desnudo y los cánones*

El desnudo o el tratado del cuerpo humano es una forma de arte concebida por los griegos en el siglo V. a.C. Conjuntamente, esta práctica visual se convirtió no sólo en tema del arte, sino en una especie de género del arte del que Clark (2006) señala:

El desnudo griego logra su valor duradero por el hecho de que llega a conciliar varios estados contrarios. Toma el objeto más sensual e inmediatamente interesante, el cuerpo humano y lo pone fuera del alcance del tiempo y del deseo; toma el concepto más puramente racional de que es capaz la humanidad, el orden matemático, y lo convierte en una delicia para los sentidos; toma los vagos temores a lo desconocido y los dulcifica mostrando que los dioses son como los hombres y pueden ser adorados por su belleza dadora de vida, más que por sus poderes relacionados con la muerte. (p. 36).

Es decir, el desnudo es una práctica mediterránea con la que los griegos unifican su sentido matemático del mundo (desde los pitagóricos) y es el cuerpo la personificación de este orden que a su vez se traduce en la belleza; y en su conjunto, la configuraron de una deidad corporal.

Sin embargo, la figura humana se encuentra dimensionada, la intensa dedicación de los grandes artistas la ha convertido en una especie de modelo de todas las construcciones formales y sigue siendo un medio de afirmar la creencia en la perfección última. Clark lo define como el alma, que es forma y por lo tanto concibe al cuerpo.

En cuanto al término *desnudo*, fue insertado en nuestra cultura por los críticos de principios del siglo XVIII como una manera de demostrar que en los países donde se cultivaba y valoraba debidamente a la pintura y la escultura, el tema central del arte era el cuerpo humano (Clark, 2006). Incluso en el caso de la acepción inglesa, *nude*, existe una valoración distinta desde el lenguaje, puesto que no es lo mismo *nude* como una valoración artística y estética que *naked*, como la acepción del desnudo corporal.

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

Por otro lado, junto a la noción de desnudo se tiene la concepción de la proporción humana, la cual tiene que ver con un argumento estético, es decir, es un elemento de orden que aparece en algunos desarrollos teóricos de tratados de arte y en el mismo sentido también se continúa utilizando este conocimiento en la actualidad.

El término proporción proviene del latín *proportionem*, contracción de *pro* y *portione*, que significa *según la parte*. La definición general del término es la de relación, en cuanto a magnitud, cantidad o grado de una cosa con respecto a otra, de una parte con el todo, o bien de correspondencia de medida de partes entre sí y de ellas con el todo. A la par, como lo indica la siguiente cita, la proporción es: “un sistema que establece relaciones matemáticas entre los distintos miembros de un ser viviente, en particular de los seres humanos, en la medida en que estos seres se consideran como objetos de una representación artística” (Panofsky, 1998, p. 78).

Así que las relaciones numéricas pueden establecerse dividiendo la totalidad en partes equivalentes a partir de la multiplicación de una unidad básica, una parte de valor unitario o un módulo.

Existe otra definición de proporción dada por Milicia (Cabezas, 1999, p. 251) en el siglo XVIII, la cual, como se ve a continuación, hace una distinción especial:

Las proporciones consisten en las diferentes dimensiones de los objetos parangonados con ellos mismos. O sea, en la relación o conveniencia de las partes entre sí y con el conjunto. Las proporciones de las bellas artes no son proporciones científicas (Cabezas, 1999, p.251).

Con estas palabras, Milicia explica la diferencia entre la idea intuitiva de medición artística frente a la rigurosa y precisa “interrelación matemática” que él excluye por ser, según su visión, algo ajeno a los intereses del arte.

Sin embargo, Lino Cabezas (1999) atribuye a esta búsqueda de “armonía numérica” un interés científico que ha existido desde el siglo XIX y que

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

ha tenido una incidencia en el desarrollo de la antropología, la criminología y la biología en general.

La exigencia genérica de un criterio que conduzca al cálculo de la figura humana y la aplicación concreta en términos de propuesta ya sea antropométrica o artística, ha propiciado el desarrollo de diversas formulaciones a lo largo de la historia que se han denominado *cánones*.

La palabra *canon* proviene del griego *Kanon*, que significa “regla o precepto”. Se trata, pues, de una norma concreta que establece el orden ideal del cuerpo humano en vista a su reproducción artística. Otras definiciones, como la de Eugene Eugene Guillaume lo refiere como un “sistema de medidas tal que se puede deducir de las dimensiones del total, se pueda conocer la de menor de sus partes”.

Esta regla, que establece la justa relación de las partes con el todo, es un procedimiento de estructuración representativa de la figura. Dicho de otro modo, el canon determina un “módulo” de referencia, de medida.

Cuando se habla de *módulo*, se tiene que tener presente su origen como término. Esta palabra proviene del latín *modulum*, de *modus* (modo). El modo concreta la correspondencia que existe entre las dimensiones de los elementos de un cuerpo u obra que se considera perfecta.

Se trata, pues, de la unidad que se toma para establecer las relaciones de proporción, principalmente se dice que es aquella parte que se utiliza como medida de las partes.

Resulta curioso cómo se defiende en algunos tratados el valor de uso del término para evitar la disonancia que supone un cuerpo “que tiene ocho cabezas”, “diez rostros” o “seis pies”. Con respecto a la figura, los módulos que se han utilizado tradicionalmente y desde la antigüedad, han sido la cabeza, la de la cara, de dimensión imprecisa, porque está limitada por el cabello: “El hombre ha creado las cosas para servirse de ellas y por tanto, para relacionarse con las de su propio cuerpo. Se utilizó a sí mismo como medida de todas las cosas, y su tamaño siempre fue referencia de magnitud” (Plasencia, 2007, p.19).

Así, el *modulum*, es una parte del cuerpo que corresponde, en la

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

mayoría de los casos, a la división de la altura de éste en ocho partes coincidiendo de esa manera con el llamado “modelo de taller”, que elige la dimensión vertical de la cabeza como módulo, o en diez, correspondiendo con el que toma la longitud de la cara, o en seis, si es de pie de lo que se trata, o en cuatro, si es la altura de la pierna desde el tobillo a la rodilla, etc.

#### 3.2.2 *Antigüedad Clásica*

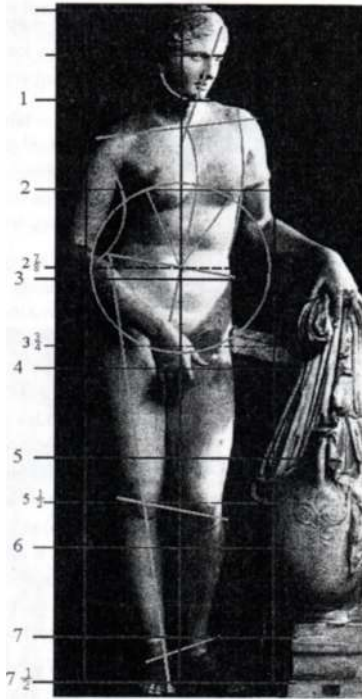
Una de las primeras obras importantes a considerar es la “Venus de Cnido” (350 a.C.). En esta escultura como estudio del desnudo se aprecia el naturalismo de formas y detalles, así como la acción sosteniendo la ropa; conjuntamente, en la resolución del movimiento juegan un papel importante las direcciones paralelas de las rodillas y la cadera, que alternan con la de los tobillos y los hombros. Igualmente, es evidente la postura de caderas en las que recogemos algunas observaciones de Plasencia (2007):

El hombro derecho está caído respecto del izquierdo, pero el brazo no está completamente relajado a lo largo del cuerpo, sino que está flexionado como el resultado de la acción de taparse el sexo con la mano derecha y la cabeza está ladeada hacia la derecha y ligeramente hacia abajo. (p. 95).

En la siguiente imagen se han indicado los rasgos antes descritos y las cualidades relativas al canon y módulo:

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra



*Imagen 13. Praxíteles, Venus de Cnido, 350 a.C., Copia romana, Mármol, 2.05 mts. de alt., Museo del Vaticano.*

En lo que concierne a las proporciones de esta escultura, se puede observar un canon de  $7\frac{1}{2}$  alturas de cabeza (módulos); asimismo, el centro de la figura (en altura) está a  $3\frac{3}{4}$  alturas de cabeza, que coincide con la parte inferior del pubis.

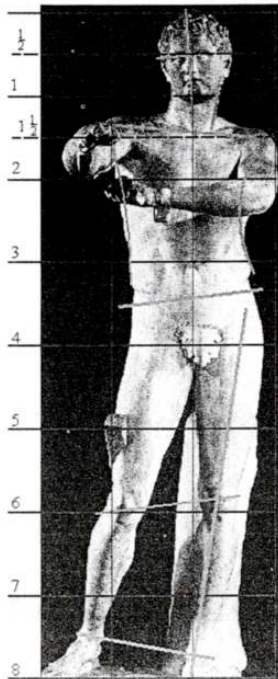
Existen también otros puntos notables en los que hay una evidente coincidencia con las divisiones establecidas en el canon, tales como la altura de los ojos (en la división  $\frac{1}{2}$ ); los pezones de los pechos, el derecho está en la división número dos y el izquierdo ligeramente por encima; el ombligo está  $\frac{1}{8}$  por encima de la tercera división correspondiente a tres alturas de cabeza y las rodillas están a dos alturas de cabeza de la base de los pies, lo que coincide con la división de  $5\frac{1}{2}$ . Además existen relaciones métricas claras, como la distancia entre los pechos y la que hay entre el ombligo y los pezones, así como la

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

distancia del ombligo al sexo femenino, que está ligeramente por debajo del centro de la figura.

Hacia el año 330 a.C. tenemos el “Apoxiómenos de Lisipo”, escultura en la que se observa otra variante de la “postura de caderas” en la que en la que la pierna de apoyo es la izquierda, la cual está recta y provoca que se eleve la cadera. Las rodillas siguen la misma dirección que las caderas y los tobillos la de los hombros; alternando la posición de las piernas, el hombro izquierdo cae y el derecho está elevado en consonancia con el movimiento de los brazos. Por último, el cuello presenta una ligera inclinación hacia la izquierda, mientras que la cabeza tiene un pequeño giro hacia la derecha; como consecuencia de ello, el músculo esternocleidomastoideo derecho está contraído y el izquierdo relajado, como se puede observar en la siguiente imagen:



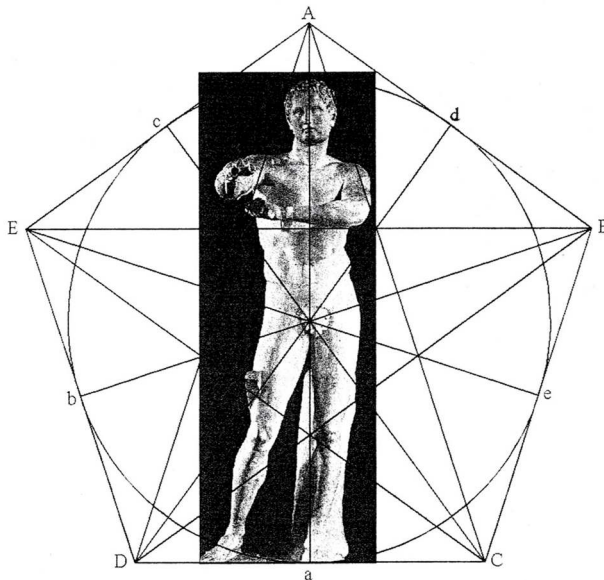
*Imagen 14.* Lisipo, *Apoxiómenos*, Copia tardíorrromana, Mármol, 2,05 mts. de alt., Museo del Vaticano.

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

Como se puede observar en la figura anterior, el modelo es el de 8 alturas de cabeza, donde las divisiones en altura determinan singularmente puntos notables de la figura. La segunda división pasa por los pechos; la tercera por el ombligo; el centro está en la parte inferior del pubis y coincide con la cuarta división; la quinta está a mitad del muslo; y la sexta pasa por las rodillas.

En figura siguiente se puede comprobar que las alturas del pentágono se cortan en el centro de la figura. La dirección del brazo izquierdo está definida por la diagonal B-E, lo que produce que quede encajado entre las diagonales A-C, A-D y B-E. Por otra parte, el brazo derecho queda ajustado entre la altura C-c y la diagonal A-D y A-C. Asimismo, el centro de la figura está alineado con el codo derecho mediante la altura C-c y con la posición del palo o estaca que tiene en la pierna derecha mediante la altura D-d. Por último, se observa que la altura a-A pasa por el dedo gordo del pie de apoyo, por el centro de la figura, por el ombligo, la fosilla esternal y el mentón.



*Imagen 15. Apoxiómenos de Lisipo, Análisis estructural, Universidad Politécnica de Valencia, España.*

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

Como se puede ver, al comparar ambos análisis e imágenes, la estética de Lisipo difería de la de Praxíteles en la medida en que el segundo se inclina por la escultura atlética del cuerpo masculino fusionando a su manera realismo e idealismo. Lisipo establece un canon del cuerpo humano para unas proporciones con las que pretende representar la plenitud de la vida y su canon intenta confirmar la afirmación de Plinio en el sentido de que representa a los hombres tal como los ve el ojo, mientras que el canon de los artistas clásicos del siglo anterior los habían representado de manera idealista. Esto viene a marcar el tránsito del clasicismo al helenismo, lo cual se evidenciará también en las diferencias entre el canon racional de Polícleto y la nueva propuesta óptica.

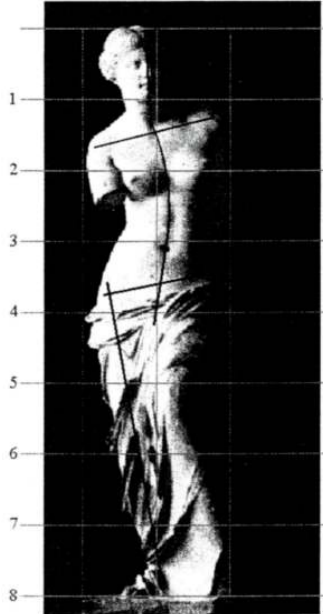
Dentro de la escultura helenística podemos distinguir dos tendencias principales: la del “realismo idealista” y la del “realismo naturalista”. La primera se desarrolla al principio del helenismo y se caracteriza por la continuidad en la línea de la tradición clasicista de Praxíteles que busca el ideal de belleza.

Hacia el año 100 a.C. la “Venus de Milo” funge como el estandarte de la *belleza idealizada*. Quizás esta escultura sea una de las representaciones artísticas más importantes de las que se haya escrito en la teoría de las artes plásticas, por ende, su torso se ha proclamado como uno de los prototipos de perfección femenina más hermosos de la historia del arte (Plasencia, 2007, p.98). En la siguiente imagen se muestra la “Venus de Milo” junto con sus respectivas proporciones:



## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra



*Imagen 16.* Arte griego, *Venus de Milo*, Hacia 100 a.C., Mármol, 2,05, Museo del Louvre, París.

En términos de una apreciación del desnudo de la obra mostrada en la imagen anterior, se puede ver que la postura de caderas ha roto con el esquema de las estatuas anteriores.

Para comenzar, la pierna de apoyo es la derecha y no la izquierda, pero además está recta y atrasada. Pese a esto, la cadera cae de ese lado en lugar de estar elevada. En segundo lugar, la pierna relajada es la izquierda, la cual está flexionada y adelantada, pero la cadera en este lado está elevada. Posiblemente la diferencia en la posición de las caderas respecto a las figuras anteriormente analizadas radica en que, en este caso, se trataba de un movimiento de las piernas “congelado”, es decir, no hay acción de caminar. Esta circunstancia da la apariencia de una Venus en una posición más dinámica.

En lo que respecta al torso, esta figura tiene expandido el lado izquierdo correspondiente a la pierna flexionada, mientras que el lado derecho está contraído por ser el de la pierna de apoyo. Los hombros presentan un giro hacia



## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

La figura anterior muestra un análisis estructural de la “Venus de Milo”, en el que se puede observar que el cuerpo, en vertical, se inscribe entre las dos secciones áureas, “F” y “G”, del lado horizontal del cuadrado circunscrito de lado igual a la altura total. Asimismo, el ombligo está en la cota que determina la sección áurea “H” del lado vertical del cuadrado y la sección áurea “I” junto con la diagonal B-D del pentágono regular circunscrito determinan un triángulo en el que se encaja la rodilla izquierda. También se observa que la dirección de la pierna izquierda, entre la rodilla y el pie, está definida por la diagonal A-C del pentágono, y la diagonal B-E establece la parte central del torso, que se halla ligeramente por debajo de la base inferior de los pechos.

