



PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATOLICA
DE VALPARAISO

Ensayos de Historia del Arte

Pablo E. Inda Maldifassi

2016

“El Lanzón o Dios Sonriente”



Diseño: Lizardo Tavera

I.- Análisis Formal

Volumen sólido, vertical y cilíndrico, de grandes proporciones (Especie de Tótem), con formas horadadas fluidas, circulares y lineales (homogéneas, no hay trabajo de texturas), *ubicada en el subterráneo de un templo religioso (Templo Antiguo, Chavín de Huántar).*

Visualmente se puede dividir en dos volúmenes: Volumen Inferior Mayor, que ocupa 2/3 de la figura, y 1/3 de volumen superior.

El trabajo lineal en la imagen es en su generalidad es simétrico.

El ser antropomorfo exhibe una sonrisa con colmillos (Tal vez por esto se le llama Dios Sonriente), la configuración de las partes del cuerpo son zoomorfas, donde convergen formas felinas y serpentoides y adornos de diverso tipo.

II.- Análisis de Contenido

Para realizar un análisis de contenido es necesario tener todo tipo de elementos que configuran el contexto de la imagen a analizar, por ende tratare de exponer, a grandes rasgos, tales contextos que tengo a mi alcance.

1.- Contexto y Cosmovisión

1.1.- Organización Político-Social y Liturgia Religiosa



En la organización Político – Social los sacerdotes o chamanes estaban en la cima de la pirámide, deduciendo que su devoción, ritos, etc., en suma la religión es de suma importancia para esta cultura llegando, como se cree, que otras culturas emprendían liturgias religiosas a la región, por ende llega a ser un referente cultural y de influencia para otras culturas (Cultura Horizonte), pero ¿De qué trataba esta adoración o cosmovisión?

1.2.- El Sacerdote o Chamán

Como función del Chaman (Elegido por la comunidad, el cual se posiciona en la cúspide social) podemos atribuirle la función de mediar entre el hombre y el mundo superior (sobrenatural) de los espíritus a través del trance, música, danzas, rituales, sacrificios, curandero, etc...

El Chamán en sus ritos para mediar con los espíritus usa como *herramientas* las plantas sagradas (eteogenas), Plantas Maestras, alucinógenas, que existen en la región para tal acto, para ciertos estados de conciencia (viajes divinos).

En la región de la cultura Chavín podemos encontrar el cactus del San Pedro, (Wachuma, Huachuma, Tsuna, Gigantón, Antorcha Peruana, Cardón) (*Echinopsis pachanoi*) o Cactus de los cuatro vientos en estado natural, por mencionar una de las herramientas del chaman para comunicarse con lo divino, entre otras.



1.3.- La Cosmovisión

Si tomamos a la **Religión** como punto de partida y como elemento para profesar por parte del chaman en teoría y praxis (conocimiento), etimológicamente hablando esta palabra proviene de *Relegere, Religare*, Que a grandes rasgos constituye el acto de estar atado a algo (P. 362, Diccionario de las Religiones, Rodríguez, Pedro). Como significado puede ser “...*creencia a seres espirituales...*” o “...*actitud social con respecto al poder o poderes supremos que conciben como poseedores supremos del dominio sobre sus intereses y destinos...*”.

De esto podemos decir y tratar de explicar la cosmovisión Chavín, a través de la observación de los iconos religiosos, que estos “*ídolos*” están en estrecha relación a su contexto natural (geografía, Flora, Fauna, ciclos naturales...), por ende es una *Religión en relación a la “Naturaleza”*. Entendiendo a esta, y relacionándola, con elementos de su entorno como base: el orden del mundo, lo que existe, la manera de actuar y de ser de las cosas, el principio de todo lo que existe (El contexto geográfico como referente divino).

2.- La Imagen Divina: El Lanzón o Dios Sonriente como icono de adoración

La idolatría de imágenes como síntesis de lo sobrenatural (espíritus, representaciones de lo irrepresentable) y el hombre como individuo devocional a las imágenes que simbolizan lo sobrenatural (Deidad), configuran el marco conceptual general de la dinámica que supuestamente ocurría en la cultura Chavín, su pueblo y sus deidades.

