

ARTE MANIFIESTO



Vladimir González Roblero
Claudia Adelaida Gil Corredor
Amín Andrés Miceli Ruiz

Autores

ARTE MANIFIESTO

Libro dictaminado por Josefina Anaya Morales, Xavier Cózar Angulo y Sergio Domínguez Aguilar, integrantes del Cuerpo Académico Consolidado “Alternativas en el Arte” UV-CAC-329, de la Universidad Veracruzana.

Primera edición 2019

D.R. © 2019, UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
1ª Sur Poniente No.1460.
Colonia Centro. C.P. 29000
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

ISBN: 978-84-17840-18-1

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

ARTE MANIFIESTO

Vladimir González Roblero
Claudia Adelaida Gil Corredor
Amín Andrés Miceli Ruiz

CONTE

7 NOTA ACLARATORIA

9 PRÓLOGO *Jesús Morales Bermúdez*

19 CAPÍTULO I Las fronteras del arte

47 CAPÍTULO II Arte y conocimiento en los albores de la modernidad: acercamiento comprensivo desde una perspectiva decolonial

71 CAPÍTULO III Creación artística: procesos y coincidencias (una mirada de búsqueda)





ARTE Y CONOCIMIENTO
EN LOS ALBORES
DE LA MODERNIDAD:
ACERCAMIENTO COMPRENSIVO
DESDE UNA PERSPECTIVA
DECOLONIAL

ARTE Y CONOCIMIENTO EN LOS ALBORES DE LA MODERNIDAD: ACERCAMIENTO COMPRENSIVO DESDE UNA PERSPECTIVA DECOLONIAL

CLAUDIA ADELAIDA
GIL CORREDOR

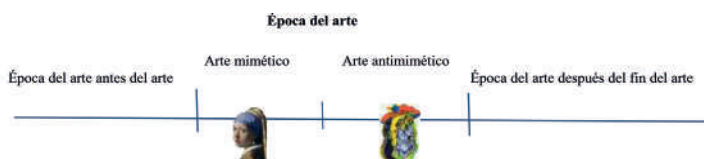
En el presente capítulo se exponen resultados de un estudio sobre la relación entre el arte y la epistemología hecho a través de la práctica docente en el área de teoría e historia del arte en la licenciatura en Artes Visuales de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas durante tres años. El estudio aborda la Historia del Arte oficial —es decir, la que se ha institucionalizado desde una perspectiva eurocéntrica—, como referente para identificar los distanciamientos o las aproximaciones que se han dado entre las nociones de arte y de conocimiento durante el surgimiento de la Modernidad. Esta identificación permitió precisar la necesidad de contar con perspectivas nuevas o emergentes para

reconocer la capacidad del arte como generador de conocimiento desde una perspectiva diferente a la dominante.¹

Como punto de partida, se asumió la periodicidad de la historia del arte propuesta por Arthur Danto,² a través de tres momentos esenciales: El primero lo denomina *la época del arte antes del arte*, en el cual el concepto de arte no tenía lugar en la conciencia general; este primer momento también es reconocido como arte de la antigüedad. El segundo, *la época del arte*, que surge con el Renacimiento en Italia, pero especialmente con la narrativa de Giorgio Vasari, y se extiende hasta mediados del siglo xx —Danto divide este momento en dos, la del arte mimético o clásico, que va aproximadamente del siglo xiv a finales del xviii, y el antimimético, que abarca el arte de vanguardia del siglo xix y parte del xx—. El tercero, *la época del arte después del fin del arte*, de mediados de los años setenta del siglo xx hasta la actualidad, en la cual, según lo explica Danto, las grandes narrativas se agotan.

Figura 1

Esquema basado en la propuesta de Danto



Inicialmente, el estudio se sitúa en la época que Danto llama *del Arte*, con la intención de identificar los primeros rasgos de la relación entre el conocimiento y el arte en el surgimiento de la Modernidad. En este período histórico de Europa, llamado del Renacimiento, se

- 1 Más de una veintena de jóvenes estudiantes de la carrera de artes visuales formaron parte de la reflexión y el análisis de este estudio; por ello las miradas fueron diversas y localizadas en la necesidad comprensiva del arte en la región de Chiapas, México.
- 2 Claramente, la propuesta de organización de la historia del arte de Danto pone a Europa como el centro o parámetro desde el cual medir e instituir un modelo para el arte en el mundo. No obstante ello, en este estudio se usó para dar inicio al análisis correspondiente al periodo del Renacimiento.

da el reconocimiento del arte como un fenómeno capaz de configurarse con autonomía de la vida cultural. En él surge el estudio histórico del arte, la crítica, la reflexión estética, la noción de artista y la institución de los museos de arte. Es por ello que Danto lo nombra como *la época del arte*.