Acerca de la otra tendencia helenística, el “realismo naturalista”, se puede decir que sigue los ideales artísticos de Lisipo, pero deriva hacia la exploración del naturalismo a través de retratos de atletas, filósofos y composiciones de grupos que se aproximan a un alto grado de verismo. Esta tendencia surge hacia el siglo III a.C. y se caracteriza por tener un estilo más *barroco* en el sentido en que las pasiones, la acción y las actitudes se expresan con un énfasis cargado de expresividad.

La aportación helenística consistió en la ampliación del campo temático con la inclusión de desnudos femeninos y personajes griegos y extranjeros. Por otro lado, también profundizó en la caracterización de las emociones a través de la expresividad del rostro y del cuerpo y, por último, introdujo innovaciones formales en los grupos complejos de estatuas exentas.

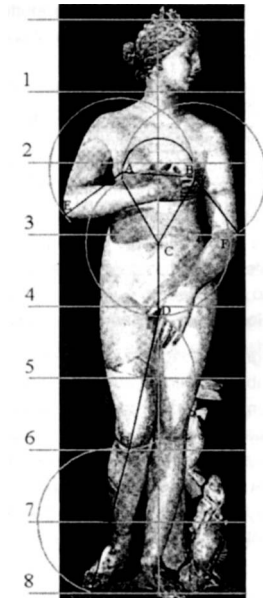
En este periodo de la época helenística (siglo 1 a.C.) emergieron las adaptaciones de los artistas con respecto al pasado. Por ejemplo, en la siguiente imagen, que representa a la “Venus de Médicis” atribuida a Cleomenes, el referente inmediato remite a la “Venus de Cnido” de Praxíteles. En este caso se verifica el canon de ocho alturas de cabeza con su centro en el pubis y las divisiones restantes próximas a puntos singulares como los pechos, el ombligo y las rodillas.

Por otro lado, se puede observar que en esta estatua se cumple con bastante precisión el canon clásico referido por Clark (2006) para el cuerpo femenino. Según este canon, se toma como unidad de medida el de la distancia

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

entre los pechos, siendo esta medida la misma que existe entre el ombligo y bajo del pecho y también del ombligo hasta la división de las piernas en el bajo pubis. Si se traza una circunferencia de radio la distancia A-B entre los pechos, veremos que trasladando el centro de esta circunferencia al ombligo (punto c), los extremos superior e inferior de ésta limitan la parte inferior de los pechos y la división de las piernas en el pubis (punto D). Además, esta misma distancia es la existente entre el pezón del pecho derecho y el codo del brazo del mismo lado (A-E) y también coincide con el segmento entre el ombligo y el codo izquierdo (C-F). La distancia entre los pechos [D-G= 2(A-B)], es la misma distancia que separa la rodilla derecha del dedo gordo del pie [G-H=2(A-B)]. Se trata, por tanto, de un canon antropométrico que relaciona distintas partes del cuerpo a partir del segmento de referencia A-B indicado por la distancia entre los pezones. En la siguiente imagen se muestra el análisis estructural aquí descrito:



*Imagen 18. Venus de Médicis, Estudio de canon de proporciones, Universidad Politécnica de Valencia, España.*

### 3.2.3 Edad Media

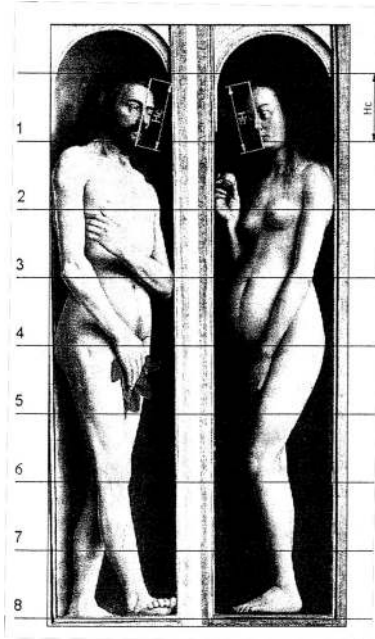
Respecto al desnudo después de la antigüedad griega, se tiene que considerar que dejó de ser tema del arte por casi un siglo antes de la instauración oficial del cristianismo, lo que propicio que durante la Edad Media hubiera oportunidad para introducirlo tanto en la decoración profana como en los temas sagrados que aluden al principio y el fin de la existencia humana. Esta introducción del desnudo dentro de obras netamente religiosas, cabe resaltar que se hacía siempre bajo condiciones teológicas.

Los artistas góticos podían dibujar animales porque ello no implicaba la intervención de ningún género de abstracción, pero no podían dibujar el desnudo porque era una idea cuya filosofía de la forma no podía asimilar. En el arte cristiano en el periodo gótico el cuerpo humano es encontrado de manera tormentosa en el juicio final, como signo de castigo, en el que la teología medieval define cuatro tipos de desnudez:

*Nuditas naturales*, como el estado natural del ser humano llegó al mundo, el estado de inocencia representado por Adán y Eva; *nuditas temporalis*, la renuncia a lo mundano y una asimiento por lo espiritual. Es decir, el cuerpo o la desnudez espiritual; *nuditas virtualis*, el estado de desnudez entendido como símbolo de inocencia, pureza; *nuditas criminalis*, símbolo de codicia y vanidad. (Saunders, 1989, p.9).

Para profundizar, el estudio de la figura del desnudo y sus proporciones, son soslayados en pos de una concepción de la idea de una filosofía de la forma, de lo que debiera ser el cuerpo. La siguiente imagen muestra los cánones para esta época:

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

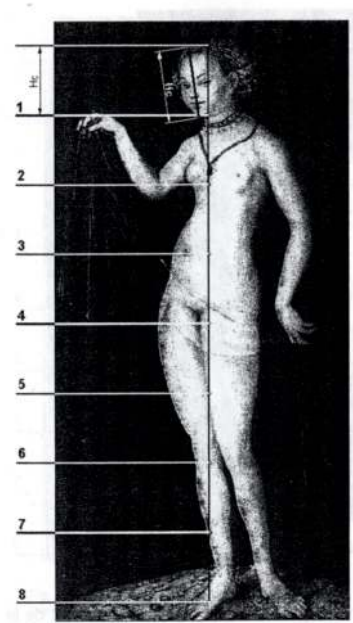


*Imagen 19.* Jan Van Eyck, *Adán y Eva*, Detalle del interior del retablo del Cordero Místico, 1432, Catedral de Gante.

En el gótico tardío siglo XV, o para Florencia, el *Quattrocento*, se tiene, por ejemplo, la siguiente imagen, que corresponde a “Eva” de Jan Van Eyck. Representa un canon del desnudo femenino en el arte flamenco: los hombros estrechos, la cintura alta y estrecha, los pechos pequeños y el vientre abultado:

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra



*Imagen 20.* Lucas Cranach “el viejo” ,*Venus*, 1532, Técnica mixta sobre madera de haya, 37.7 x 24.5 cm., Francfort.

Del mismo modo en la imagen de la Venus de Lucas Cranach (aparte de ser una muestra de la peculiar belleza ornamentada), se aprecia en cuanto a sus proporciones que la altura es de 8 módulos de cabeza. La cara, a la altura de los pómulos, es ancha pero se hace puntiaguda en la barbilla. Los pechos son pequeños y están situados muy arriba. El tronco es estrecho en su parte superior y central, con el vientre prominente. Las caderas, están alargadas, los muslos son anchos, y terminan en pantorrillas alargadas. O sea, en las obras de este periodo de la historia del arte vemos un fin de la frontalidad y planimetría<sup>1</sup> Y la esquematización de la proporción arquitectónica del cuerpo.

---

<sup>1</sup> La manera planimétrica de representar es descrita por el filósofo Plotino (Las Eneadas); y estas ideas estéticas fueron retomadas en el arte Bizantino.

### 3.2.4 *Renacimiento*

En el Renacimiento nos hallamos ante una serie de cambios sobre la concepción del mundo en distintos planos: geográficos, científicos, tecnológicos, epistemológicos... Es el momento de un replanteamiento del arte y de una revaloración de la antigüedad clásica. Entre todos estos cambios, también se halla una nueva concepción del desnudo a partir del hallazgo de esculturas griegas. En el Renacimiento se estudian las figuras griegas y se determina un nuevo sentido al desarrollo plástico del desnudo.

Durante la Edad Media los artistas se resignaban a ser artesanos, mientras que los escultores, pintores o vidrieros entraban como aprendices para iniciarse en los rudimentos de su oficio como cualquier obrero manual. Al respecto, refiere Clark (2006) que:

Cuando se eliminó la vieja disciplina manual de moler colores, preparar y copiar modelos aprobados (y naturalmente, fue un proceso gradual), ¿qué nueva disciplina ocupó su lugar? El dibujo del desnudo, el dibujo de lo antiguo y la perspectiva, este nuevo criterio se asoció extrañamente con las palabras de científico o naturalista. (p. 337).

El estudio del cuerpo, entre otras cosas, se convierte en el medio “humanista” por antonomasia. El desnudo se vuelve un objeto de disquisición en la que se parte del ser humano para entender su entorno. Esta perspectiva modifica también la perspectiva del arte, que comienza a fundamentar su razón de ser en tanto se justifica en la existencia y presencia del hombre y su capacidad para crear ideas. El desnudo aparece en la teoría del arte en el mismo momento en que los pintores empiezan a declarar que su hacer no es mecánico (*técne*), sino una actividad intelectual.

De esta forma, la práctica plástica alcanzó una existencia autónoma, al punto de que en la historia del arte occidental se convirtió en el centro de la disciplina y el medio para la fundación de las academias en el siglo XVI, donde sólo se enseñaban los aspectos más intelectuales del arte. Callen Anthea (1995) escribe:

La anatomía, la geometría de la perspectiva y sobre todo, el dibujo.



## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

Aunque el color es una realidad en la naturaleza, la línea no existe como tal. Los contornos y sombreados en el dibujo son artificios técnicos que permiten al artista traducir el aspecto de los objetos tridimensionales a una superficie plana. Así pues, al insistir en la superioridad del dibujo, se realizaba el aspecto intelectual y abstracto del trabajo artístico, el que mejor permite apreciar la influencia racional de la mente humana. (p. 84).

En la academia, la enseñanza se centró el dibujo de la figura humana, especialmente en la réplica de obras de la Antigüedad griega. Uno de los temas más retomados y respetados en estos recintos eran las hazañas griegas o romanas, que permitían al artista desplegar toda su habilidad con los desnudos y se consideraba el mejor vehículo para expresar ideales elevados. Sin embargo, el desnudo en realidad tiene una importancia sobresaliente en el Renacimiento, lo que se puede observar a partir de las muchas composiciones en las que aparece sin aparente justificación en el tema representado.

El desnudo en esta época tiene un matiz de título de reconocimiento a la anatomía, casi adoración al cuerpo como un complejo de equilibrios y tensiones en el que su conciliación es uno de los principales objetivos de las artes de la figura.

Asimismo, en este tiempo, tenemos los antecedentes de estudios manuscritos antropométricos del cuerpo humano, con artistas como el arquitecto Alberti, y los pintores Leonardo, Miguel Angel y Durero, que quisieron sustentar la teoría de proporción en una atenta observación de la naturaleza.

El arquitecto León Battista Alberti (1404-1472), en el *Tratado de la Pintura* de 1435, habla de esta disciplina y divide la pintura en tres partes: circunscripción (contorno lineal), composición (distribución de planos) y recepción de luces (modelado de los cuerpos de la luz coloreada). Dentro de la composición aborda la teoría de las proporciones del cuerpo humano y cree que la base del procedimiento académico es el estudio del desnudo, donde encuentra dentro de la anatomía fundamento sólido y seguro para asegurar que para poder dibujar una figura vestida proporcionada hay que saber dibujarla

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

desnuda, y determina un tipo de estudio anatómico de la siguiente forma: “para pintar el desnudo, empezad por los huesos; añadid luego los músculos y cubrid después el cuerpo con carne, de forma que quede visible la posición de los músculos”.

En cuanto a la antropometría, Alberti establece una relación entre la longitud del pie y la altura de la cabeza, y expresa su preferencia por que esta última sea el elemento de unidad de medida (módulo). Para concatenar las demás partes del cuerpo, Alberti opta por una razón de orden jerárquico, la cual inicia con la cabeza por ser la parte que rige el intelecto y el raciocinio.

Por otra parte, Alberti emprendió una serie de estudios sobre las proporciones en una selección de cuerpos diversos a los que él consideraba *bellos*. Este estudio lo realizó con la intención de encontrar una belleza ideal o un canon estético. Entre los resultados interesantes de su tratado *De pictura* e puede resaltar la reflexión que sigue: “nunca se encuentran en un solo sujeto todas las perfecciones de la belleza, sino están repartidas en todos”. (Cabezas, 1999, p. 254).

Leonardo da Vinci (1452- 1519) reestructuró el estudio de las artes del cuerpo hacía nuevos horizontes, pues se orientó en una investigación sistemática de los procesos mecánicos y anatómicos por medio de los cuales las dimensiones objetivas de una estructura humana, de pie y en reposo, se modifican según las circunstancias. De este modo, fusionó la teorías de las proporciones humanas con una teoría de la anatomía dinámica, determinó el espesamiento de las articulaciones al doblarse, o la dilatación y la contracción de los músculos al plegarse o extenderse la rodilla o el codo, y finalmente logró reducir la dinámica corporal a un principio del movimiento circular continuo y uniforme.

Estas dos contribuciones, la de las proporciones y la del movimiento humano, señalan una diferencia fundamental entre el Renacimiento y los periodos anteriores del arte. Además, Leonardo distinguía tres circunstancias de observación de las mediciones de la figura humana, como a continuación enunciaremos:

- La influencia del movimiento orgánico: los cálculos de la composición

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

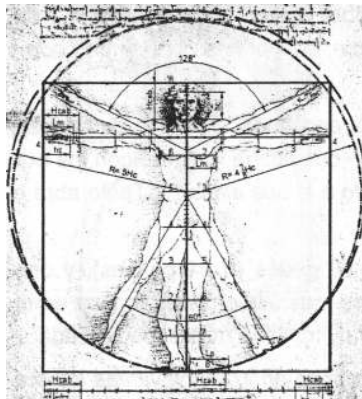
### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

artística

- La repercusión del escorzo (el desarrollo de la perspectiva): la experiencia visual objetiva del artista
- La preocupación por la impresión óptica que reciba el espectador: la experiencia retiniana o decisión subjetiva del observador en potencia.

Cabe agregar una de las observaciones que hace este pintor respecto a su dibujo o a lo que debiera de ser el mismo, y que es la que atañe a la sugerencia de no encerrar las figuras en formas o dibujar las figuras contorneando su perfil. Esta es una reflexión que sólo pretende superar “la colocación en seco” de la figura sobre el fondo, y superar la línea como convención dibujística.

En la siguiente imagen aparece uno de los esquemas gráficos más conocidos de Da Vinci, que, dicho sea de paso, proviene del denominado Cuadrado de los antiguos, el *Homo ad circulum* o el “Hombre Vitruviano”. Sin embargo, es con Da Vinci cuando el tratado del arquitecto Vitruvio cobra otra dimensión. En este estudio vemos que permanece el canon clásico de ocho alturas de cabeza (módulo), asimismo posee una variación leve al colocar las piernas y los brazos extendidos arriba de la cabeza, lo que genera una circunferencia entre las manos y los pies. Leonardo toma como centro el ombligo y el espacio comprendido entre las piernas y la cabeza es un cuadrado equilátero:



## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

*Imagen 21.* Leonardo da Vinci, *Hombre vitruviano*, hacia 1490, Lápiz, tinta y acuarela, Galería de la Academia, Venecia (Italia).

Como ya se ha mencionado, Leonardo exploró sistemáticamente los procesos anatómicos mecánicos y la alteración que provocan sobre las proporciones objetivas del cuerpo humano al fusionar la teoría de las proporciones con una teoría sobre el movimiento humano. Sus estudios de los distintos movimientos del cuerpo humano, la alteración de la forma de los músculos según su posición, las relaciones dimensionales entre su distensión y contracción.