La mezcla de animales (Fieras) que configuran la imagen de adoración del “Dios Sonriente”, (llamada así por el Arqueólogo y Antropólogo Estadounidense **John Rowe**) arma una suerte de “Monstruo”.

(La palabra *monstruo* viene del latín *monstrum* a través de una forma vulgar *monstruum*. Esta, a su vez, se deriva del verbo *monere*, que significa ‘advertir’. Un monstruo (criatura prodigiosa o sobrenatural) era un aviso, una advertencia que enviaban al mundo las fuerzas sobrenaturales.

Originariamente, la palabra se utilizaba para referirse a un portento de la naturaleza, pero muy especialmente a un ser deforme. En la Antigüedad, cuando nacía un niño o un animal con algún tipo de malformación, se creía que eso era un aviso: los dioses nos enviaban estas criaturas como señal de que iba a suceder algo terrible. Esta creencia se mantuvo bien viva durante la Edad Media y todavía en el inicio de la Edad Moderna. De ello da testimonio Covarrubias en su *Tesoro* cuando habla de la palabra *monstruo*:

MONSTURO, es cualquier parto contra la regla y orden natural, como nacer el hombre con dos cabezas, cuatro brazos, y cuatro piernas; como aconteció en el condado de Urgel, en un lugar dicho Cerbera, el año 1343, que nació un niño con dos cabezas, y cuatro pies. Los padres y los demás que estaban presentes a su nacimiento, pensando supersticiosamente pronosticar algún gran mal, y que con su muerte se evitaría le enterraron vivo. Sus padres fueron castigados como parricidas, y los demás con ellos.)

Representa un ser *Monstruoso* con características divinas o sobrenaturales. (De lo “Sobrenatural”, podemos referirnos a características especiales en relación a la naturaleza y al devenir de sucesos que podrían determinar el destino de un individuo de la sociedad, como de toda la sociedad). He acá un aspecto de suma importancia en relación al poder del Dios Sonriente, **es todo poderoso**; domina la vida (Serpientes como cabellera: La serpiente es usado en la cultura prehispánica como símbolo de fertilidad), como la muerte (ornamentación con conchas de espondilux), las cuales simbolizaban el cambio climático por la corriente del niño que trae cambios climáticos no muy favorables en relación a la fertilidad en contraposición a la corriente de Humboldt.

Otra evidencia de que el Dios Sonriente es de procedencia **divina** es la dentadura expuesta con grandes colmillos, que pueden ser la característica de una fiera o el estado de transformación a un animal (felino), que se creía que se transformaban los chamanes o sacerdotes, como referente sobrenatural divino. Los pies y manos como garras. La cabellera como serpientes.

El tocado en el centro frontal de su cabeza animalizada, característica de jerarquías superiores, que en este caso se emparentan con lo divino.

Las imágenes esculpidas (Bajo relieve) son dinámicas y fluidas (Circulares), e interactúan en simetría (en excepción del brazo derecho).

Si analizamos la totalidad, podemos decir que **es una imagen con características (en su generalidad) antropomorfas** (Cabeza, Tronco, Brazos y Pies).

La imagen en si se puede analizar de varios puntos de vista (**ambivalencia visual**), o sea, tiene más de un sentido visual; depende de donde mire el observador.

En conclusión el Dios Sonriente es una imagen que sintetiza el actuar de la naturaleza, compuesta con elementos (fauna) del entorno circundante, al cual se le otorgan, supuestamente, múltiples poderes en los elementos y ciclos de la naturaleza; y al cual se le otorga la dimensión del devenir (destino) de la sociedad.

Esta deidad (Principal) y en general, la religiosidad del pueblo Chavín, influyo a diversas culturas prehispánicas en la forma de representar icónicamente las deidades de su credo.