El Renacimiento marcó un punto fundamental en el largo proceso de transición de una economía feudal a otra de acumulación de riqueza, la cual, además, definió un nuevo modelo de ser humano: el individuo autorrealizable. Según plantea la filósofa húngara, especialista en estudios de la vida cotidiana renacentista, Ágnes Heller, en este período se lleva a cabo un quiebre en la concepción antropológica del ser humano, debido a que se pasó de la noción estática del hombre a la del hombre dinámico y universal. Explica que la individualidad renacentista implicaba:

...andar al paso de las situaciones nuevas y en constante transformación, sensibilizarse ante el “tiempo”, buscar y encontrar ocasiones para la acción individual en el flujo y reflujo de la realidad, situarse en la cresta de la ola —y no sólo desplazarse con los acontecimientos, sino ponerlos en marcha también—, avanzar con el correr del tiempo y hasta anticiparse a él. Se trataba de empresas que brotaban de la vida pública, que pedían una vida pública y confluían en ella (Heller, 1980: 205).

Es así que la naciente economía de acumulación de capital propia del Renacimiento implicó que las relaciones sociales se hicieran más fluidas y cambiantes. El individuo trató de ubicarse en los nuevos estratos sociales, lo que favoreció la naciente dinámica social, política y económica desde la cual fue posible crear los conceptos de arte y artista asociados con la genialidad y las dotes excepcionales.³

Y es que el individuo renacentista sentó sus raíces en el proceso en el que sus lazos con la comunidad se resquebrajaron al diluir los vínculos con lo familiar y la posición social preestablecida hasta conformar un tipo de estructura social que dejó de ser comunal para darle paso a otra que se centraba en la competencia interindividual.

3 Son criterios que se asociaron exclusivamente con artistas varones.

Así, los artistas del siglo xv y xvi de Italia, Inglaterra, Francia y parte de los Países Bajos, lugares de mayor desarrollo del modelo renacentista, se exhibían públicamente con una personalidad suficientemente poderosa como para autosuperarse o superar a sus contemporáneos.⁴

En el libro *La vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, del italiano Giorgio Vasari, que se publicó por primera vez en Italia en 1550, se comprueba la concepción renacentista del arte y los artistas asociada a la historia como relato de los hombres, sus habilidades técnicas e instrumentales, así como sus datos biográficos.⁵ Para ello Vasari recurrió a un género que, desde entonces, ha impregnado la historia del arte, en el cual pintores y escultores son retratados con un toque teatralizado y anecdótico que los exalta. Sus obras, a su vez, se analizaron como expresión definitiva de un temperamento que impulsaba la creación. Un ejemplo de ello se encuentra en la descripción que Vasari hace del pintor, escultor y arquitecto florentino Giotto:

La misma deuda de gratitud que contraen los artistas pintores con la naturaleza —la cual sirve continuamente de ejemplo a quienes, extrayendo lo bueno de sus partes mejores y más bellas, siempre se ingenian en representarla e imitarla—, la han contraído también, a mi entender, con Giotto, pintor florentino (...) Y, en verdad, fue milagro muy grande que aquella época grosera e incapaz tuviese el poder de obrar en Giotto tan sabiamente que el dibujo, del cual poco o ningún conocimiento tenían los hombres de esos tiempos, mediante él volviese enteramente a la vida... (Vasari, 2011: 26).

Vasari narra con gran detalle acontecimientos de la vida de Giotto, así como lo hizo de numerosos artistas toscanos y florentinos, con

4 No es casual entonces que en el Renacimiento se diera un énfasis tan sobresaliente al retrato o al autorretrato como un medio muy eficaz para exponer, o hasta immortalizar, la personalidad y las cualidades del individuo.

5 Se considera que Vasari estableció las bases para una historiografía artística con sustento en un método biográfico. Se trata de una metodología que estableció una concepción progresista de la historia del arte dentro de un esquema razonado. Véase al respecto el artículo de Beatriz Garrido Ramos publicado en el número 2 del año 2014 de la Revista *ArtyHum*. Revista Digital de Artes y Humanidades, en las páginas 102 a 108.

un estilo que lo engrandece y glorifica. Además, describe sus obras organizándolas cronológicamente para mostrar el refinamiento que alcanzó tras grandes esfuerzos y una profunda dedicación, así:

...Baste decir que toda esa obra conquistó a Giotto enorme reputación por la bondad de las figuras y por el orden, la proporción, la vivacidad y la facilidad que poseía naturalmente y que mediante el estudio había desarrollado mucho más, sabiendo en todos los casos expresarse claramente. Y porque Giotto, además de lo que la naturaleza le diera, fue estudiosísimo y siempre estuvo pensando en cosas nuevas y hurgando en la naturaleza, mereció ser llamado discípulo de la naturaleza, y solamente de ella (Vasari, 2011: 30).

Es frecuente encontrar en los retratos que Vasari hace de los artistas de la época la comparación entre la naturaleza y sus obras de arte. Constantemente asocia la habilidad artística con la capacidad para imitar o representar a la naturaleza, a tal grado que la convierte en la principal fuente de su sabiduría. En este periodo se funda un vínculo entre arte y conocimiento logrado a través de la apropiación de leyes estructurales contenidas principalmente en la geometría y las matemáticas, las cuales se consideraron un medio para explicar y poseer a la naturaleza misma.⁶

El arte, pues, se convierte en un instrumento que permite al artista apropiarse de las leyes que explican y controlan aquello que hasta entonces se percibía como indómito y amenazante. La naturaleza se convierte así, bajo la mirada del individuo renacentista, en algo funcional, y dejar de ser algo mágico o espiritual. El arte y los artistas se conciben como medios para apropiarse del paisaje, al grado de considerarlos sus artífices. El artista conquista a la naturaleza y la hace suya al descifrar sus leyes.