Los dibujos de Leonardo Da Vinci relativos al movimiento se encuentran en el *Codex Huygens*, y para entender su percepción de la anatomía mezclada con esta noción del movimiento es requisito acudir a ellos. Concretamente en los folios seis al veintinueve del libro segundo se encuentra una serie de magníficos dibujos en donde Leonardo ejemplifica su “teoría de movimientos humanos”.

A continuación se muestra un ejemplo, el del folio 12, llamado *Prima figura del moto*, donde se ilustran los principios fundamentales expuestos en la introducción al tema. Se trata de un esquema geométrico que sitúa y define las posibilidades cinéticas del cuerpo humano de cara y de perfil. Con una línea quebrada representa la parte comprendida entre dos articulaciones y cada círculo o arco dibujados con líneas de puntos marca la trayectoria del movimiento y señala el giro en torno a la articulación.

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

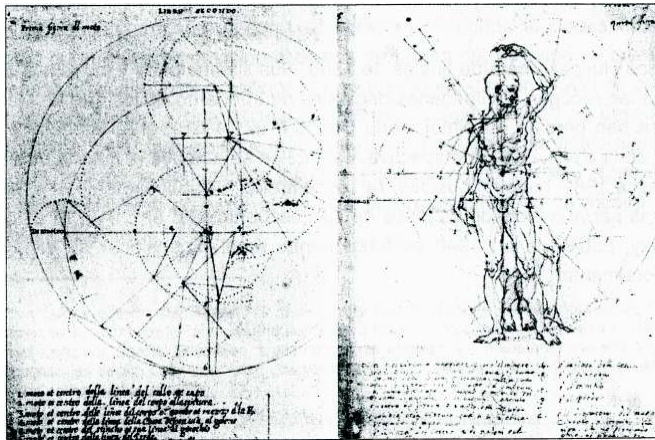


Imagen 22. Copias de Leonardo, *Codex Huygens*, Folios 12 y 15.

La figura anterior muestra que el dibujo de la derecha de esta doble página pertenece a los folios 12 y 15, Cuarta figura, una figura vista de frente delimitada en un círculo y apoyada en otro *vitruviano*. El abanico de los distintos movimientos se concreta por medio de un conjunto de trazados geométricos. Los movimientos de la caja torácica, por ejemplo, se indican con giros de un triángulo isósceles invertido cuyos ángulos superiores se sitúan en los hombros y el vértice inferior del ombligo. En el texto escrito se dice que el diámetro horizontal del círculo *vitruviano*, es decir el que pasa por el ombligo, muestra el límite superior del movimiento de la pierna a menos que la rodilla no se encuentre doblada, y que un tercer círculo concéntrico con el *vitruviano* demarca el movimiento del tórax.

En Miguel Ángel (1475-1564) nos encontramos frente a la idealización del cuerpo humano en el arte de la antigüedad. Él aporta una eminente individualización al transmitir la expresividad propia de la verdad y de la vida, lo que genera la diferencia entre las representaciones de la antigüedad y las suyas.

O sea, según el anatomista Henke los artistas antiguos trabajaban con el referente del modelo vivo y copiaron fielmente la parte superficial del cuerpo, aunque no siempre con exactitud anatómica, mientras que Miguel Ángel: “partió

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

del estudio del cuerpo humano en cadáveres, para reproducir con precisión el mecanismo de las partes profundas y puso sobre ellas la piel adherida como si de una malla se tratara” (Plasencia, 2007, p.185).

Miguel Ángel había estudiado y conocía el arte de la antigüedad, y este conocimiento, ampliado con el estudio de la anatomía humana y la observación del modelo vivo, le permitió la representación del cuerpo humano en todas las posturas y con todos los detalles de su estructura interna. A la par, este multidisciplinario artista, sin dejar de notar su adscripción humanística, consideraba que el dibujo es la fuente y la esencia en la que se fundamentan la pintura, la escultura y la arquitectura, pues en el dibujo se plasma gráficamente y de manera inmediata la idea del artista. Consecuentemente, el proceso dibujístico, al ser una inspiración inmediata filtrada por el entendimiento, tiene connotaciones de creación divina o lo que es lo mismo eleva al artista por encima de aquellos a quienes ha sido negada la facultad de captar ideas y expresarlas gráficamente. El dibujo es el elemento determinante y mediador de la armonía: en su resolución fija o establece proporciones y relaciones entre las partes y el todo.

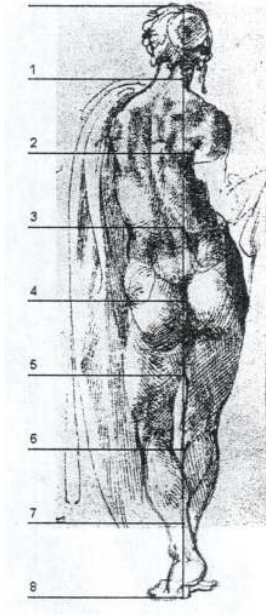
Hacia 1505 (*Cinquecento*) la obra Miguel Ángel muestra un modo de construir el cuerpo que eliminaba las transiciones bruscas y daba una fluidez continua a cada trazo y gesto. Además, se observa una atención por los hombros, rodillas y demás nudos de la forma, como bien apunta Clark (2006): “Han encontrado más fácil componer armoniosamente las unidades más amplias de un torso de mujer; han agradecido sus transiciones más suaves y sobre todo han descubierto analogías con formas geométricas satisfactorias, el óvalo, el elipsoide y la esfera” (p.343).

Por ejemplo, en la siguiente imagen, tomada del fragmentario *Dios fluvial*, se advierte una relación compositiva de piernas y torso, la acción mutua e los ejes, el equilibrio de tensiones y la secuencia rítmica de bultos y huecos implica un dominio tal de la forma que lleva irremediabilmente a calificarla como una obra elevada.

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra



*Imagen 23.* Miguel Ángel, *Dios pluvial*, 1524-1527 , arcilla sin cocer, 65 x 140 x 70 cm.



*Imagen 24.* Miguel Ángel, *Estudio de desnudos con ropajes*, (detalle), *Desnudo femenino*, Pluma, Museo Conde, Chantilly.

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

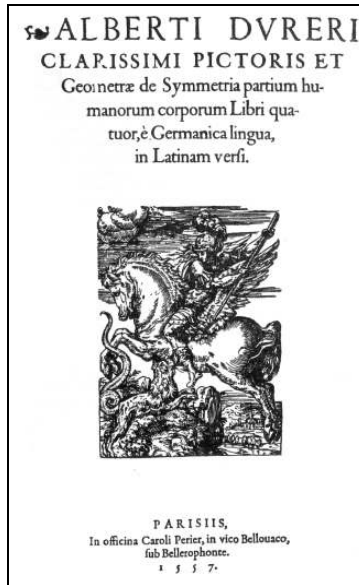


Imagen 25. Portada del libro, *Los cuatro libros de la simetría de la partes del cuerpo humano*, Alberto Durero, 1557, París.

Alberto Durero (1471-1528) redactó cuatro libros sobre las proporciones que van desde las construcciones geométricas basadas en los principios de Vitruvio hasta mediciones de cientos de personas que le ayudaron a elaborar “tipos característicos”. Durero renunció a un ideal único de belleza y evadió el canon único de proporción, pues según él estos también pueden “escapar de la fealdad pura”. Por esta razón Durero se hizo merecedor del título de estudioso de las proporciones humanas. Sus cuatro libros incluyen veintiséis series de proporciones divididas en dos grandes partes en las que trata de las proporciones del cuerpo humano considerándolo en posición recta (*in rectis formis*) y de las variaciones de las figuras y flexiones de los miembros. El libro, de cuya portada anexamos una imagen a continuación, quedó completo hacia 1507:

Durero abandona un canon ideal, concreto y general del cuerpo, renuncia a la idea de imponer un esquema geométrico para el cuerpo y se



## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

dedica a extraer las medidas ideales de la naturaleza, atendiendo no sólo a las variantes biológicas de la figura normal sino incluso a otras categorías estéticas, lo que dio como resultado algo diferente a los análisis de sus predecesores, Vitruvio y Alberti. Durero se rehúsa tajantemente a la pretensión de que él vaya a aportar un modelo de perfección absoluta: “No existe un hombre capaz en la tierra”, dice, “de emitir un juicio definitivo sobre cuál pueda ser la forma más hermosa del hombre”. (Clark, 2006, p. 31).

A lo largo de la historia, la suerte de los sistemas matemáticos de proporción ha sido algo diversa, principalmente a partir del siglo XV, como ya se ha mencionado, cuando ya no tienen una importancia tan relevante a la hora de definir la manera particular de entender formalmente la representación de la figura.

Sin embargo, aunque el creador visual no es capaz de crear un desnudo exclusivamente a partir de las reglas matemáticas, como el músico, precisa de estas reglas para terminar con precisión su obra. Cualquier método de dibujo que existe presupone el apoyo de las proporciones, pues son las que le darán la pauta para la reproducción artística de cualquier esquema constructivo, cuanto más del cuerpo desnudo, y ningún tratado de pintura o escultura se considerará completo sin que forme parte de su heterogéneo corpus de iniciación a las artes plásticas un capítulo acerca de los sistemas de proporción.

Así que, pese al intento de Durero de erradicar los modelos ideales de belleza, la proporción y su conocimiento, que fueron estudiados como se ha visto desde la antigüedad clásica, son de gran importancia, pues sin su conocimiento cualquier aproximación a la iconografía sería extremadamente superficial.

### 3.2.5 Modelos de proporción

En este apartado se abordarán los diferentes modelos de proporción que han regido la creación artística con respecto al desnudo. Se enunciarán únicamente los principales que para el siglo XX se instauraron como cánones y que como se verá más adelante tienen una relación directa con los modelos clásicos de segmentación modular. Según los estudios realizados por Stratz (1926) existen cuatro modelos de proporciones naturales, a saber:

1. Modelo de  $7 \frac{1}{2}$  alturas de cabeza.
2. Modelo de  $7 \frac{3}{4}$  alturas de cabeza.
3. Modelo de 8 alturas de cabeza o canon de Fritsch.
4. Modelo para la figura femenina

#### 3.2.5.1 Modelo de $7 \frac{1}{2}$ alturas de cabeza

La imagen siguiente es un modelo que corresponde a un individuo de unos 170 cm. cuyas características estructurales básicas son las siguientes:

- La recta que une las pupilas (línea de Seggel) es la horizontal media de la altura de la cabeza (apreciación interesante para concretar la parte de la cabeza cuando el cabello estorba para su definición).
- La cabeza queda dividida en cuatro partes: desde el vértice de la cabeza a la raíz del cuero cabelludo, de aquí a la línea de Seggel, de esta parte media a la base de la nariz y de aquí a la tangente inferior de la barbilla. La cara ocupa por tanto,  $\frac{3}{4}$  partes de la altura total de la cabeza.
- La altura del cuerpo tiene  $7 \frac{1}{2}$  de altos de cabeza que corresponde a 10 alturas de la cara.
- La abertura de los brazos en cruz, excede en media altura de cabeza a la altura del cuerpo. Esta figura pues algo rechoncha cuando, como aquí ocurre, se relacionan dimensiones verticales con horizontales.
- La segunda altura de la cabeza coincide con los pezones y la tercera

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

con el ombligo. Las siguientes repeticiones de este módulo no dan punto superficiales anatómicamente significativos, aunque atendiendo al esqueleto podemos situar aproximadamente la cuarta cabeza en línea media que pasa entre los trocánteres del fémur, la quinta en el segundo tercio de la longitud del fémur, las sexta por las cabezas superiores del peroné y la séptima por encima del tobillo interno, para terminar las siete cabezas y media en el plano de sustentación de la figura.

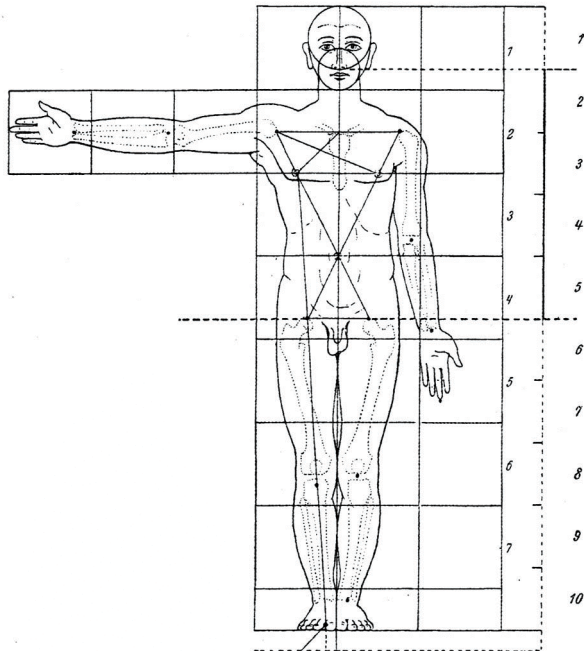


Imagen 26. Stratz, Canon de 7 1/2 cabezas.

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

#### 3.2.5.2 Modelo de $7\frac{3}{4}$ alturas de cabeza

La imagen siguiente corresponde a un tipo normal de mediana corpulencia y de una altura sobre los 175 cm. Sus características estructurales básicas son:

- La altura del cuerpo ( $7\frac{3}{4}$  módulos) corresponde a  $10\frac{1}{3}$  alturas de la cara.
- La abertura de los brazos excede en  $\frac{1}{4}$  de altura de cabeza a la altura del cuerpo.
- Las proporciones de la parte superior del cuerpo coinciden con las del modelo analizado anteriormente de  $7\frac{1}{2}$  alturas de cabeza.
- Los brazos tienen  $3\frac{1}{4}$  de longitud (desde la cabeza del húmero hasta la parte extrema del dedo) y las piernas, 4 módulos.

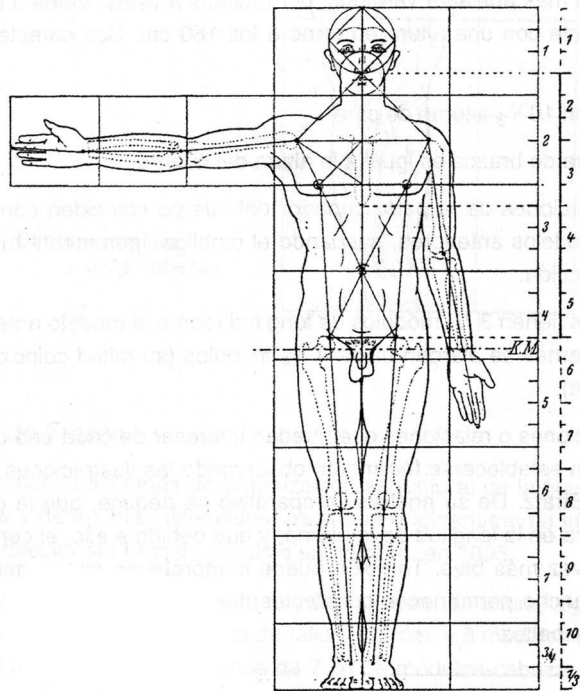


Imagen 27. Stratz, Canon de  $7\frac{3}{4}$  cabezas.

### 3.2.5.3 *Canon de Fritsch o canon de 8 cabezas*

De entre los muchos sistemas de organización estructural de la figura, uno de los más originales y de los más difundidos, es el que originariamente ideara Schmidt en 1849, y que posteriormente perfeccionaría Fritsch en 1895. Las imágenes que están a continuación muestran ambos modelos.

Este canon parte de una configuración normal de alrededor de 175 cm. de altura que resulta un tanto más pequeña que el modelo con medida artística de taller (180 cm. y 8 módulos-cabeza).

Coincide con el de Merkel en tanto que nos da  $7 \frac{3}{4}$  de módulos-cabeza ( $10 \frac{1}{3}$  de módulos-cara), pero tiene la particularidad y la ventaja de construirse geoméricamente sobre el módulo de la columna vertebral, aunque, realmente, como puede comprobarse fácilmente en la ilustración que acompaña este texto, su construcción emplea como medida fundamental la cuarta parte de ella, dimensión que coincide con la altura de la cara y que corresponde a  $\frac{3}{4}$  de la altura de la cabeza.