“EL MURALISMO COMO MANIFESTACIÓN DEL ARTE LATINOAMERICANO”



1.- Introducción (Contexto)

1.1.- Muralismo Mexicano

Por el acontecer de diversas revoluciones (1910 y 1911; Huelga de alumnos de la academia de San Carlos) se manifiesta la necesidad, a su vuelta de Europa e influenciado por los movimientos surrealistas, futuristas, cubistas, manierismo italiano y expresionismo (1903), por arte del Dr. Atl (seudónimo de G. Murillo) de crear un arte monumental, pedagógico y con una gran cuota de ideales políticos donde también se revalorizan las culturas originarias, de acuerdo a las necesidades del contexto de la época, que se caracteriza por el analfabetismo popular y la lucha social.

Este movimiento se formaliza en 1922 dirigido por el Ministro de Educación J. Vasconcelos y se desarrolla entre los años veinte a los cuarenta, marcando un referente histórico, expandiéndose posteriormente en toda Latinoamérica. Este movimiento alcanza un gran prestigio dentro de los años 1931 al 1941 en Estados Unidos por múltiples pedidos a los artistas del movimiento.



1.2.- En Chile

El referente del Muralismo Mexicano como arte esencialmente del espacio público, que rescata los mismos valores que contextualmente en la geografía local encajan por la impronta del ideal político del Chile de los cuarenta (dieciocho años más tarde).

Tras el terremoto de 1939 y el marco político chileno de la época, los representantes del movimiento muralista mexicano David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero solidarizan con Chile e incluso crean junto a artistas locales una obra mural en la escuela México de Chillan ("Muerte al Invasor" 1941-42). Esto es de gran importancia simbólica donde se gesta el movimiento mural chileno como un hito relevante, fomentando la socialización del arte, (opuesta al individualismo) el trabajo colectivo y obras de gran formato.

Luego se forma el Grupo de Pintores Muralistas del Ministerio de Educación, que duran un año de actividad, donde sus primeras intervenciones son en la Ciudad del Niño y en las Escuelas 20 y 50, para luego dedicarse a la ilustración de textos escolares. El termino de actividades artísticas en relación a los murales del grupo de debe al alto costo que significaba la pintura mural a todos los establecimientos educacionales del país como proyecto central.



Un hito relevante del surgimiento del movimiento en Chile es el “Manifiesto del movimiento de integración plástica” (1953; Marcos, Fernando y Osvaldo Reyes).

2.- ¿Podemos hablar de Arte Latinoamericano?

2.2.- Aspectos Formales de la Obra

Si tomamos los aspectos formales y dejamos a un lado el contenido del arte latinoamericano, en específico del muralismo; podemos concluir que provienen de las grandes vanguardias del modernismo. Toman su lenguaje para expresar ideas, conceptos o sentimientos provenientes de Latinoamérica, pero en su forma provienen de un lenguaje foráneo, que a su vez simbolizan la hegemonía del arte dentro de lo formal. Son lenguajes, dentro de la forma, que nos sitúan en una forma de expresión globalizada, provenientes ya sea de Europa principalmente, como de estados unidos.

Al comenzar a mirar y re valorizar el espectro local en forma y contenido podemos hablar de un arte latinoamericano más completo, teniendo en cuenta la abolición de los grandes discursos foráneos de la modernidad, o la deconstrucción de estos (posmodernidad).

2.3.- Contenido de la Obra

Como contenido en lo expresado, las ideas, conceptos y contenidos son locales a lo que latinoamericano respectan (Muralismo). Ellos denuncian la realidad latinoamericana cargada de una impronta política. Este elemento creo que es el elemento más importante dentro del arte latinoamericano, que lo caracteriza como lo que es, a pesar de un formalismo creado e importado desde el extranjero.

Si analizamos la socialización del arte por parte del muralismo como idea principal pedagógica y política en pos de las movilizaciones sociales, son elementos caracterizados fuertemente en el arte latinoamericano, como concepto propio e único.

2.4.- Conclusión

Si tomamos los aspectos dentro de lo formal y del contenido de la obra latinoamericana, se genera un lenguaje híbrido, y le agregamos un contenido político signifiante; se podría resumir en una síntesis al arte latinoamericano.