Esta conquista permite que el artista se considere como un creador capaz de concebir una naturaleza propia y dominada por él. La obra de arte será así un acto de posesión en la cual el artificio

6 Durante los siglos xv y xvi se escriben números tratados teóricos de arquitectura y pintura que buscaban evidenciar los estudios hechos sobre estas artes con base en las leyes de la Naturaleza.

configura una realidad que puede superar a la naturaleza misma. Leonardo da Vinci, por ejemplo, consideraba que la naturaleza ofrecía conocimiento observándola e imitándola. Observar, retratar y estudiar rigurosamente el agua, el vuelo de los pájaros, la fuerza del caballo, la anatomía del ser humano, para descubrir sus estructuras e identificar la capacidad para contener la vida a través de cálculos aritméticos, proyecciones o estudios geométricos eran parte de su método.

La técnica de la perspectiva fue otro de los aspectos ampliamente estudiados en este periodo. Como resultado de los estudios sobre la luz y el funcionamiento del ojo, hechos a partir de la matemática y la geometría, los artistas del Renacimiento lograron dominar la técnica de representación icónica de los fenómenos tridimensionales del mundo natural a través de lo que en ese momento se llamó *perspectiva artificialis*. Estas proyecciones o ilusiones ópticas del espacio y el volumen prepararon la mente de los individuos de la época para concebir al mundo a través del globo terráqueo.

Durante el Renacimiento se desarrolló una concepción de espacio asociada con la idea de globo terráqueo que se sustentó en el profundo interés por la cartografía. La tecnología marítima era un aspecto fundamental, pues la navegación garantizaba el desarrollo del mercado y la adquisición de materias primas. El uso de la brújula y los profundos conocimientos de navegación retomados de China, principalmente desde la Edad Media europea, permitieron que individuos renacentistas como Cristóbal Colón emprendieran la búsqueda de nuevas rutas para llegar a las Indias.



Fig. 2

"La Pinta". David Betanzos Bello. Artista visual egresado de la UNICACH. Acrílico y óleo sobre papel. 2018.

El espacio se vinculó con una concepción de tiempo en la que se lo asume como una plataforma para el desarrollo personal. Espacio y tiempo servían para situar al individuo y proyectarlo. La categoría mundo se convierte en el territorio, en el lugar para situar. Una localización para nombrar una civilización y otra que no le es —lo bárbaro en oposición a lo civilizado— o para nombrar lo local en oposición a lo universal. El concepto de espacio y su proyección en el tiempo se convirtieron en territorios conquistables. El filósofo e historiador del arte José Luis Barrios lo explica así:

En este contexto [se refiere al siglo xvi] la categoría de mundo (espacio) como globo resulta de la doble operación que se da entre la física de los materiales, la tecnología marítima —esto en lo que al aspecto tecnológico científico se refiere— y el concepto de tiempo que se desarrolla a través de la idea de aventura y empresa en el Renacimiento. El anudamiento entre el sentido de la aventura (temporalidad), fuerza (navegación) y *terra incógnita* (utopía) determina un modo del deseo donde se inscribe la pulsión colonial como lógica primaria del capitalismo mercantil (Barrios, 2016: 97).

Este impulso colonizador promovió también un nuevo esquema de relación entre el arte y el conocimiento, sujeto al pensamiento racional. Sobre la base de alegorías matemáticas y geométricas se elaboraban imágenes armónicas y estetizadas del mundo, que permitían explicarlo y disponer de él. El carácter expansionista y mercantil de la época favoreció el uso del arte como una herramienta para representar y detentar al mundo y a la realidad.

Cuando en 1596 el astrónomo y matemático Johannes Kepler intenta explicar las leyes del movimiento de los planetas en su órbita alrededor del sol, usa representaciones de esferas en el interior de poliedros perfectos que consideró hacían evidente su armonía y proporción divinas; además planteó que las leyes de los astros eran semejante a las leyes musicales. Al respecto, Agnes Heller dice: “La concepción kepleriana del mundo no aparecía a este como un ser vivo y divino, sino como un mecanismo de relojería divino. Su armonía, pues, no era orgánica sino mecánica” (Heller, 1998: 63).



Fig. 3.

Interpretación de la representación del universo de Johannes Kepler. Por Andrés Torres. Gafito sobre papel. 2018

Reemplazar la visión orgánica del mundo, del universo o la naturaleza, por una visión mecánica favoreció el desarrollo del pensamiento racional y metódico de la época, así como favoreció el desarrollo técnico e instrumental. Ayudó además a estrechar la relación entre arte y conocimiento, ya que se consideró que al representar a la naturaleza a través de la imagen se la podía conocer y explicar. El arte llegó a considerarse un medio para aprehender las fuerzas de la naturaleza a través de la contemplación e interpretación estéticas, específicamente a través de alegorías y representaciones matemati-

zadas plasmadas en imágenes.⁷ A su vez, esta relación le dio al arte un estatus intelectual hasta entonces desconocido.