Su módulo principal, como se decía antes, es la columna vertebral, cuya situación en una figura de pie queda definida por la distancia entre la base de la nariz y el plano que pasa por la sínfisis del pubis. Una dimensión (ab) que se divide en cuatro sub-módulos (ae, ef, fN y Nb) cuya magnitud coincide con la altura de la cara, sobre los que añadiendo uno más en la parte de arriba (ac), nos da el plano superior de la cabeza y disponiendo cinco, más un tercio, en la parte de abajo, sitúa el plano de sustentación de la figura.

La anchura de la cabeza nos la da un submódulo ( $dd'$ ), otro, que se cruza en la quinta sección, por arriba de la línea media, sitúa la articulaciones coxofemorales (H y H1) y otros dos (se une S1) en la segunda sección, disponen el punto de ubicación de las humerales. Uniendo en cruz estas articulaciones, las rectas se cruzan en el ombligo (N). Una paralela desde el centro "e" de la segunda sección de la altura, a la línea (aS) que une la base de la nariz y la articulación humeral, nos marca la situación del pezón (B y B1), en cruce con la recta que une dicha articulación con la coxofemoral de la parte contraria. Si se prolonga la recta que une los puntos donde se encuentran los pezones con las articulaciones coxofemorales del mismo hemicuerpo, se obtiene el eje de la

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

pierna, que a la altura del décimo submódulo, se encontrará con el pie (F y F1).

Esta estructura geométrica define el esqueleto arquitectónico de un individuo de edad media, normalmente conformado y algo atlético, coincide con el canon de Stratz (figura 27) de 7 cabezas  $\frac{3}{4}$ , y es bastante cercano a los referentes empleados para muchas obras clásicas de figuras masculinas.

En sus intersecciones, este trazado geométrico determina con mucha exactitud puntos anatómicos de interés de la geografía del cuerpo, algo que le ha permitido convertirse en una herramienta de análisis muy útil en el campo de la antropología a la par, situarse en un lugar destacado en la lista de cánones geométricos que tratan de asegurar la buena proporción de la figura.

La segunda imagen que se muestra a continuación corresponde al modelo utilizado como medida artística de taller y es empleado por muchos artistas. Coincide con una altura antropométrica de 180 cm. y sus características primordiales son:

- -Su talla son  $10 \frac{2}{3}$  alturas de la cara
- -Su abertura de brazos es igual a la altura del cuerpo
- -Las proporciones de la parte superior del cuerpo en cuanto el ombligo, queda más abajo que la tercera sección.
- Los brazos tienen  $3 \frac{1}{4}$  módulos de longitud (como el modelo anterior), mientras que las piernas se alargan hasta  $4 \frac{1}{4}$  módulos (su mitad coincide con la base de la rótula).

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

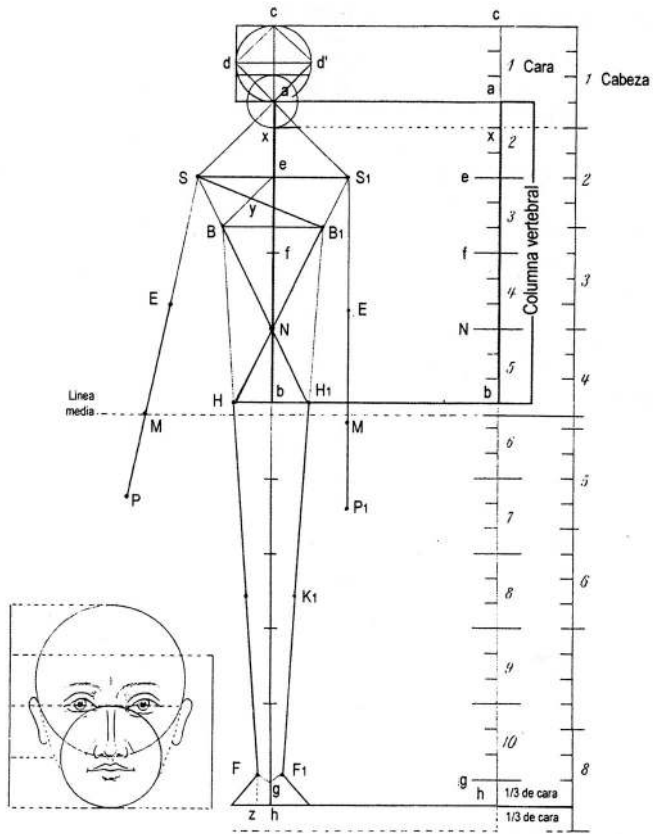


Imagen 28. Canon de Fritsch.

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

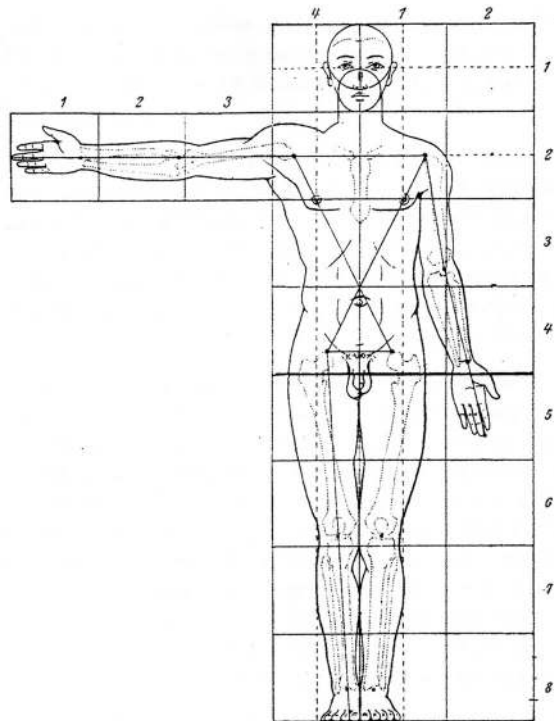


Imagen 29. Stratz, *Canon de 8 cabezas*.

#### 3.2.5.4 Modelo para la figura femenina

En cuanto a la figura femenina, los estudios no han sido prolíficos y más bien se ha tendido a equipararla a las proporciones de altura del hombre. La siguiente imagen concierne al cuerpo de la mujer y como se puede observar en ella consta de las mismas medidas aunque el ancho discrepa, pues el modelo femenino tiene más anchas las caderas y los muslos.

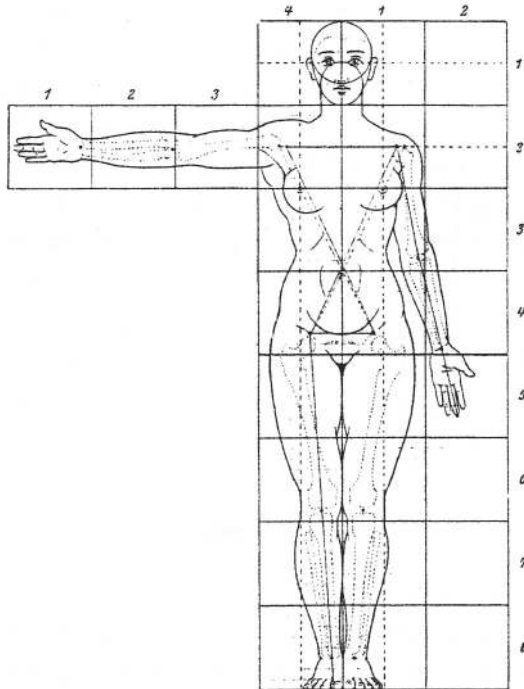
Por otra parte, las proporciones entre hombro y hombro se hallan más recogidas, como una octava parte del módulo, además de que la cintura tiene módulo y cuarto. Las características de este modelo son las siguientes:

- Mayor anchura entre las articulaciones coxofemorales, por disponer de una cintura pélvica más baja y más ancha que la del varón.



LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

- Menor anchura entre las articulaciones escápulo-humerales (aunado a un mayor desarrollo de la musculatura que los hombres presentan en esta región).
- Curvaturas anteposteriores de la columna ligeramente más acentuadas.



*Imagen 30. Stratz, Canon de 8 cabezas (mujer).*

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

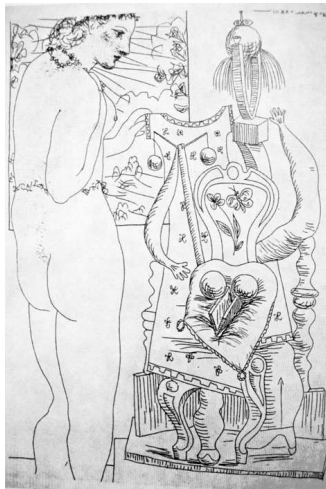
### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

#### 3.2.6 *El desnudo en el siglo XX*

Aunque muchos de los cánones que el siglo XX ha esbozado en torno al desnudo surgen a partir de los modelos anteriormente descritos, desde el siglo XIX existió una tendencia para romperlos.

Esta tendencia inició con los movimientos posimpresionistas, los cuales sentaron los precedentes para las tendencias de vanguardia del siglo ulterior. El desnudo estaba profundamente comprometido por su sujeción a las fórmulas del aprendizaje académico y fue otra alternativa, la que hicieron frente los notables revolucionarios del siglo anterior.

En este escenario se puede considerar, por ejemplo, la obra de Picasso, un artista que para principios del siglo XX, quien recoge la tradición figurativa en un primer momento y quizás por esta misma razón la conoce bien y es capaz de transgredirla para generar un giro importante en el arte. En la obra de Picasso la forma pierde la coherencia desde el punto de vista de la perspectiva en la medida que: “Para los cubistas, lo visible ya no era lo que había frente a un ojo, sino la totalidad de las vistas posibles a tomar desde puntos situados alrededor de lo representado” (Berger, 2000, p.25). Las imagen siguiente ejemplifica esta situación:



*Imagen 31. Picasso, Modelo y escultura surrealista, 1933, tinta, 26.8 x 19.3 cm, Museo Picasso, París.*

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

En distintas obras de Picasso se puede ver una síntesis hacia la figura humana, un empleo de las transiciones violentas y las simplificaciones lineales, que implica una especie de búsqueda artística a partir de la experimentación de las posibilidades de la deformación, o sea, la abstracción y la distorsión: cuando se reafirmó la vitalidad en su obra con indudable un elemento de provocación, y la tentativa de crear una forma independiente a partir del cuerpo humano, como se puede ver en la siguiente imagen:



*Imagen 32.* Picasso, *Bañista sentada*, 1930, óleo sobre lienzo, 163.2 x 129.5 m, MOMA, New York.

Sin embargo, Picasso fue un gran dibujante del desnudo y pese a los ejercicios descritos anteriormente su obra muestra una búsqueda de la forma en distintos planos. Si bien es cierto que algunas de sus obras son un salto a la nada, estos ejercicios siempre los realizó con la certeza de encontrar algo. Él mismo decía: “Yo no busco, encuentro”.

Todas las exploraciones formales de Picasso son intuitivas, y en su obra se percibe a un artista en quien la figura humana ha despertado poderoso

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

interés y ha fungido como uno de los medios importantes donde ha podido encontrar distintas posibilidades.

Poco tiempo después del cubismo hubo otras tendencias artísticas en las que se demuestra un tratamiento distinto de la figura humana, específicamente del desnudo. Uno de estos movimientos importantes a fue el expresionismo alemán, en el cual el desnudo es un motivo de representación, según Brest (1966), a la que se dota de un irracionalismo y una inesperada violencia dramática, una tremenda fusión de lo primitivo con lo civilizado. Panofsky (1998) lo refiere de la siguiente manera:

La teoría de las proporciones humanas como rama de la teoría artística. Los estilos que pueden ser agrupados bajo el término de subjetivismo “no pictórico” sus representantes, el manierismo anterior al barroco y el “expresionismo” moderno no tenían nada que ver con una teoría de las proporciones humanas, puesto que para ellos los objetos sólidos en general, y la figura humana en particular, sólo podían tener alguna significación en la medida en que podían ser arbitrariamente acortados y alargados, torcidos y, en fin, desintegrados. (p. 115).

De la consideración anterior relativa a ese *estiramiento* o *torción* de la forma lineal en pos de un sentido expresivo se puede mostrar el siguiente ejemplo de una obra de Egon Schiele:

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra



*Imagen 33. Egon Schiele, Muchacha desnuda tumbada con las piernas abiertas, 1914, Pintura a la aguada y lápiz sobre papel, 30.4 x 47.2 cm, Graphische Sammlung Albertina, Vienna.*

Como otra propuesta a destacar dentro de esta corriente pictórica se encuentra la obra de Georges Rouault. Todos esos sentimientos sutiles que fluyen juntos cuando gozamos con la visión de un cuerpo humano idealizado, el de la Venus, por ejemplo, son devastados; la sublimación del deseo es sustituida por lo primitivo ante su misma existencia. Desde el punto de vista de la forma, todo lo realizado en el desnudo en los siglos pasados, el sentido de la perfección de la estructura, las formas claras y geométricas y su armoniosa disposición, ha sido rechazado a favor de la materia violentada:

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra



*Imagen 34.* Georges Rouault, *Mujer*, 1908, Acuarela, gouache y pastel sobre papel montado sobre madera, 74.75 x 62.25 cm., Colección Mitchell-Ines and Nash.

## CAPÍTULO 4

### 4. ANÁLISIS DE OBRA PERSONAL

En este capítulo, como paso final, se hará una propuesta de análisis de la obra personal gráfica y pictórica a partir del modelo de análisis anteriormente descrito. Este análisis pretende generar una lectura, como ya se ha dicho, que abarque diferentes planos. Por otra parte, también podría representar una especie de enriquecimiento de la obra en tanto su comprensión, su significación y su sentido, todo lo cual tiene que ver con la recepción, contextualización, significación y posibilidades de lectura que cualquier espectador pueda tener de ella.

Asimismo, en este apartado se enlazarán algunos de los aspectos que se desarrollaron en el apartado del movimiento informal, pero aplicados a la producción personal. Cabe mencionar que la obra está dividida en dos etapas o colecciones: “Ciudades o entropía”, de tipo meramente abstracto y “Transiciones”, de carácter figurativo-abstracto.

En el caso de la serie “Ciudades o entropía” existen varios puntos de concordancia con los puntos desarrollados dentro del apartado anterior con respecto al desnudo, lo que resulta un paso preliminar para poder analizar la “Transición a la figuración”.

#### **4.1 El vínculo informal**

La serie de obras abstractas “Ciudades o entropía” es un conjunto de litografías caracterizadas a partir de una lógica del dictado automático, es decir, hubo una importancia al automatismo que dio prioridad a la inmediatez, todo lo cual remite a formas de trabajo llevadas a cabo bajo el enfoque del “Informalismo” y el “Expresionismo abstracto”.

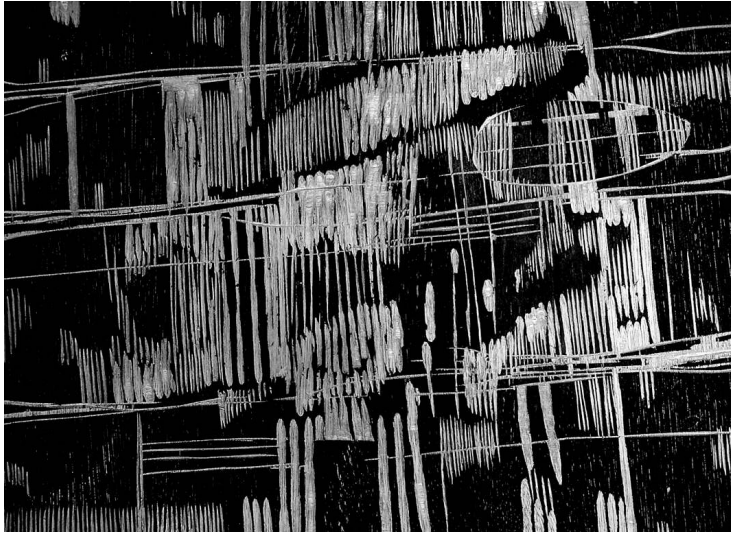
En ellas se puede observar el uso de “signos” enteramente abstractos, totalmente desprovistos de todo “significado, lo que da pie a que lo irracional – pese a lo controlado de la acción con base en una serie de decisiones estéticas– aparece como un elemento definitorio de la obra.