Visto desde una perspectiva purista el único elemento latinoamericano dentro de su arte es el elemento o carga política que en él se encuentra. Pero si nos situamos en la realidad de los orígenes de cualquier tipo de movimiento o manifestación artística, es en resumidas cuentas una reacción a una determinada acción o manifestación artística, o sea, nada en esencia es completamente puro. Siempre habrá un tejido de elementos que lo componen que proceden, generando una aglutinación de elementos donde se culmina en la creación de construcciones estéticas que demuestran esta mixtura de elementos, aunque a veces nos provoquen a primera vista una “ilusión” purista.

Creo en mi forma de ver al arte latinoamericano, dentro de un prisma un poco más purista (no en su totalidad), que la deconstrucción y abolición de los grandes discursos hegemónicos del arte moderno, nos abre una puerta para generar experiencias estéticas que reflejen lo local en creaciones latinoamericanas.

En fin de cuentas, creo, que se puede hablar de un arte latinoamericano formado de lenguajes foráneos e ideales políticos como elementos constitutivos. Es una mixtura de componentes que lo hace único.

Si tomamos como referente al muralismo latinoamericano, refleja esta “unión”, de lo aprendido en lo formal dentro de las vanguardias modernistas foráneas, especialmente la europea, y la necesidad pedagógica como compromiso político y social dentro de un lenguaje expresivo único local.

“Las Perlas del Mercader”

Paradigmas y reflejos de una época



1.- Contexto General

Aunque hayan pasado 112 años de la creación de ambas obras, hechas por dos artistas en diferentes contextos; estas nos hablan de una historia del arte chileno, en relación al momento histórico y las problemáticas que en ambos contextos se generan.

Podríamos hablar de una temática que las une, pero que en sí resuelven, cuestionan el hacer del artista y su obra en su contexto determinado.

2.- Alfredo Valenzuela Puelma (1856 -1909)



Proveniente de una familia de clase media acomodada, para ingresar a la Academia de Bellas Artes en 1856 tuvo que estudiar simultáneamente medicina, por la oposición familiar a su temprana vocación artística.

Discípulo de Kirchbach y de Juan Mochi.

En 1881 viaja a Europa donde asistió a la academia particular de Benjamín Constant, en esa época se interesa por los temas orientales y la soluciones realistas de la pintura española.

Realizó envíos a los Salones Internacionales, donde obtiene medallas y premios. Se genera un equilibrio y felicidad en su vida durante los años 1884 y 1885 aproximadamente, por la satisfacción profesional.

Regresa a Chile debido a una enfermedad, donde su obra no es valorada. Comienza una época de sufrimiento y pobreza en su vida.

Desencantado con el ambiente de Santiago regresa a Europa en 1887. Debido a su difícil temperamento comienza a ganarse enemigos y es expulsado de la Academia por una disputa con el maestro Jean Paul Laurence.

Vuelve a Chile en 1890. En el apogeo de su madurez artística sigue sin tener éxito. Su postura extremadamente crítica y anticlerical lo torna un indeseable. Con un profundo sentido religioso, Valenzuela también practica el esoterismo.

En 1893, el alcalde de Valparaíso, conmovido por sus penurias económicas le consigue un trabajo como administrador del Teatro Victoria. Desde ese puesto organizó varios salones y exposiciones, donde obtiene la primera medalla en el Salón de 1896 con "La Perla del Mercader".

En 1896 muere su hija Ana de tan solo 4 años, lo que provoca un quiebre emocional para luego separarse de su mujer en 1899.

Solitario, pobre y enfermo, la locura no cesa de rondarle; donde su única obsesión es volver a Europa a enseñar medicina y curar enfermedades.

Trabajó durante un tiempo en una farmacia, pero luego es despedido. Se encierra en su pieza sin recibir a nadie. Luego vaga paseando por Museos y Salones.

Finalmente es recibido en el asilo de Villejuif, destinado a los enfermos más miserables, donde es rapado y uniformado, se le asigna el número 1316.

Muere el 27 de Octubre de 1909, y el cajón marcado únicamente con el número 1316 es depositado en una fosa común.