En los estudios hechos sobre la perspectiva, el color y la forma por diversos artistas renacentistas se puede observar esta intelectualización del arte. Un caso particular se encuentra en el pintor y arquitecto italiano Raffaello Sanzio, quien realizó análisis que le permitieron precisar la capacidad de la imagen para idealizar la for-

7 A inicios del siglo XVII René Descartes planteaba que la función del arte era moralizante en tanto imitaba la verdad y por ello necesitaba a la razón. La verdad era la certeza última a la que se llegaba mediante el método de la duda. Este consistía en someter al conocimiento frente a la duda hasta encontrar una verdad de la que ya no se pudiese dudar. Descartes consideraba que la ciencia era un medio para buscar la verdad y que la ciencia unificada era la matemática. Promovió también el método de reconstrucción de la realidad a través de la geometría analítica, hasta concebirla como un medio fundamental para percibir el mundo y representarlo.

ma y los espacios. Sanzio consideraba que no era necesario, así como lo planteaban la mayoría de sus contemporáneos, observar directamente una forma para representarla. Señaló la posibilidad de alejarse de la realidad para idealizarla a través de la imagen. Así, el artista se hacía poseedor de una capacidad intelectual interna para crear a partir de su imaginación, su pensamiento o sus razonamientos.

Se da paso entonces a la conformación de una estética de la razón centrada en la facultad del artista para realizar interpretaciones idealizadas del mundo a través del dibujo, la pintura y la escultura. La matemática y la geometría permitían abstraer las formas y ubicarlas en la mente del artista, y así ejercer un dominio de ellas. Un ejemplo de esta intención por supeditar a la naturaleza se encuentra en el epitafio de la tumba de Rafael, ubicada en el Panteón de Roma, escrita por el cardenal Bembo, que reza: “He aquí la tumba de Rafael: mientras vivió, hizo que la madre naturaleza temiera verse vencida por él y, al haber muerto este, morir ella también...”. Y es que al dominar las formas de la naturaleza se hacía posible registrarlas en tratados y en libros que, gracias a la imprenta, tenían la posibilidad de reproducir una ideología y con ello institucionalizar un conocimiento necesario para la época: el de la estética basada en la razón del individuo.

Otro caso particular se encuentra en el artista Miguel Ángel Bounarroti, quien llegó a afirmar que se pintaba con el cerebro y no con las manos. Con base en los esquemas idealizados de Sanzio, Miguel Ángel planteó la necesidad de distanciarse de la naturaleza, al considerarla algo externo del hombre. Por el contrario, propuso la necesidad de concebir la naturaleza misma del hombre como centro del conocimiento, para lo cual se requerían procesos de autoconocimiento.

La noción de interioridad trajo consigo la de conciencia de sí, que, asociada a las aspiraciones de los individuos particulares, favoreció la concepción de autorrealización y autocomplacencia. Las personali-

dades ávidas de gloria y fortuna propias del individuo renacentista consolidaron la subjetividad de la época: la del egocentrismo.⁸

Es así que, en los albores de la Modernidad, el Renacimiento inventó sus propios artificios a través de una estética que permitía relatar la noción de individuo autorrealizable y con espíritu conquistador capaz de escalar los peldaños del poder hasta superar los límites de su propia existencia y trascender en la historia por su grandeza. Se trata de una tecnología de la representación basada en el monólogo —encuentro del individuo consigo mismo— y en el diálogo —proyección social del individuo—, tal como se encuentra en la dramaturgia de Shakespeare o en el *Quijote* de Cervantes.

El ego conquistador de la individualidad renacentista se consolidó con el carácter expansionista de la época en la que lo otro —la naturaleza, lo no europeo, lo no católico, lo no racional— podía ser dominado, negado, ocultado, vencido o destruido.⁹ La noción de conocimiento se asoció con este carácter expansionista en tanto se consideró que al conocer —descifrar la verdad— se poseía aquello mismo que se conocía. El científico, o el artista en su caso, se hacían poseedores de un bien que garantizaba estatus y poder: el conocimiento.

Es así como el conocimiento se convierte en un dispositivo para hacer visible una hegemonía. Es decir, se convierte en un mecanismo para evidenciar un discurso de poder acorde con la necesidad

8 Ágnes Heller plantea que la individualidad y el individualismo renacentistas tenían como motor el egoísmo. Para explicarlo pone como ejemplo las biografías que Vasari hace de artistas, en las que, según lo expone, la envidia o los celos hacia quien se conducía mejor o quien podría hacerlo era una conducta normal dentro de la personalidad renacentista. La envidia acompañada de la ambición no se consideraba como acción que mereciera la menor censura; por el contrario, se describen entre sí capaces de “apuñalar” a otro por la espalda. Heller precisa que el egoísmo renacentista no fue egocéntrico, como lo sería en la sociedad burguesa avanzadas, sino fue un egoísmo creativo. Véase al respecto su libro *El hombre del Renacimiento* (1980), Barcelona, Península, p. 206.