Por otra parte, también se debe mencionar que durante la ejecución de estas obras se tuvo en cuenta el registro de la velocidad de la ejecución con base en un presupuesto retomado de la pintura del gesto: el impulso cinético. Esto dotaría a la pintura de los rasgos de dicha corriente: la fuerza expresiva y el registro del sonido que quedó impregnado en la obra.

En otras palabras, cada uno de los trazos tuvo una fuerza de aplicación distinta en el soporte bidimensional, por lo que cada una tuvo un sonido peculiar que acompañó al trazo. Con esto se podría decir que aunque el sonido es algo inherente a cualquier obra de arte pictórica, en este caso adquiere trascendencia porque conscientemente se propuso como componente de la obra e incluso se puede colocar su grabación al momento de la exposición de la misma. La siguiente imagen, *Estructuras o entropía*, es un ejemplo de la intención aquí descrita:



LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra



*Imagen 35. Emilio Bernabé, Estructuras o entropía, 2005, Xilografía, 40 x 60 cm.*

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

Otro énfasis plástico que se tiene que mencionar es que la ejecución de la obra se realizó con base en una *lógica del azar*, a manera del arte Zen japonés, que incidió en el carácter espontáneo de la acción e introdujo el elemento de improvisación y casualidad, los cuales se volvieron un modo de trabajo. Esta búsqueda metódica o controlada del *accidente* se trató de hacer emulando a la forma en la que actúa la naturaleza, que a partir de su azar o su caos es capaz de configurar un todo ordenado y organizado. La siguiente imagen representa lo que aquí se explica y corresponde al título de “Ciudad o entropía I”:

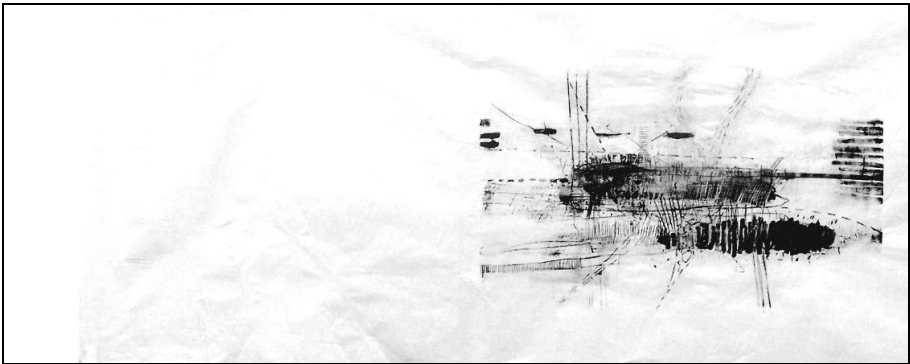


Imagen 36. Emilio Bernabé, *Ciudad o entropía I*, 2006, Litografía, 40 x 80 cm.

Otros aspectos que también pueden verse reflejados en la serie *Ciudad o entropía* son la simplicidad y la ausencia. Las obras se presentan como el vacío del papel con dibujos y “manchas caligráficas orientales” que justifican una intención de explorar la yuxtaposición de diferentes elementos plásticos. Las siguientes imágenes, relativas a “Ciudad o entropía II” y “Ciudad o entropía III” lo confirman:

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

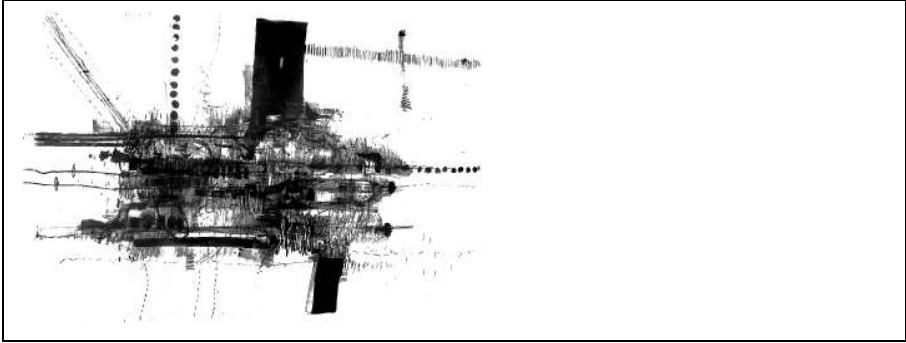


Imagen 37. Emilio Bernabé, *Ciudad o entropía II*, 2007, Litografía, 40 x 80 cm.

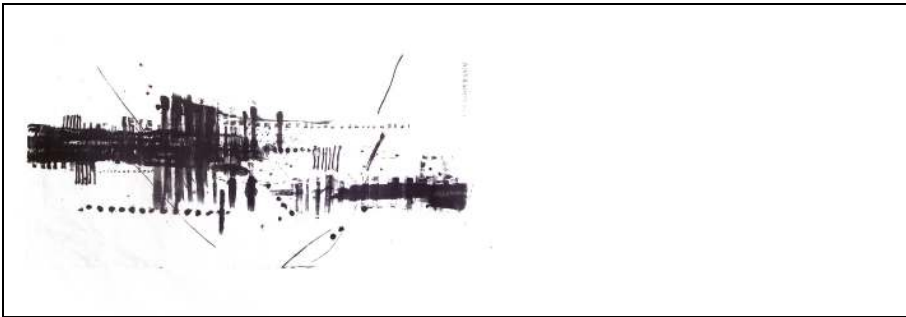


Imagen 38. Emilio Bernabé, *Ciudad o entropía III*, 2007, Litografía, 40 x 80 cm.

También sería importante señalar las influencias que han determinado esta propuesta plástica personal. En principio, se puede considerar como una referencia indiscutible la obra de Pollock en el aspecto de la manera de trabajar *Action paintig*, es decir, la renuncia al empleo del caballete para llevar a cabo la acción pictórica sobre el suelo y remitir a los rituales de los navajos al pintar sobre la arena.

Otra referencia indiscutible sería la de Tàpies, cuya obra resulta significativa en la medida que unificó varios rasgos de la pintura informal: el gesto oriental, el uso de signos, los objetos y su materialidad en el cuadro, el empleo de arenas, su evocación al cuerpo.

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

#### 4.1.1 La obra informal y la entropía

Otro punto importante para el análisis de la obra sería la referencia a los conceptos *entropía* y *ciudad*. En este caso hubo una intención consciente por representar y desarrollar dichos conceptos dentro de la propuesta gráfica, lo que obligaría a entender sus significados y ello daría como resultado una lectura específica de la obra.

Para la ejecución de la obra se tomó el concepto de *entropía* que indica que la materia regresa a su estado inicial o bien, como lo señala la mecánica estadística ese grado de desorden de un sistema que a fin de cuentas la genera. A partir de esta idea se relacionó el concepto de *ciudad*, concebida como un espacio cuya naturaleza es la de tender, entrópicamente, al desorden. Se relacionó a la ciudad con un organismo que tiende al caos, lo que la caracterizó dentro de esta propuesta como una *entropía informal*. En la siguiente imagen, “Ciudad o entropía IV” se puede observar este aspecto:



Imagen 37. Emilio Bernabé, *Ciudad o entropía IV*, 2007, Litografía, 40 x 80 cm.

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

4.1.2 *La transición figurativa, la lucha de imágenes, la materia*

La segunda serie, denominada “Transiciones”, está determinada por dos elementos fundamentales: primero, el desarrollo abstracto informal y, segundo, las posibilidades de la figura humana.

Este planteamiento visual trata de establecer un puente entre la fase abstracta y sus connotaciones con otro tipo de significación que utiliza como eje de expresión el desnudo. Se podría entender, tal vez, como otra forma de “nueva figuración” pero ampliada con las corrientes artísticas que han acontecido hasta principios de nuestro siglo. Sirvan las siguientes imágenes como ejemplo de lo que la serie completa pretendió realizar:

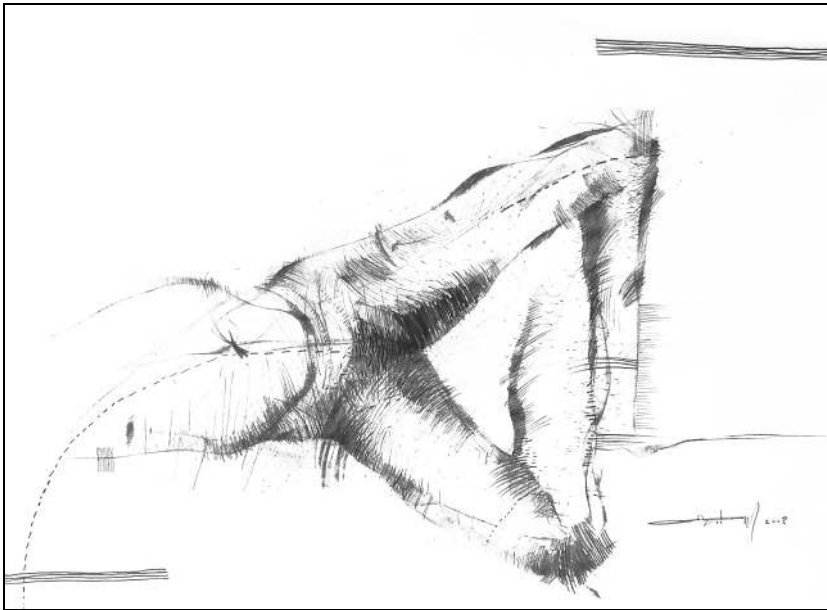


Imagen 39. Emilio Bernabé, *Despojo*, 2008, Grafito, 70 x 90 cm.

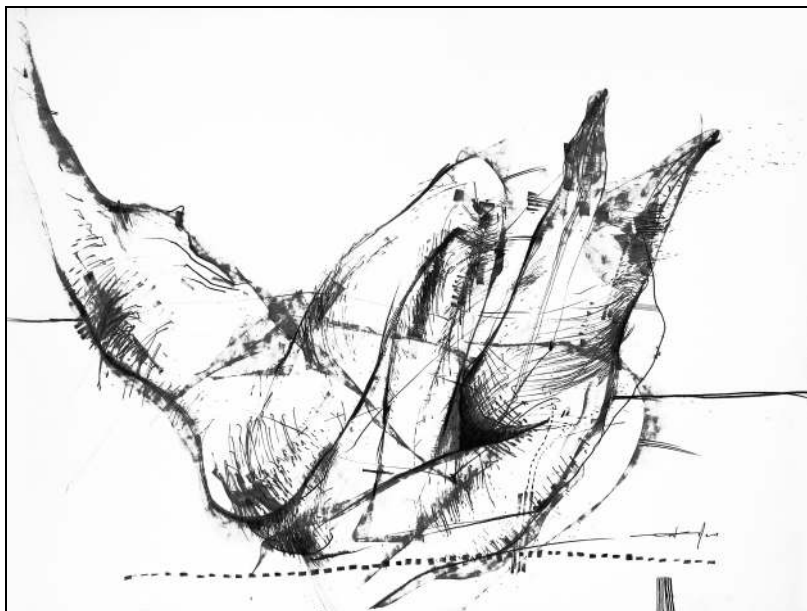


Imagen 40. Emilio Bernabé, *Vorágine VI*, 2008, Grafito, 40 x 60 cm.

Como ya se mencionó, esta serie de dibujos se caracteriza por poseer un diálogo entre lo figurativo y lo abstracto, un diálogo plástico en el que algunas de las figuras representadas cobran un sentido de *inacabadas*. Esta cualidad hace que en algunos momentos aquello que pudiera parecer la representación del claroscuro vuelve a la línea de pronto, sea punteada o no, y deja entrever que es ella, la línea, el tema en sí mismo, es decir: lo informal, lo abstracto, lo matérico.

En el caso de los materiales, cabe destacar que se hace énfasis en el que fue utilizado para su realización: el mineral *graphito*, que deja ver en momentos algo semejante a que los dibujos fueron pensados como esculturas.

En todo momento estas obras no sólo buscaron la representación de lo real, sino la exploración misma de la reflexión plástica de la materia. Asimismo, prevalece una exploración de elementos plásticos que se muestra en la estructura misma de los dibujos, es decir, existe una búsqueda a partir de la idea de que los diferentes elementos visuales ostentan una lógica de la

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

transposición. Todos los cuadros fueron creados en una suerte de lucha de cuadros, una dialéctica de estructuras, una colisión de estructuras dibujísticas gestuales hechas con distintas fuerzas e intensidades plásticas, como se puede observar en la siguiente imagen:



*Imagen 41.* Emilio Bernabé, *Vorágine IV*, 2008, Grafito, 40 x 60 cm.

Otra consideración que se debería tener presente para el análisis de esta serie es la que tiene que ver con la valoración de los espacios blancos de la obra. Dentro de los cuadros se puede ver que ha pasado a segundo plano el problema de la perspectiva para dar paso total al motivo principal de la obra: la figura.

#### **4.2 El desnudo la obra**

A continuación se hará una lectura desde el nivel de la imagen con respecto a la significación de la proporción y el cuerpo humano. Se rescatarán, por tanto, los elementos que tienen que ver con la valoración plástica del desnudo desde el punto de vista del estilo y la exploración del lenguaje artístico en otros medios de representación visual.

Comenzaremos por presentar una lectura de la obra a partir de la práctica del desnudo como eje de creación. Por supuesto que la obra tiene conexiones con otras cuestiones, pero éstas se explicitarán más adelante.

En lo que concierne a la proporción, la serie *Transiciones* tiene como punto de partida “módulo de la cabeza” como modelo de construcción. A partir de esta elección se utilizó como referencia la proporción de 8 segmentos de medición que ha sido denominada “modelo de taller”. Se retomó un modelo clásico de representación de la figura humana, lo que deja inferir que existe un manejo idealizado de la forma.

Sin embargo, por otra parte, también se incluyó en la propuesta el factor de la observación de la realidad en la medida que se hace de ella una interpretación plástica.

Las anotaciones antropométricas que a continuación se presentan son un medio de referencia que sirvió para representar el desnudo en la obra individual:



## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

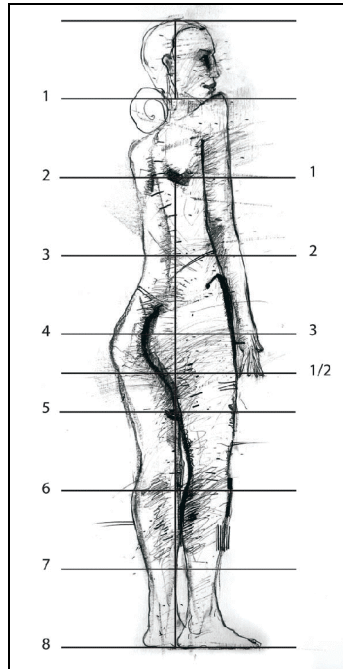


Imagen 42. Emilio Bernabé, *Estudio de proporción*, 2010, Grafito, 60 x 40 cm.

Dentro de este modelo se pueden observar las siguientes características:

- La 4ª cabeza (módulo), llega a la entrepierna de la figura humana femenina.
- Para el tamaño del brazo se toman como referencia  $3 \frac{1}{4}$  cabezas o  $\frac{1}{2}$  como total del hombro al final de la mano.
- En cuanto a otras interrelaciones de proporción, como la de cintura pélvica, curvaturas y otras, lo que se emplea es un estudio por cada modelo o fisonomía. Es decir, se parte de la observación de lo real para resolver cada caso de orden estético.

En el tema de la apreciación del dibujo y la forma se utilizaron distintos tipos de líneas. En ciertos casos se trata de que no haya transiciones bruscas, en otros, la línea se entrecorta, o bien hay un manejo de transiciones violentas. A la par se enfatizan o se exageran las formas con el uso de la calidad de la

104

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

línea, así como también hay una síntesis de ella. Incluso hay trazos que rompen con la representación de la figura, pues todo este abanico de posibilidades lineales está sustentado por su uso expresivo y el uso del desnudo. Pero de este punto se hablará en el siguiente apartado con más profundidad.

Al mismo tiempo, como ya se habló en el capítulo anterior, al tener una referencia a la tendencia informal, esta obra trata de inscribirse dentro de las producciones contemporáneas, en las que es evidente el conocimiento y la inclinación por la figura humana y también la exploración del desnudo en otras direcciones, ya sea formales o intuitivas. Esto se consigue al integrar procesos de abstracción con el interés de deformar, disolver, dislocar o distorsionar compositivamente la figura humana.