Veintinueve años más tarde sus restos son traídos a Santiago y depositados en el Cementerio General.

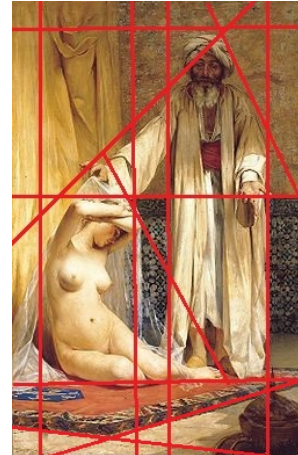
2.2.- La Perla del Mercader (1884)

Pintura, Óleo sobre tela, 215 X 138 cm.

Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

2.2.1.- Lo Formal

Obra de carácter vertical, de composición equilibrada y simétrica, de una gama cromática que se maneja en los múltiples matices de los colores pasteles con características cálidas; donde el trabajo de la luz es de suma importancia para realzar el dramatismo de la temática de la obra.



2.2.2- El Contenido

Obra con una temática dramática, donde se ve al mercader ofreciendo a una mujer desnuda “Joya” (desnudo, que para la época es un poco radical, ya sea por la idiosincrasia en relación a la función de las Bellas Artes de la época como por el contenido narrativo de la imagen), donde no se sabe si es para comercio sexual o para la venta como esclava, o tal vez ambas.

Se acentúa el dramatismo con el exquisito trabajo de la luz, donde el foco de atención es la mujer desnuda, dejando al mercader en una tenue sombra.

El desnudo es muy proporcionado y trabajado en escorzo, con un tono blanquecino de piel, donde el gesto de ella es de esconder su rostro y mostrar su cuerpo, tal vez por vergüenza o por mantener un anonimato, en contra posición al gesto estático de ofrecimiento del mercader.

Si tomamos el contexto del autor para disponer de tal temática, podríamos esbozar una especie de romanticismo orientalista, con un trabajo neoclásico de la factura de la obra; donde la omnipresencia de la belleza está presente, en contraposición a la temática vejatoria hacia la mujer de una tradición cultural particular.

El carácter temático universal, influenciado por la escuela europea en el que hacer pictórico, donde Valenzuela Puebla indaga en temáticas de un realismo social de carácter global, y nos la presenta con una belleza narrativa, acentuada en lo dramático del instante.

3.- Juan Domingo Dávila Willshaw (1946 -)



Nace en Santiago de Chile.

Luego de estudiar Derecho por cuatro años (1965 – 1969) ingresa a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

En 1974 viaja a Australia, donde posteriormente se radicaría en Melbourne, Donde su obra es expuesta en las galerías más importantes de ese país.

Desde un comienzo su obra causó una gran polémica por la disposición de las imágenes, como por los soportes pictóricos, medios inusuales, los grandes formatos, temática y una técnica insólita.

Se le considera a fin a ciertos movimientos artísticos: el Dadaísmo y el Surrealismo.

Siempre con una actitud rupturista en su obra en relación a lo convencional y lo establecido.

Abandona los estudios universitarios en rechazo al aprendizaje institucionalizado y en pos del aislamiento del ambiente artístico.

Editor y crítico de arte en Chile como en Australia. Editor de la revista Crítica Cultural, donde trabaja junto a Nelly Richard. Vínculo que se desarrollara durante la carrera del artista, creando una simbiosis teórica entre ambos.

Obtiene varios premios y distinciones, destacando la participación en la Escuela de Santiago, FONDART (1994, Santiago de Chile) y mejor artista del año (1996, Santiago de Chile), otorgado por el Círculo de Críticos de Arte.

3.2.- La Perla del Mercader (1996)

Técnica Mixta sobre tela, 154 X 204 cm.

Colección Museo de Arte Contemporáneo.

3.2.1.- Lo Formal

Obra de carácter horizontal, de composición triangular, donde los elementos hablan más de un trabajo pictórico relacionado a la gráfica (en relación a los contornos de los personajes) y a las tiras cómicas, donde se deconstruye el soporte tradicional por uno con formas onduladas, extrayendo partes del lienzo, como también adosa elementos a este como elemento formal de la obra; tonos fríos y de gran contraste.