9 Enrique Dussel lo señala como un “en-cubrimiento” del Otro. Explica que la Modernidad se originó cuando Europa pudo definirse como un ego colonizador de la alteridad constitutiva de la Modernidad misma. Reconoce al año 1492 como el momento del surgimiento del concepto de Modernidad y su mito de violencia sacrificial, momento que además enmarcó el proceso de en-cubrimiento de lo no-europeo. Véase el libro *1492 El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del “mito de la modernidad”*, publicado por la Universidad Mayor de San Andrés en La Paz, Bolivia, año 1994, p. 8.

de la época de construir un relato frente a la alteridad desde el cual activar estrategias de expansión mercantil.¹⁰ Esta lógica permitió sentar las bases de lo que sería parte importante del proyecto mismo de la Modernidad: el Occidente como modelo civilizatorio.

En este contexto, el arte se convertía en un productor de imágenes – representaciones — que ofrecían garantía de realización de la promesa moderna. El arte entonces pasa a ser el sistema de representación de la modernidad así como lo sería la imprenta y como después lo sería la fotografía desde el capitalismo industrial de mediados del siglo xix y el cine en el siglo xx. A su vez la imagen se convierte en un medio de documentación que sustenta el tipo de historicidad requerida por el discurso moderno.¹¹ La imagen como memoria de “lo civilizado” y como parámetro para categorizar, jerarquizar, incluir o excluir.

Más adelante, de finales del siglo xvi a principios del siglo xviⁱⁱ, en el Barroco, la estrategia de la imagen como tecnología de la representación se refina y perfecciona. Los pintores, escultores y arquitectos de este periodo profundizan sus estudios sobre la representación de espacios, de formas, del uso del color o de la materia escultórica. Durante el Barroco más que hacer alegorías de la naturaleza se buscó capturar o representar ciertos rasgos de la interioridad del individuo, es decir se buscó representar algunos rasgos de la naturaleza humana.¹² Bajo el uso de efectos visuales de inmediatez e intensidad se personificaban sentimientos interiores y pasiones tea-

10 Ante la toma de Constantinopla por los turcos, la actividad comercial de Europa con China y la India se vio seriamente limitada; por ello se necesitaba buscar rutas alternativas para obtener materias primas, nuevos mercados o, sencillamente, lugares para establecerse.

11 El filósofo Santiago Castro-Gómez plantea el carácter histórico colonial de Occidente como un criterio de ordenamiento del tiempo y de validación del pasado en todo el mundo. Véase su texto *Sobre el valor de la historia para el presente, o cómo relacionarnos con el pasado*, Bogotá (inédito).

12 Durante el siglo xvii el filósofo racionalista Baruch Spinoza reivindica la pasión y el afecto en todos los órdenes, incluso en el conocimiento. Esta reivindicación permite identificar cómo en la época se da reconocimiento a una posible relación entre el conocimiento y el “mundo interior” o pasional del individuo.

tralizando las escenas para humanizar —o espiritualizar— los acontecimientos retratados.

Este desarrollo del tratamiento de la imagen durante el Barroco se puede observar en la obra de múltiples artistas de la época, desde escultores como Bernini y arquitectos como Filippo Juvara hasta pintores como Rubens, Caravaggio o Velázquez —incluida Artemisia Gentileschi, una de las pocas mujeres que entraron en la historia del arte—. En el caso específico de Diego Velázquez, y como ejemplo del refinamiento de la estética moderna durante el siglo xvii, su pintura de ambientes muestra cómo se perfeccionaron y diversificaron los recursos visuales y perceptivos de las artes plásticas.

Con el gran refinamiento en la representación de la realidad material (cristales, cerámicas, armaduras, metales, telas, alfombras o cualquier objeto de un bodegón) o en la representación de retratos de modelos vivos (personas, animales, frutas, flores o paisajes), que se lograba copiando sus colores, reflejos, sombras, relieves o texturas, el arte barroco perfeccionó las técnicas pictóricas y escultóricas. Velázquez, por ejemplo, así como lo hicieron varios de sus contemporáneos, alcanzó un nuevo control en la composición con numerosas figuras de cuerpo entero y de tamaño natural a través del empastado y el manejo controlado de la luz; además, con el recurso de la indefinición tridimensional y formal creaba atmósferas vivas por las que circulaban el aire y la calidez de los cuerpos allí retratados.

Las figuras encajaban en el espacio al hacer coincidir el punto de vista del artista con el del espectador mediante posiciones que se marcaban con acentos de color, con las miradas de los personajes o con el realismo de las telas. Velázquez, como muchos pintores barrocos, recurre al uso de perspectivas con puntos de fuga precisos desde los cuales el espectador se sentía invitado a transitar por los cuadros como quien atraviesa umbrales en paisajes habitables. Con ello se daba inicio a narraciones visuales que resultaban una clara provocación para integrarse en la experiencia retratada.

La pintura y la escultura barroca lograban disuadir y conmover a tal grado que en ellas se intuyen atmósferas emotivas, así como se

perciben los amplios espacios de las habitaciones como si la ilusión óptica de la perspectiva concediera la posibilidad de hacer realidad aquellos ambientes humanizados. Con recursos de carácter sentimental se manifiestan ademanes y gestos que acentúan las emociones de las personas retratadas. Para lograrlo se seguían las normas de decoro establecidas en tratados que buscaban mantener el uso de la imagen en función de los lugares y los tiempos propios de la escena (incluida la categoría social o moral del personaje).