Todos estos elementos también se fusionaron con la intención de la pintura de la acción en la medida que buscan el gesto, el signo, la materia y la espacialidad por encima de otros elementos. Sin embargo, la noción de figura permanece por su adscripción a la idea de que el desnudo no es simplemente el cuerpo, sino que se enlaza con todas las estructuras actuales que se han convertido en parte de nuestra experiencia cognoscitiva.

#### 4.2.1 *El uso expresivo de la línea*

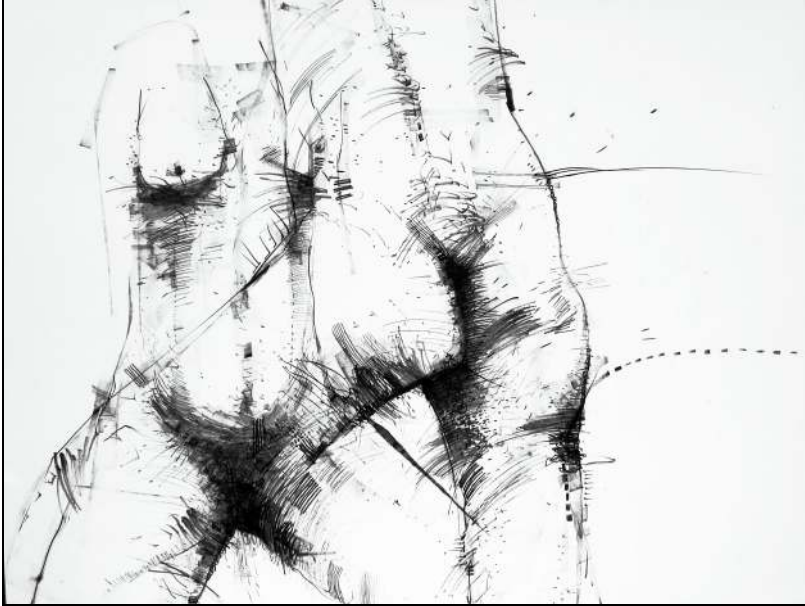
Como se mencionó antes, el uso expresivo de la línea es otro aspecto importante a desarrollar dentro de la obra. En la obra se partió de una apreciación sobre los diferentes tipos de líneas con una base muy clara en cuanto al dibujo se refiere, la cual tiene las siguientes cualidades y tipos:

- Las líneas paralelas semejantes a códigos de barras.
- El empleo de la calidad de línea como un trazo que aparece y desaparece.
- Las líneas punteadas o entrecortadas que rompen con la representación de la figuración.
- Las manchas-líneas hechas con barra de grafito.
- Las líneas garabateadas a modo de un lenguaje o una simulación caligráfica.

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

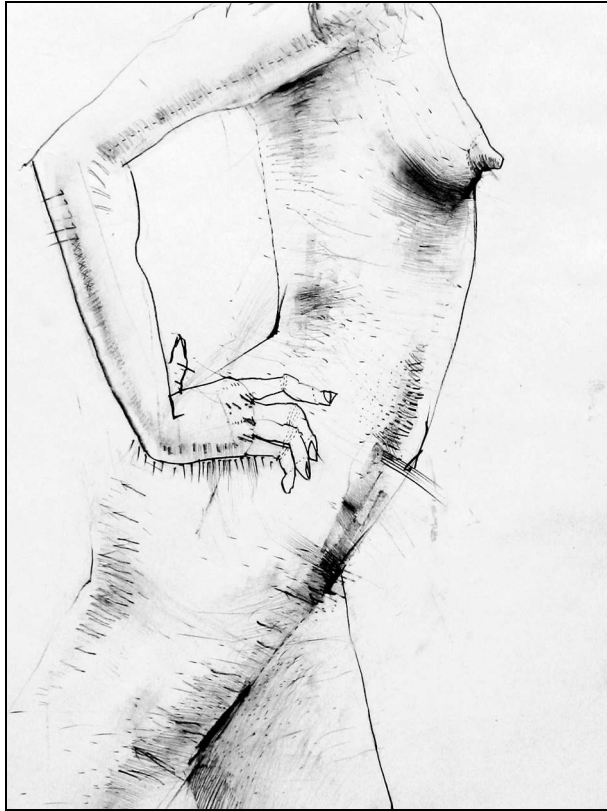
En la siguiente imagen se pueden ver ejemplificadas las líneas utilizadas con el sentido que aquí se indica:



*Imagen 43. Emilio Bernabé, Vorágine III , 2008, Grafito, 40 x 60 cm.*

Las líneas anteriores, en su conjunto, se convirtieron en la obra en una configuración de entramados hechos a modo de “lucha de estructuras”. Las líneas punteadas y las caligrafiadas pueden resultar, por un lado, el regreso al nivel abstracto; por otro, son parte de la apariencia de una pierna de un rostro o de cualquier otra cosa. Pero también, en otro momento parecieran como un lenguaje lineal por sí mismo o en la representación de un fondo minimal o esencial en el posible desentrañamiento de la estructura compositiva como apariencia plástica por sí misma. La siguiente imagen ilustra perfectamente lo anterior:

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra



*Imagen 44.* Emilio Bernabé, *Spleen e ideal III*, 2008, Grafito, 40 x 60 cm.

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

4.2. 2 *Técnica y estética de los materiales*

Esta tesis teórico-práctica contempla una etapa experimental plástica junto con otras técnicas de representación. Sin embargo, inicialmente este proyecto visual comenzó desde el dibujo y la gráfica grabado, para después incursionar en lo que a continuación describiremos.

La serie *Transiciones* comenzó, en el plano figurativo con las siguientes premisas en cuanto a la técnica y la estética de los materiales:

En el uso de la técnica se utilizó la punta de plata, oro, bronce, plomo y otros materiales. Con este uso se puede advertir una riqueza en el uso de los diferentes grises metálicos que los materiales proporcionan, como se puede observar en la siguiente imagen:

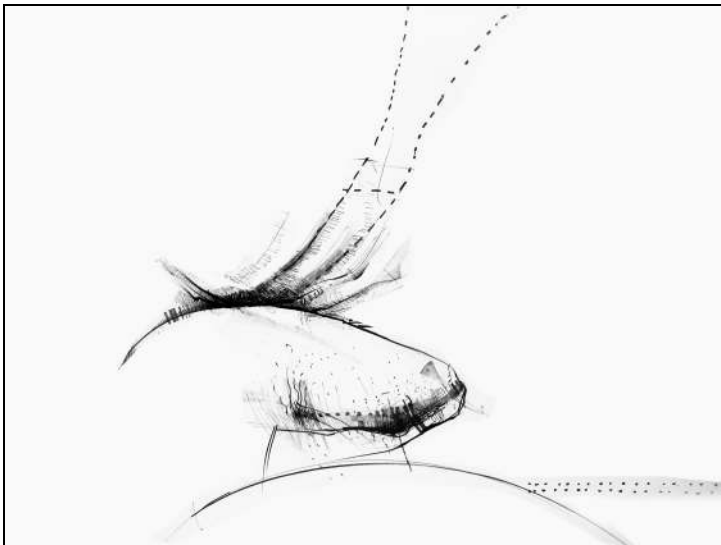


Imagen 45. Emilio Bernabé, *Fragmentario* , 2009, Punta de plata , oro y grafito, 80 x 100 cm.

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

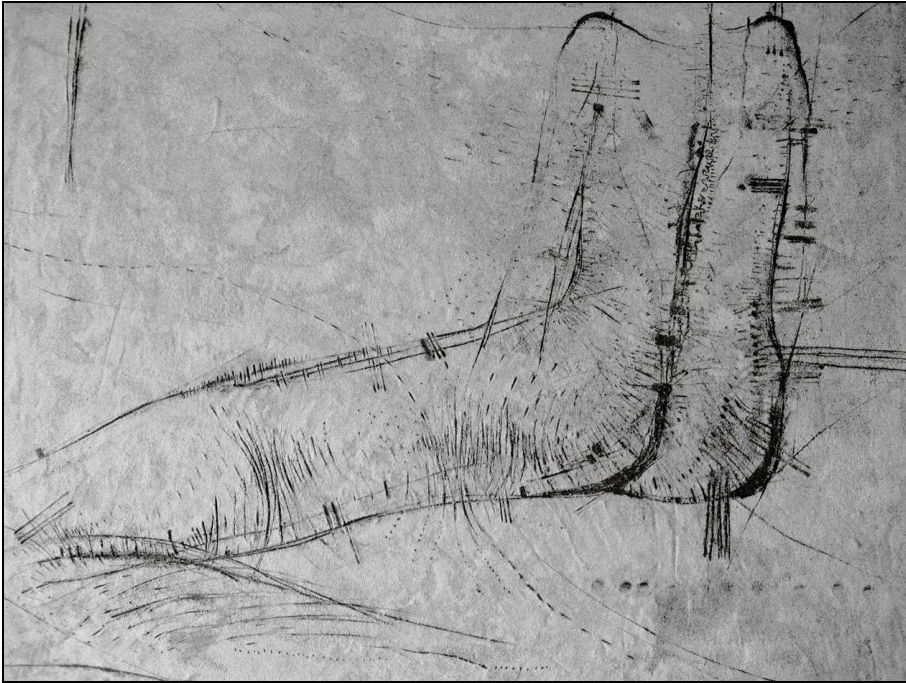
El uso de los lenguajes audiovisuales y la edición digital dentro de la propuesta permitió que se encontraran otras opciones plásticas que sólo existen en la lógica de una narrativa secuencial. O sea, este lenguaje permitió generar una propuesta que muestra otras posibilidades dentro de una obra que podrían resumirse en lo que Borges definió al nombrar uno de sus cuentos llamado “El jardín de los senderos que se bifurcan”. En la siguiente imagen se muestra un ejemplo de esta propuesta:



*Imagen 46.* Emilio Bernabé, *Transiciones*, 2009, Audiovisual.

Por otra parte, dentro de la propuesta artística se exploró la cuestión matérica a través de medios como el óleo, la arena y diversos tipos de tierra sobre el lienzo, lo que permitió encontrar una manera de enlazar la pintura con el dibujo, como se puede observar en la siguiente imagen:

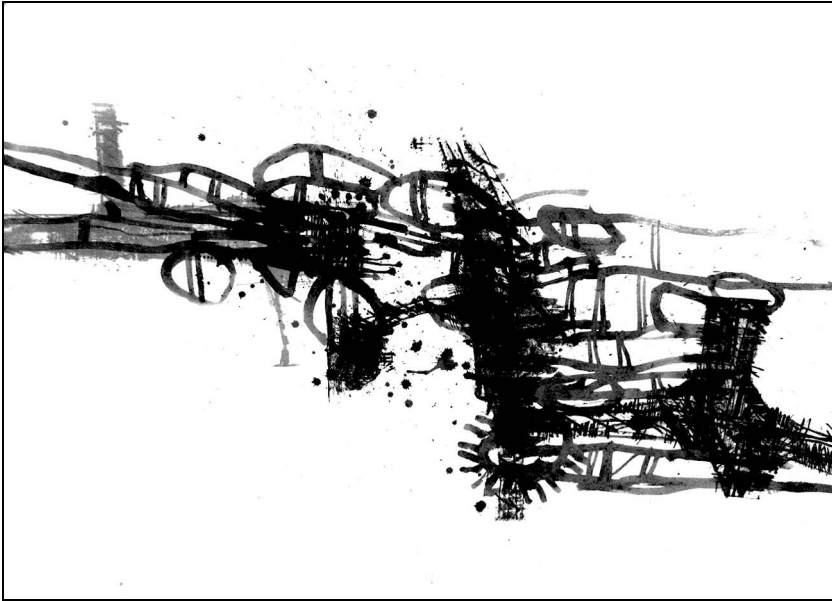
LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra



*Imagen 47. Emilio Bernabé, fragmentario II, (Detalle), 2010, Óleo y arena sobre lienzo, 70 x 90 cms.*

En la serie entropía se puede ver el uso de materiales en el plano abstracto con el uso del pigmento “grana cochinilla” que se empleó a modo de aguada sobre papel de algodón, lo que permitió ampliar la propuesta con el uso de distintas tintas y aguadas como se puede observar en el siguiente ejemplo:

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra



*Imagen 47.* Emilio Bernabé, *Ciudad o entropía V*, 2007, Litografía intervenida con grana cochinilla, 80 x 100 cm.

Por otra parte, en esta misma serie, el proceso del monotipo de temple sobre lienzo papel permitió conjuntar la pintura con la gráfica y la exploración cromática como se puede observar en el siguiente ejemplo:



LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

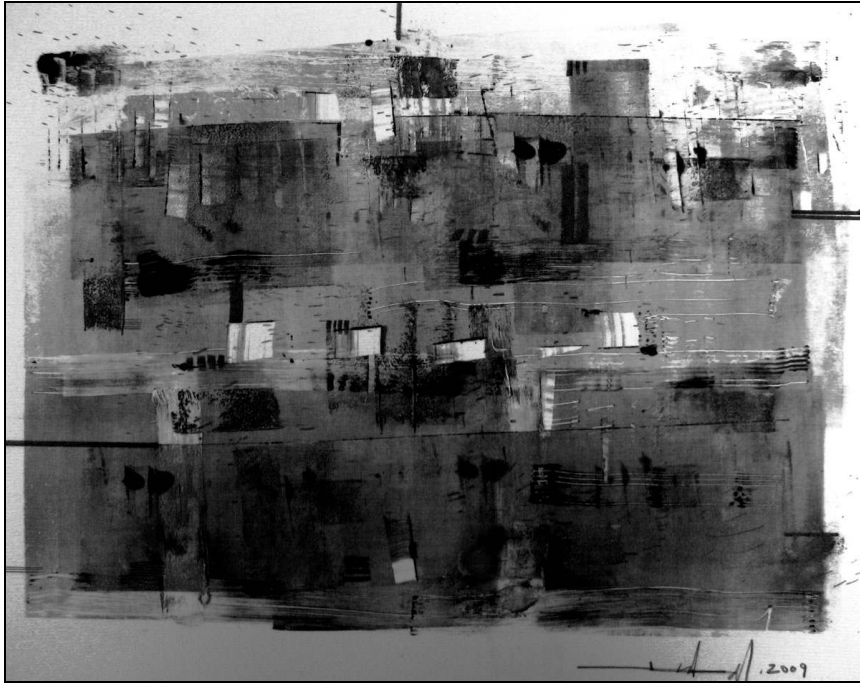


Imagen 49. Emilio Bernabé, *Entropía* , 2009, Monotipo sobre lienzo, 30 x 40 cm.

En cuanto a que la propuesta se desarrolló también, en parte, sobre superficies cerámicas, esto propició que el desarrollo plástico se ampliara y trascendiera el plano bidimensional al pasar al plano tridimensional.

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra



*Imagen 50. Emilio Bernabé, Entropía , 2010, Cerámica, 40 cms de alt.*

Otro punto de exploración matérica dentro de esta propuesta es el que se realizó al emplear medios como el óleo, la arena y diferentes tipos de soportes, lo que resultó semejante a la propuesta figurativa en la que se fusionan la pintura y el dibujo, como es posible observarlo en el siguiente ejemplo:



*Imagen 51.* Emilio Bernabé, *Territorios* , 2010, Óleo, arena sobre lienzo, 60 x 60 cm.

Con todos los elementos antes descritos, el proyecto de obra conformado por ambas series, tanto *Entropía* como *Transiciones* trataron de ser un medio de expresión que buscara otros soportes de representación, es decir, lo importante de esta investigación no fue la aplicación de una técnica en específico sino de un lenguaje plástico visual y de contenido que se puede transferir a distintas alternativas artísticas.

#### **4.3 Hacia la sintaxis, la gestalt y la semántica**

En cuanto a un análisis de la obra *Transiciones*, en el nivel sintáctico-compositivo se puede reflexionar que hay un empleo de una imagen central o de un conjunto de imágenes centrales que generan una unidad de elementos en torno a la figura del desnudo.

Además, estos dibujos de desnudos buscan la *profusión lineal* que se convierte en una urdimbre o “textura visual”, es decir, los desnudos tienen una riqueza de líneas que conforman la figura, así como una “economía del color”.

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

Otra característica compositiva que ostenta la obra es su “acentuado contraste”, en el que los fondos blancos determinan un papel sustancial. En todas las obras de esta serie se observa una presencia muy fuerte del vacío, y éste sostiene la forma para profundizar; esto es, la fuerza de los dibujos reside en la circulación del blanco, en la no-saturación del plano o soporte, lo que deja respirar los cuerpos, o sea, estos espacios enfatizan los valores de la composición y las zonas oscuras lo ocupan, juegan con él, lo tornan expresivo.

También, hay una serie de observaciones derivadas de la teoría de la Gestalt que sirven para explicar algunos aspectos de la obra en cuestión. En primer lugar, uno de los principios sobre la forma que ostenta la obra *Transiciones*: el de “La percepción de coherencia de semejanza y diferencia de rasgos perceptuales” que consiste en asociaciones y separaciones en la apreciación de la imagen. El ser humano tiene la necesidad de generar interrelaciones o conjuntos de unidades, de interconectar los puntos o elementos de concordancia de los objetos dado y es este tipo de fuerzas perceptuales las que se promueven entre las relaciones visuales de los elementos de características en común. En el siguiente ejemplo se puede ver lo que se explica:

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

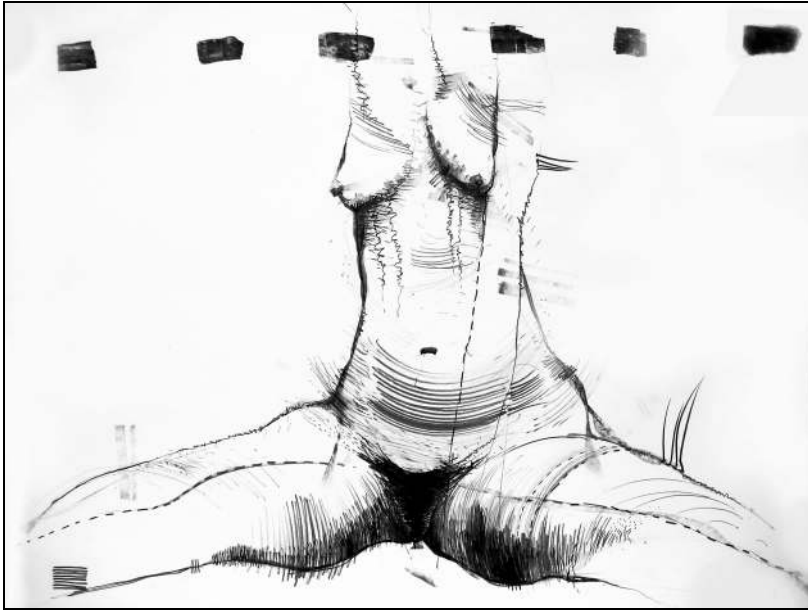


Imagen 52. Emilio Bernabé, *Fragmentos I*, 2008, Grafito, 40 x 60 cm.

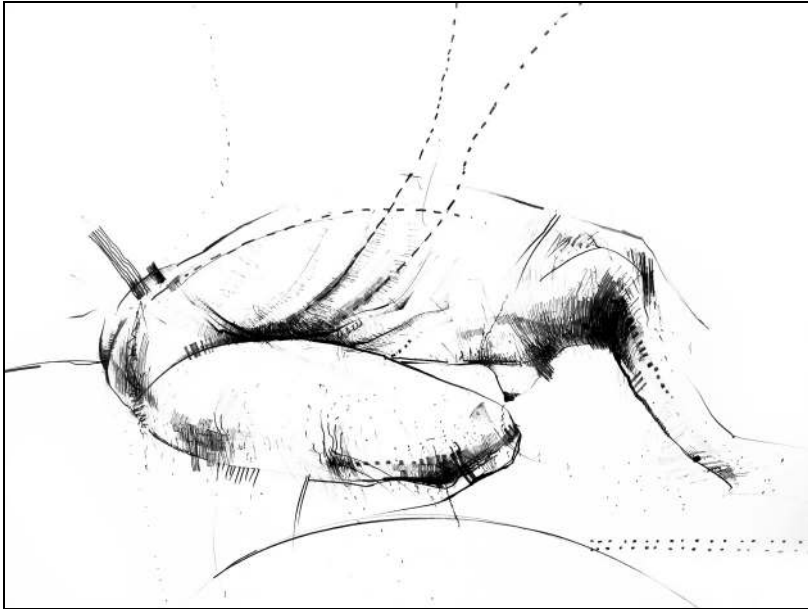
Otro de los principios Gestalt que se aplica en la obra mencionada es “La subdivisión de las partes”, la cual se determina como distintos tipos de partición de la forma que van desde la subdivisión lineal de una forma, de lo cual Rudolf Arnheim da como ejemplo el esquema de una res con las segmentaciones de corte del mismo; o bien un patrón de corte textil, con todas esas subdivisiones de líneas punteadas; o la separación de una totalidad por una de sus partes, la cual se conectaría con un recurso llamado figura retórica, el de la sinécdoque, en la que se representa una parte por el todo: “el aspecto de cada una de las partes depende, en mayor o menor medida del todo, y del todo, a su vez, es influido por la naturaleza de sus partes” (Arnheim, 2002, p. 88).

Por consecuencia, saber distinguir entre piezas y partes es, efectivamente, una clave para entender esta característica de la imagen, o sea, la subdivisión es una manera de transmitir enunciados visuales que apuntan hacia distintos intereses plásticos y de comunicación. Si se ve de otra manera o

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

si se observan muchas de las piezas de arte o los vestigios de la cultura universal, se puede encontrar que existe cierta belleza incompleta en su condición de fragmentarias. De esto se pueden por citar algunos ejemplos como la “Venus de Milo” y la “Victoria de Samotracia”.

En la siguiente figura se muestra el ejemplo de lo que aquí se expuso:



*Imagen 53. Emilio Bernabé, Fragmentos II , 2008, Grafito, 40 x 60 cm.*

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

En la serie intitulada “Fragmentos” que pertenece a la obra de *Transiciones* se encuentra el principio ya descrito de la conformación parcial de la forma, el cual trata de lograr una “complitud a partir de la incomplitud” retomando un poco lo que Arnheim (2002, p. 88) menciona: “Los buenos fragmentos no son ni sorprendentemente completos ni desesperadamente incompletos: tienen el particular encanto de revelar méritos de partes inesperados”.

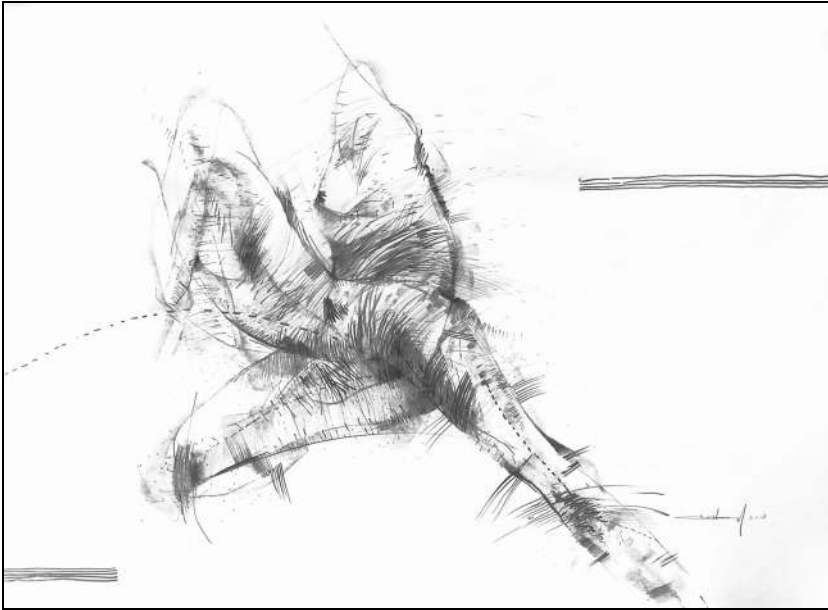
Es decir, estas obras tienen o buscan a la “complitud” dentro de la fragmentación, dentro de la transición, lo que quiere decir que buscan el retorno de lo abstracto, la síntesis.

Por otra parte, si se tratara de hacer una lectura hacia el sentido semántico, se puede decir que hay dos series de significados dentro de la obra *Transiciones*:

1. La línea, el cuerpo y la vorágine
2. La obra como una serie de interrelaciones

La primera serie de significados compuesta por la línea, el cuerpo y la vorágine posee en sí misma una ambigüedad entre el movimiento tempestuoso del *eros* y la tempestad o expresividad del lenguaje plástico que se puede representar por los siguientes enunciados: la vorágine de la figura humana y la vorágine del lenguaje de líneas, que se hallan ejemplificadas en el siguiente ejemplo:

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra



*Imagen 54. Emilio Bernabé, Vorágine , 2008, Grafito, 40 x 60 cm.*

En este razonamiento hay una alusión o evocación de carácter erótico en la que lo importante no solamente era el eros de las formas, sino la metáfora de la relación humana, en otras palabras, el tema del cuerpo en conjunción con una búsqueda de expresión de un lenguaje de líneas con distintas intenciones plásticas, está presente como referencia a la condición humana, es decir, en cuanto a la relación de la vorágine con la figura humana y la lineal; o el carácter de fusión entre las figuras representadas, en una cierta transparencia en la que se encuentran interactuando, como se puede apreciar en el siguiente ejemplo:



LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

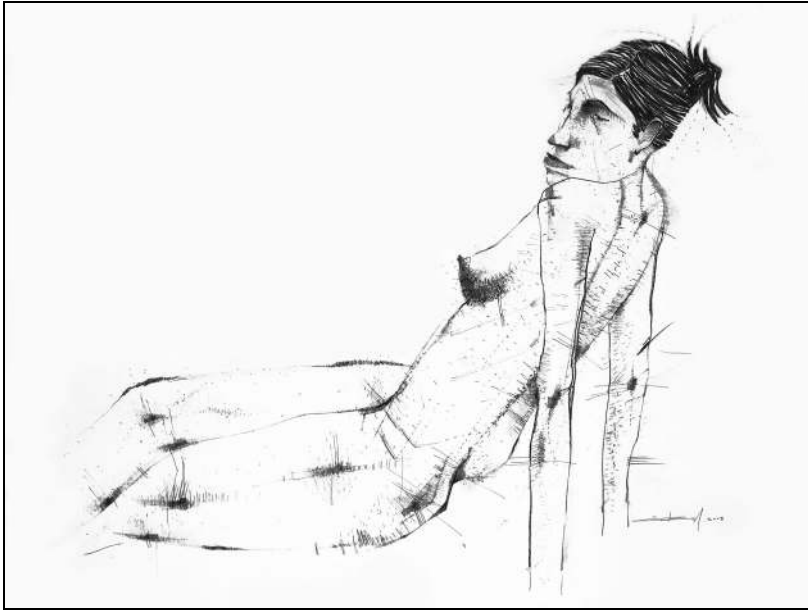


*Imagen 55. Emilio Bernabé, Vorágine II, 2008, Grafito, 40 x 60 cm.*

La otra serie de significado llamada la obra es una serie de interrelaciones es una serie que apunta a la conexión que tienen dos obras hacia una referencia literaria. Por ejemplo, la pieza “Spleen e ideal” se basó en el término empleado por Baudelaire para referir el hastío y la belleza en las siguientes acepciones, el spleen e ideal como hastío a la existencia y como belleza de la figura humana.

Así pues, se llevó a cabo una metáfora entre el hastío baudelariano y la belleza del desnudo femenino, lo que generó una lectura de la imagen de la belleza del desnudo que se puede ejemplificar con los siguientes ejemplos:

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra



*Imagen 56. Emilio Bernabé, Spleen e ideal I, 2008, Grafito, 70 x 90 cm.*

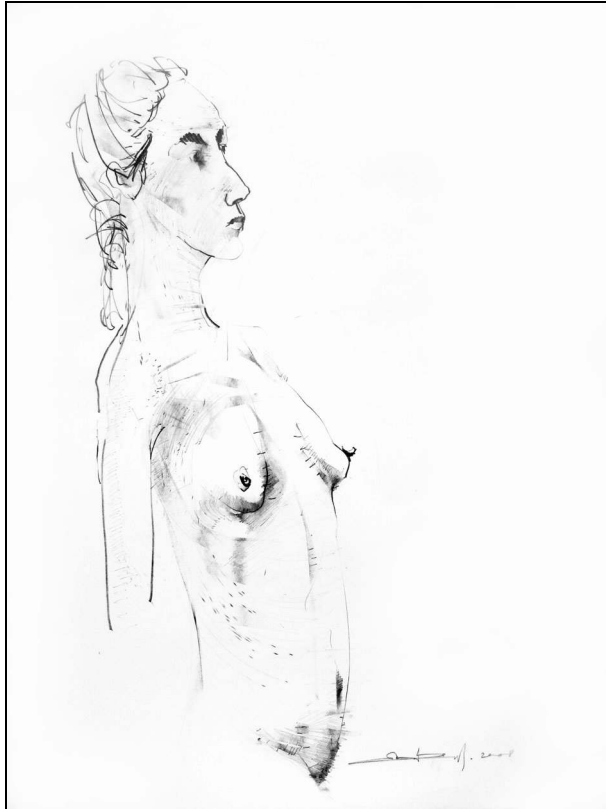


Imagen 57. Emilio Bernabé, *Spleen e ideal II* , 2008, Grafito, 90 x 70 cm.

#### **4.4 La filosofía y la materialidad**

En cuanto al plano del juicio estético que se planteó con respecto a la materialidad en relación con la filosofía, se trató de enlazar la reflexión filosófica con respecto a la obra *Transiciones* en la parte que tiene que ver con su base abstracta, en el que se dilucidó cómo cobra importancia la materialidad de la obra. O sea, es clara la visión que al hacer notar la superficie de la obra y por medio de ésta muestra su ser, como apunta Heidegger (1999, p. 13): “Es la obra la que nos hace notar incluso la coseidad de lo representado, se encuentra lo que es verdad del utensilio, es decir del desenvolvimiento de su ser”. En la

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

siguiente imagen se puede apreciar lo que aquí se expone:

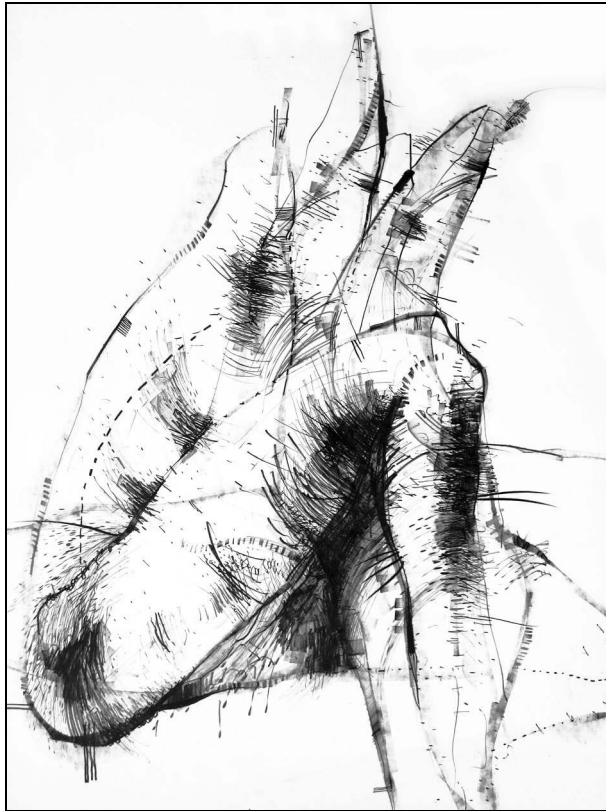


Imagen 58. Emilio Bernabé, *Territorios II* , 2010, Óleo, arena sobre lienzo, 90 x 90 cm.

De acuerdo con lo anterior, se puede deducir que la característica “matérica” en la serie *Transiciones* trata de la reproducción de la esencia general de la obra y adquiere otra dimensión en esta proposición plástica por la lectura sobre el “desenvolvimiento del ser de la obra”.

Por el lado de la representación, no es que la obra intente representar la realidad objetiva, sino que más bien pretende llevar a la imagen a un “análisis entre estructura y figura, una pintura [imagen] de sensaciones”, como apuntaba Deleuze (2002). En el siguiente ejemplo se puede mostrar claramente esta explicación:

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra



*Imagen 59.* Emilio Bernabé, *Vorágine V*, 2008, Grafito, 60 x 40 cm.