Al describir la influencia italiana en dos de las pinturas de Velázquez, el historiador del arte Fernando Marías dice:

Pero si la estructura y los recursos de ambos cuadros se dirigen a la creación de una imagen “creíble”, Velázquez nos guiña el ojo con su incrédula reflexión sobre la “verdad aparente”, incluso doblemente engañosa (como imagen y como situación), y “no se deja implicar” consciente de los niveles de ambas ficciones, de cuya realidad falsa sólo parece darse cuenta, en un único plano, uno de los personajes (el perro) (Franco, s/f: 64).

Este juego entre ilusión y realidad, entre ficción e imagen, es una constante del arte barroco. Aparece con ello la noción de una iconografía “virtual” que se inaugura con artistas como Velázquez. En la imagen de la figura 4 se observa una pintura con la cual este artista sevillano consolida su práctica como *pintor de ambientes*, al intervenir como arquitecto y definir diferentes decorados del Alcázar madrileño. Se trata de una mitología horizontal, la cual forma parte de cuatro más en las que se percibe la reflexión de este artista en torno a la visión y su ausencia: la ceguera de Argos, el gigante de cien ojos, quien se queda dormido con la música divina de Mercurio, mientras que este roba a su amada Io, convertida en vaca por Juno, quien, movida por los celos, le ha encargado que lo asesine.

La escena de la pintura pone en juego lo que Fernando Marías llama “la verdad aparente”. En ella Argos, el personaje capaz de verlo todo, convertido aquí en un humilde y cansado guardián, ha cerrado los ojos ante una situación trivial y sencilla: la somnolencia que produce una dulce melodía. La flauta reposa junto a la delgada espada,



Fig. 4.

Diego Velázquez. Mercurio y Argos. 1659.
Óleo sobre lienzo, 83 x 248 cm. Museo del Prado, Madrid

el arma letal, en espera de la acción audaz de Mercurio. Este, aún adormilado, se encuentra a punto de impulsar su cuerpo que pareciese va a girar lentamente como lo hace la tela roja que brilla entre su torso y su brazo. Las plumas de su gastado sombrero, diluidas entre las nubes que se encuentran a su espalda, se convierten en el telón de lo que podría ser el rapto de la vaca. Dos acciones que conseguirían ocurrir en un mismo tiempo: la espada envainada en el pecho de Argos —al que Velázquez ha dado un golpe de luz como si el sol iluminara el punto central de la escena— junto con el momento en que la vaca marrón se desplazará para huir.

Los múltiples ojos cerrados de Argos parecen ser una invitación para que el espectador, en su reemplazo, sea quien observe en detalle la escena. Igualmente, el efecto en el que Velázquez funde el cielo del fondo con la silueta casi cuadrada de la vulgar vaca marrón en que se ha convertido la divina y blanca becerra Ío, insinúa un horizonte incierto. El color en óleo es aplicado con la fluidez y ligereza de la acuarela para que el contraste casi plateado con que se pintan los cuerpos muestre cómo los miembros pesados de los personajes están relajados por el profundo sueño en que se encuentran. La realidad y la ilusión parecen discutirse el protagonismo de la situación retratada.

Se trata de una escena en la que los personajes se encuentran ensimismados, con lo que podría pensarse que Velázquez nos persuade para entrar en un espacio íntimo bañado por la dulzura de la luz con

la que se inicia el atardecer. La intimidad del momento sólo sirve para enmarcar un drama: la muerte. Aunque no la vemos, Velázquez nos sitúa en el instante en el que la melodía de la flauta ha cesado para dar inicio al fatídico momento que ocurre únicamente en nuestra mente. Así, la dulzura enmarca un asesinato. Se trata de un contraste de situaciones que busca conmover los sentidos del espectador.

El propósito principal de la imagen barroca, tal como se observa en el cuadro de Velázquez, se sujeta a una intención retórica retomada de la Antigüedad, la cual se usó como medio de persuasión de los sentidos.¹³ Eran tres los aspectos necesarios para lograr la persuasión que proponían los clásicos: enseñar, deleitar y conmover. Estos principios se convirtieron en parte fundamental del discurso visual barroco. Con el fin de alcanzarlos se desarrollaron técnicas específicas para el tratamiento de la imagen; una de las más importantes fue la *composición de lugar*. La *compositio loci* era un método de espiritualidad creado por Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús. Esta técnica, junto con la *emblemática* y el *arte de la memoria*, buscaba crear cercanía con el espectador o lector.

Se trata de una técnica de representación que tenía como fin último ordenar el lugar para “el encuentro con Dios”. Es decir, disponía la situación para hablar con Él a través del uso de la imagen. La *composición de lugar* propiciaba la imaginación a través de los sentidos, de tal manera que se asumió como una técnica que permitía percibir lo intangible; además, garantizaba una mayor participación del observador.