#### **4.5 Enunciación o Balance hermenéutico**

En este apartado se hará la categorización de las reflexiones concretadas en los niveles de sentido anteriores, o sea, se generará un orden “hermenéutico analógico” sobre las lecturas de la obra personal que se configuraron anteriormente.

De tal forma que el primer análisis de obra es la semántica, la cual dota de significado a las series: “La línea, el cuerpo y la Vorágine” y “La obra es una serie de interrelaciones”. Estas lecturas implican una significación de carácter erótico que se estructura a partir de la metáfora en torno al cuerpo, las líneas como referencia a la condición humana y la belleza entendida desde el punto de vista de Baudelaire. Además, también intenta expresar este sentido erótico en la fusión entre las figuras representadas en una suerte de transparencia junto al lenguaje de líneas de diferentes intenciones plásticas y en la “dialéctica de estructuras”. Esto se puede explicar con lo que Deleuze nombra como el análisis entre estructura y figura, una imagen de sensaciones.

La segunda lectura esencial de imagen que precede en orden de importancia es la contextual, que tiene que ver con los referentes de la historia del arte. Esta lectura nos habla de la transición entre lo abstracto y lo figurativo y a partir de este análisis de imagen se puede notar cómo la lectura de la imagen abstracta es un paso previo que determina la configuración de la propuesta figurativa.

Esto es, que los elementos enunciados sobre la abstracción entrópica tienen mucha correspondencia con la tendencia informal (el automatismo, la pintura de acción, la gestualidad oriental, la materia, etc.), elementos que se integran en la figuración pero al mismo tiempo integran otras reflexiones que la figuración del desnudo desentraña.

Asimismo, como ya se había mencionado, aunque la obra abstracta posee cierta independencia plástica de la figurativa, es un paso de transición hacia la figuración, por tanto, aunque esta parte abstracta se siga desarrollando en estos términos, siempre se va apreciar desde la perspectiva de la figuración.

En otras palabras, la figuración en algunos momentos regresa a la total entropía informal. Igualmente, en este diálogo plástico entran reflexiones sobre

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

el sentido de inacabado, el regreso a la línea, un retorno la línea como tema en sí mismo: lo informal, lo abstracto y además se genera un énfasis sobre el material mismo de creación: el mineral *graphito*.

Esta última parte, la materialidad de la obra, se puede enlazar con la lectura filosófica a la manera de Heidegger al pensar que la obra es la que hace notar la coseidad de la materia y es la que permite que el desenvolvimiento de su ser se muestre.

Posteriormente, se tiene la lectura de la obra en el plano de la iconografía, la sintaxis y la Gestalt. Por el lado de la iconografía se halla la reflexión sobre las proporciones de la figura humana y la plasticidad de la obra, consideraciones que hablan sobre la noción que se contempló sobre el canon de ocho módulos a partir del contexto de los cánones y sobre algunas consideraciones del desnudo y su valoración como fin en sí mismo.

Al mismo tiempo tiene que ver con la manera en que el desnudo es planteado en términos contemporáneos. Por el lado plástico, es importante la reflexión sobre la valoración o apreciación de los principales tipos de líneas utilizados en la propuesta en cuestión y de la ubicuidad del lenguaje plástico hacia otros medios, soportes y técnicas de representación.

La última lectura que se hace de la obra es la que tiene que ver con la sintaxis y la Gestalt y está encaminada hacia la valoración de los elementos compositivos que contiene la obra: manejo de imágenes centrales, economía del color, manejo de blancos y la inclusión de conceptos como “La percepción de coherencia de semejanza y diferencia de rasgos perceptuales” y “La subdivisión de las partes”.

## CONCLUSIONES

Al concluir este estudio, se puede notar que las metas propuestas al inicio de la investigación se cumplieron. En primer lugar se concibió un modelo crítico de interpretación a partir de la confrontación de los distintos modos de significación de la imagen. Por otra parte, el objetivo de aplicar de forma analógica los enfoques de la paráfrasis a discursos visuales para generar un “análisis de lectura” de la imagen se aplicó a la propuesta de obra personal.

Entender el panorama sobre la importancia de “lingüistizar” la imagen, de “narrar a la imagen”, del origen de la percepción que a su vez se vincula con la actividad creadora y con la hermenéutica fue un ejercicio que ayudó a demostrar o concluir que la paráfrasis de la imagen es un método de análisis diferente de cualquier otro método.

La hermenéutica incluye el estudio del contexto del autor, la obra y el destinatario, así como también interviene el tamiz del tiempo por el que atraviesa la obra.

En el análisis visual y, sobre todo, el de esta investigación, se trató de proponer un modelo analógico de la imagen que retoma los niveles de su lectura. Este análisis emplea como objeto visual de estudio la producción artística personal, de tal forma que para efectos de esta tesis, el análisis de obra resultó el camino más apropiado.

Sin embargo, se puede llegar a la conclusión de que entre un análisis visual y una interpretación los divide una línea muy delgada. Por otro lado, encontramos una serie de conexiones sobre un movimiento artístico que sirvió para demostrar la complejidad que conlleva hacer paráfrasis de la imagen.

Además hay que agregar que el modelo iconológico de Panofsky sirvió de base para conformar este modelo propuesto de análisis visual. Asimismo, este último lo contrastamos con el modelo de Acaso (de base semiótica) que



## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

mostró más correspondencias que discrepancias.

En el caso del desarrollo del marco conceptual de la obra personal que corresponde a los apartados histórico e iconográfico, se puede concluir que sirvieron para reconocer otras apreciaciones visuales que no habían sido notadas en la obra personal. En otras palabras, el texto nos hizo ver otras reflexiones y características sobre la imagen para construir una lectura propia lectura, es decir, a través del apoyo de los ecos de otras lecturas de sentido se generó una nueva propuesta de interpretación.

Igualmente, se pudo encontrar otra serie de consideraciones importantes a mencionar: al momento de ir haciendo la labor de encontrar afinidades entre los movimientos artísticos (nivel histórico) con respecto a la producción visual personal, se pudo notar que ya desde ese momento hubo razonamientos plásticos que recoger.

En cuanto al nivel iconográfico se pudo observar que sirvió para entender su base historiográfica y cómo la disertación sobre la “pura visualidad” de Panofsky pierde en el estudio sobre la imagen planteado por Fiedler. En esta tesis se retomó exclusivamente la que sirvió para integrar las distintas posibilidades plásticas de alternancia de técnicas y soportes de la obra individual, lo que se puede observar en el estudio histórico iconográfico de las proporciones y el desnudo.

Por otra parte, también se pudo llegar a otras observaciones plásticas que sirvieron para entender la configuración de líneas que conforman propiamente la construcción de la figura humana. En el caso de la perspectiva semiótica, la tesis se limitó a desarrollar solamente el aspecto semántico y la parte sintáctica se conjuntó con el estudio Gestalt, puesto que tiene una estrecha relación con el primero.

Posteriormente, se enlazaron las reflexiones filosóficas concernientes a la obra, lo que permitió llevar a cabo completamente la metodología analógica de análisis de la obra y que al mismo tiempo sirvió para darle una jerarquía a los distintos discursos sobre la imagen.

Cabe destacar, como ya se mencionó, que durante el análisis se descubrieron otros significados, otros modos de ver a la obra que no se habían

## LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA

### Un análisis de imagen en una propuesta de obra

contemplado al inicio de la investigación. Este hecho fue revelador en el sentido de que afirma el carácter polisémico de la obra, como refiere Azúa (1990, p. 126): “Es el propio texto el que destruye cualquier posibilidad de encontrarle un sentido, y de ese modo libera infinitas lecturas”. Es decir, existe esa posibilidad, aseveración demasiado abierta, pero la obra también determina en sí misma sus múltiples sentidos.

Para profundizar, cabe la observación de que cuando se hace un estudio de imagen no siempre tendrá concordancia con todos los niveles de sentido aquí descritos. Es decir, en la significación de la obra puede ser que solamente se incluyan algunos de ellos, pues tiene que ver con el origen de la obra, con sus intenciones intrínsecas en el momento de su creación, cuestiones que determinan tanto los materiales, las técnicas y las relaciones que hay con otros niveles de significación. Todos estos niveles los determina, consciente o inconscientemente, el autor, pero, sobre todo, la obra.

También es importante indicar que fue complejo llevar a la par la investigación teórica y conjuntarla con la investigación plástica, pero a pesar de esta dificultad se pudieron conjuntar ambas y llegar a buen término. La dificultad radicó en que cada una tiene aún múltiples posibilidades de ampliarse en posteriores investigaciones.

En cuanto a la experiencia personal, se puede decir que el tesista se da cuenta de que la producción visual de su autoría cambió, se desarrolló y de una u otra manera evolucionó. En este momento y tras la conclusión de la tesis la apreciación de la obra es diferente.

La investigación sirvió para que el tesista observara que los medios no son los que determinan con exclusividad a la obra personal, sino que además está compuesta por un lenguaje personal, una manera especial de asimilar o interpretar el entorno en diferentes niveles, emocional, estética, estructuralmente... Todos estos niveles, que conforman de una u otra forma parte del sentido personal se muestran en el trabajo, expresan la mutabilidad y quizás lo que podría llamarse la esencia de la actividad creadora.

Para concluir, se podría citar lo que Arnheim (2002) refiere:

“Toda pintura [imagen] es portadora de un significado. Ya sea figurativa

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

o 'abstracta', es 'sobre algo'; es una afirmación de la naturaleza de nuestra existencia".

## BIBLIOGRAFÍA

- Acaso, Maria. (2006). *El lenguaje visual*. España: Paidós Ibérica, S.A.
- Adorno, Teodor W. (1992). *Teoría estética*. (Trad. F. Riaza). Madrid, España: Taurus. (Original en alemán, 1970).
- Arnheim, Rudolf. (1998). *El pensamiento visual*. (4ª. Reimp.). (Trad. R. Masera). España: Paidós. (Original en inglés 1969).
- \_\_\_\_\_. (2002). *Arte y percepción visual*. (2ª ed.). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Azúa, Félix. (1990). *Diccionario de las Artes*. Barcelona, España: Anagrama.
- Berger, John., Blomberg, S., Fox, C., Dibb, M. y Hollis, R. (2000), *Modos de ver*. (4ª ed.). (Trad. G. Justo). Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Beuchot, Mauricio. (1996). *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México, D.F.: Itaca, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Brest, Jorge R. (1966). *La pintura europea contemporánea. 1900-1950*. (3ª ed.). México DF: Fondo de Cultura Económica.

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

- Cabezas, Lino. (1999). El andamiaje de la representación. En J. J. Gómez.(Coord.), *Las lecciones del dibujo* (pp. 250-253). Madrid, España: Cátedra.
- Calabrese, Omar. (1987). *El lenguaje del arte*. (Trad. R. Premat). Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica. (Original en italiano, 1985).
- \_\_\_\_\_. (1999). *Cómo se lee una obra de arte*. (3ª ed.) Madrid, España: Cátedra.
- Callen, Anthea. (1995). *El auge de la academias*. En H. Montes de Oca. (Comp.), *El impresionismo. Lecturas* (pp. 81-122). México DF: UAM Xochimilco.
- Carr, Edward H. (1997). *¿Qué es la historia?*. (11ª ed.). (Trad. J. Romero). México D.F., México: Planeta. (Original en inglés, 1961).
- Cassirer, Ernst (1971). *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castelnuovo, F. (1976). *Per una storia sociale dell'arte*. Italia: Paragone.
- Clark, Kenneth. (2006). *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. (6a reimp.). (Trad. F. Torres). Madrid, España: Alianza Editorial. ( Original en inglés, 1956).
- Damisch, Hubert. (2002). *A Theory of Cloud: Toward a history of painting*. (Trad. J. Lloyd). California: Stanford University.
- Deleuze, Gilles. (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. (Trad. I. Herrera). Madrid, España: Arena.

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

- Dorfles, Gillo. (1965). *Últimas tendencias del arte de hoy*. (Trad. F. Gutiérrez). Barcelona, España: Labor, S.A.
- Durero, Alberto. (1987). *Los cuatro libros de la simetría de las partes del cuerpo humano*. (Trad. Y. Cabrera). México: UNAM.
- Eco, Umberto. (1979). *Obra abierta*. (Trad. R. Berdagué). Barcelona, España: Ariel. (Original en italiano, 1962).
- \_\_\_\_\_. (1992). *Los límites de la interpretación*. (Trad. H. Lozano). España, Barcelona: Lumen. (Original en italiano, 1990).
- \_\_\_\_\_. (2009). *Tratado de semiótica general*. (Trad. C. Manzano). México: Mondadori.
- Ferrater Mora, J. (2004). *Diccionario de filosofía*. España: Ariel.
- Fiedler, Konrad. (1991). *Escritos sobre arte*. (Trad. V. Romano). Madrid, España: Visor. (Original en alemán, 1876).
- Finerberg, Jonathan D. (1995). *Art Since 1940. Strategies of being*. Singapore: Harry N. Abrams.
- Focillon, Henry. (2010). *La vida de las formas*. (Trad. F. Zamora). México D.F: UNAM.
- Francastel, Pierre. (1972). *Sociología del arte*. (Trad. S. Soba). Buenos Aires: Emece.
- Furió, Vincenc. (1991). *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona, España: Anthropos.

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

- García C., María. (1995). *Lo enunciado y lo visible*. México: CONACULTA.
- Gombrich, E.H. (2009). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. (Trad. G. Ferrater). China: Phaidon. (original en inglés 1960).
- Hegel, Georg W. (1989). *Lecciones sobre estética*. España: Península.
- Heidegger, Martín. (1980). *El origen de la obra de arte*. Barcelona: Gredos.
- Jung, Carl G. (1974). *El hombre y sus símbolos*. (2ª ed.). (Trad. L. Escolar). Madrid España: Aguilar. (Original en inglés, 1964).
- Kaprow, A. (1996). "The legacy of Jackson Pollock" en Nelly, Jeff (Ed.). *Seáis on the Blurring of Art and Life*. (pp 1-9). E.U.: L.A. University of California Press.
- Manguel, A. (2002). *Leer imágenes*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Martín de Argila, María. (Coord.) . (2005). *El arte abstracto. Los dominios de lo invisible*. Madrid, España: Fundación Cultural Mapfre.
- Matlin, M. W. (1996). *Sensación y Percepción*. (3ª ed.). (Trad. M. Rámirez). México D.F., México: Prentice-Hall. (Original en inglés 1992).
- Nead, Linda. (1998). *El desnudo femenino. Arte obsenidad y sexualidad*. (Trad. C. G. Marín). Madrid, España: Tecnos S.A. (Original en inglés, 1992).
- Panofsky, E. (1998). *El significado en las artes visuales*. (Trad. N. Ancochea). Madrid, España: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_. (2001). *Estudios sobre iconología*. (12ª reimp.) (Trad. B.

LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

Fernández). Madrid, España: Alianza Editorial. (Original en Inglés 1962).

Plascencia, C. y Martínez L. M. (2006). *Las proporciones humanas y los cánones artísticos*. Valencia, España: Universidad Politécnica de Valencia.

Plotino. (1958). *Eneadas*. (Trad.G. Bacca). Buenos Aires : Losada.

Puelles, A. (2002). *El arte de lo indecible. Wittgenstein y las vanguardias*. Barcelona: Universidad de Extremadura.

Réau, L. (2000). *Iconografía del arte cristiano*. (Trad. J. Sousa). Barcelona, España: Serbal.

Sandler, I. (1996). *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*. España: Alianza editorial.

Saunders, G. (1989). *The nude. A new perspective*. Warwickshire, England: Harper and Row, Publishers.

Sontag, S. (1996). *Contra la interpretación*. (Trad. H. Vázquez Rial). Madrid, España: Santillana. (Original en inglés 1969).

Stratz, Dr. C.H. (1926). *La figura humana en el arte. Obra destinada especialmente a los escultores y artistas en general*. Barcelona, España: Salvat.

Walters, M. (1978). *The nude male. A new perspective*. U.S.A: Penguin Books.

Warburg, Aby. (2005). *El renacimiento del paganismo : aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.



LA INTERPRETACIÓN Y LA OBRA  
Un análisis de imagen en una propuesta de obra

Zamora, F. (2007). *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*.  
México:UNAM, ENAP Xochimilco.