Perla Chinchilla, investigadora sobre la predicación jesuita en la Nueva España, plantea que la intención era con-mover para propiciar un cambio de vida para gracia de Dios (Chinchilla, 2004). Esta técnica lograba afectar el entendimiento y generar actos devotionales o de creencias, y se convertía así en un medio muy eficaz

13 El fin último de esta estrategia de seducción era evangelizar.

para provocar acciones concretas.¹⁴ La imagen se convirtió en un mecanismo de ideologización muy efectivo.

Según lo expone el investigador del arte barroco neogranadino Jaime Borja, la imagen —en especial la pintura— se asumió como el medio para transmitir mensajes a través de símbolos y de una sofisticada tecnología de interpretación, así como de un complejo aparato teórico que conformó la denominada retórica barroca. Esta estructuró un discurso moralizador que se usó para ordenar todo el cuerpo social sacralizándolo (Borja, 2012: 15).

El grado de perfeccionamiento que adquirió la imagen barroca como instrumento de ideologización —principalmente católica— propició el desarrollo de una elaborada estética en la que sobrevivía un pasado feudal en decadencia (principalmente en España y Portugal) junto al desarrollo de naciones encaminadas hacia el capitalismo mercantil.¹⁵

La sofisticada estética del discurso visual barroco se constituyó en un importante dispositivo político que ayudó a instaurar lo que sería la moral fundacional de la modernidad, la cual se basó en un sistema normativo binario —lo correcto y lo incorrecto—. Así, antes que buscar el conocimiento, la retórica barroca buscó moralizar la sociedad.

A diferencia de lo que ocurrió en los siglos precedentes durante el Renacimiento, en el Barroco la relación entre arte y conocimiento dio un giro importante. Si en el Renacimiento el arte —la imagen— se usó como medio para representar lo que Descartes nombró como

14 Además, la técnica de *composición de lugar* se integró con los tratados de pintura de la época, los cuales establecían los preceptos y reglas para la elaboración de imágenes. Es el caso del tratado del español Francisco Pacheco, quien, en su libro *Arte de la pintura*, señala que los cuerpos, cuyas imágenes representa la pintura, son de tres géneros: naturales, artificiales o formados con el pensamiento y consideración del alma. *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandeza* (1871), Madrid, Imprenta de J. Cruzado, p. 1.

15 En el área con presencia protestante se enfatizó el imaginario de la acumulación de capitales y el enriquecimiento nacional e individual. Mientras, en la zona ibérica el arte barroco, con su elevada estética, continuó fungiendo como aparato de sometimiento y dominación de un régimen con predominio de la Iglesia Católica, del papado de Roma, de ricos comerciantes y señores feudales.

la ciencia unificada; es decir la matemática, en el Barroco el arte comenzó a generar una forma de conocimiento propio. Es decir, el arte de mediados de finales del siglo xvi, del xvii y principios del xviii ayudó a configurar una epistemología nueva en la que se dio cabida a la conmoción de los sentidos y no sólo al pensamiento racional. Es por ello que filósofos de la época, como Spinoza, reivindicaron la pasión y el afecto como un orden posible en el conocimiento.

La relación entre arte y conocimiento tomó entonces dos rutas paralelas. Por un lado el arte se siguió valorando como una episteme útil para institucionalizar la ideología dominante; por el otro, comenzó a desarrollar un proceso de conocimiento hasta entonces desconocido o excluido en Occidente, el conocer poetizado.¹⁶ Más allá de ser un simple medio de representación del discurso de poder, durante el Barroco el arte abrió la posibilidad de considerar un episteme sensible. Es decir, no logocéntrica.

Durante el siglo xvii, y a partir del estudio de los cuerpos elásticos, el matemático y físico Christiaan Huygens desarrolló una matemática barroca basada en la curvatura.¹⁷ Se considera barroca en tanto visualizó el principio de expansión curvada en la que, por ejemplo, cada punto luminoso de un frente de ondas puede considerarse una nueva fuente de ondas, tal como ocurría en el arte barroco, en el que la curva era la fuente de expansión de la obra, al grado que una pintura se desdoblaba en el retablo que la envolvía al mismo tiempo que se enlazaba con las esculturas que se encontraban adosadas según la arquitectura del lugar. Es decir, la obra no se limitaba por los bordes de su soporte, sino se ampliaba en una dinámica elástica infinita, de tal manera que una obra se transformaba en otra.

Se trata de un sentido de expansión que se explica desde la noción de cohesión de los elementos que, a diferencia de la noción de separabilidad de las partes del método de Descartes, permitió una

16 En el siglo xix Nietzsche señala la arrogancia del conocimiento, y por ello exalta el *conocer poetizado* y la fuerza vital del arte.

17 Es Gilles Deleuze quien denomina los estudios de Huygens como una matemática barroca. Véase al respecto, *El Pliegue. Leibniz y el Barroco* (2014), Barcelona, Paidós, p. 13.

concepción de continuidad infinita. El pensamiento cartesiano tuvo como principio fundamental la descomposición, según la cual era necesaria la división del problema en partes para su análisis y solución por separado —se consideró como un método para conducir el pensamiento y el razonamiento hacia las certezas últimas—. A diferencia de ello, el filósofo barroco Gottfried Leibniz, a finales del siglo xvii, planteó la idea de la fluidez de la materia, la elasticidad de los cuerpos y la concepción del resorte como mecanismo de la curvatura, desde la cual se hacía posible considerar un pensamiento de cohesión de las partes.

Por su parte, el crítico de arte de principios del siglo xx, Heinrich Wölfflin, en el libro *Renacimiento y Barroco*, al tratar de identificar las diferencias entre estas dos épocas definió algunos rasgos característicos del Barroco: la búsqueda del movimiento real mediante la ondulación de las edificaciones y mediante el uso del imaginario; el intento por sugerir el infinito mediante el uso de horizontes perpetuos; el uso de la luz para crear atmósferas escenográficas, y la tendencias de vincular las disciplinas artísticas. Estas características se integran a la noción de resorte y curvatura a que se refiere Leibniz.

Y es que el arte barroco siempre proponía la transición de la pintura a la escultura, de esta a la arquitectura y de la arquitectura al urbanismo, como una dinámica que no sólo se extendía del interior hacia el exterior sino también lo hacía, tal como se observó en el cuadro de Velázquez, de lo tangible a lo intangible. En él se da apertura a la multiplicidad de instantes.

Es así que el Barroco puede explicarse desde una dinámica elástica de dobleces infinitos en el que el plano cartesiano se reemplaza por la textura de una onda o la espuma de una ola. Y es justamente esta noción la que abrió la posibilidad de una epistemología diferente en la cual el pensamiento se hace orgánico antes que mecánico. Esta organicidad sitúa el pensamiento en una corporeidad de cohesión barroca que Leibniz describe como una máquina infinita en la que todas las piezas son máquinas. Allí la división se concibe como ampliación antes que considerarse como fragmentación.

Desde esta perspectiva, el saber no sólo se vincula con el intelecto o el *logos*, sino también reconoce lo sensorial, lo emotivo, lo intangible o lo subjetivo: esto es, reconoce el *pathos*. Es así como en del siglo XVIII el filósofo Baumgarten plantea que la estética es una forma de cognición sensible vinculada a la experiencia de lo singular, mientras que Kant señalaba que el arte producía ideas estéticas despojadas de voluntad de verdad.

La estética comenzó entonces a asumirse como el saber sobre lo sensible en el que se enlazan los afectos, la imaginación y la experiencia del vivir concreto. Así, la estética moderna se puede entender como la intención urgente que ha tenido Occidente de dar un lugar a lo sensible dentro de su economía de la racionalidad.

Finalmente, y a modo de conclusión, es importante señalar que una alternativa descolonizadora para estudiar la historia del arte — como la que se intentó exponer aquí— podría encontrarse en una que se centre en reconocer los afectos y subjetividades a partir de la caracterización de los dispositivos de poder de cada época. Se trata de una perspectiva implementada por historiadores del arte como el mexicano José Luis Barrios, quien plantea el emplazamiento de los afectos a la hora de definir los dispositivos de poder y las afecciones que eso produce en los sujetos. Desde esto se pueden establecer los diferenciales en términos de la afectividad como *ethos* y *pathos* epocal. De esta manera sería posible concebir una relación entre arte y conocimiento que se sitúe en el borde de la historia del arte oficial, de tal modo que se dé cabida a la que ha sido excluida durante los cinco siglos de la hegemonía occidental.

Referencias

- Barrios, José Luis (2016), *Lengua herida y crítica del presente*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana.
- (2008), *Memoria instituida, memoria instituyente*, México D.F., Universidad Iberoamericana.

- Borja, Jaime Humberto (2012), *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*, Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Castro-Gómez, Santiago (2010), *Sobre el valor de la historia para el presente, o cómo relacionarnos con el pasado*, Bogotá, inédito.
- Danto, Arthur (1999), *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles (2014), *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Buenos Aires, Paidós.
- Dussel, Enrique (1994), *1492 El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del “mito de la modernidad”*, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés.
- Franco, Fernando Marías (s/f), *Velázquez*, Madrid, Arlanza,
- Garrido-Ramos, Beatriz (2014), “Vidas, Giorgio Vasari (1511-1574)”, *ArtyHum. Revista Digital de Artes y Humanidades*, sección historia del arte, 2, pp. 102-108.
- Heller, Ágnes (1980), *El hombre del Renacimiento*, Trad. de José-Francisco Ivars, Barcelona, Ediciones Península.
- Loyola, San Ignacio de (1952), *Exercicios espirituales en Obras completas*, Trad. de Ignacio Iparraguirre, Madrid, Católica.
- Pacheco, Francisco (1871), *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandeza*, Madrid, Imprenta de J. Cruzado.
- Chinchilla, Perla (2004), *De la Compositio Loci a la República de las Letras. Predicación jesuita en el siglo XVII novohispano*, México D.F., Universidad Iberoamericana.
- Pío, V San (1761), *Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos*, Trad. de fray Agustín Zorita, Madrid, Imprenta de don Fernando de la Madrid.
- Vasari, Giorgio (2011), *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos. Desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra.