3.2.2.- El Contenido

En la obra podemos ver que el autor toma la temática de Valenzuela Puelma y lo extrapola en relación a su propia identidad sexual, como a la identidad local Chilena en relación a la temática del Roto Chileno como protagonista. También la obra nos habla de una deconstrucción de la hegemonía de las vanguardias modernas, donde la obra escapa a los cánones tradicionales de las Bellas Artes o las Artes Visuales Modernas, estableciendo variaciones deconstructivas, como por ejemplo el ondular de los bordes, la extracción de trozos del lienzo, la adición de elementos en lo formal; para hacernos reflexionar, en base a la historia del arte local, hacia una nueva mirada del arte, más contemporánea, donde nos sitúa en el ahora de la experiencia estética, decostruyendo en contenido temático como el carácter de lo formal de factura de la obra de Puelma.

Como contenido narrativo extrapola dicha narración hacia una identidad horizontal cultural, cuestionándose a través de la figura del roto chileno, el papel elitista de las Artes Visuales, donde todos los elementos de la realidad cultural local pueden ser tomados como motivo de expresión y de experiencia estética, situándonos en una tensión de carácter cultural real y puntual de los estereotipos de los elementos que componen nuestra sociedad, donde lo particular toma mayor importancia que lo general de la idiosincrasia cultural Chilena. Es acá donde el papel del artista, como persona única e irrepetible, genera la reflexión, el cuestionamiento de nuestra escala de valores, tomando como referencia los estereotipos hegemónicos de una historia socio política jerárquica en relación al actuar en pos de un fin, como elemento relevante, donde el resto de la sociedad queda excluida, en otras palabras “los grandes temas de la pintura”.

El papel del roto chileno nos habla del ciudadano común que no ha pasado a la historia “oficial”, pero que es parte fundamental de la sociedad chilena, tanto como símbolo como contenido en relación a un discurso popular. Esta es la temática de carácter local que trabaja Dávila; con el

símbolo del roto chileno, y lo agudiza con la ambigüación de su propia sexualidad, impregnada en la obra, como característica singular del artista en contraposición a lo plural y “políticamente correcto” de los cánones valóricos de la sociedad chilena en su generalidad. Nos muestra su particular forma de sentir, de “ser el mismo” y de la reflexión de carácter positiva o negativa por parte del espectador/receptor en torno a la aceptación de la persona en su singularidad, desde el punto de vista del artista (personal), como del espectador (sociedad).

Si tomamos esta obra como un discurso local en relación a la hegemonía del modernismo global como otro elemento dentro de la historia del arte universal y local, esta, nos hace reflexionar en torno al papel de las Artes Visuales en el contexto contemporáneo, tomando como base nuestra realidad local en contraposición a los discursos foráneos como elemento de discusión y generador de reflexión a través de la obra.

También, si tomamos el contexto de la época cuando fue realizada esta obra, esta, nos habla de un legado de “como mirar el mundo” generado por la Dictadura militar, donde el terror a lo particular que se escapa del Status Quo del pensamiento dictatorial totalitarista, en los albores de la nueva supuesta democracia. Esto se ve reflejado en el hacer evidente el carácter homosexual del artista, como algo no tratado, particular y real, en la idiosincrasia cultural de Chile, de una época particular chilena, la cual es hipócrita frente al tema y no lo aborda como algo real y natural.

4.- Reflexión Final

Tras la división de la Artesanía y de las Bellas Artes, como contexto general, en el s. XVIII, y, por ende, dividir su función e importancia, se van generando distintas formas de abordar piezas (obras/trabajos) creadas por la artesanía como por las bellas artes.

Existe una disposición diferente a las piezas creadas, tras un discurso y cánones hegemónicos frente al que hacer de las “Bellas Artes”, y que supuestamente deben ser, jerarquizando su importancia en relación a piezas de artesanía.

A su vez se crean los museos e instituciones donde albergan obras de arte de todo tipo; donde hay que tener una predisposición especial (experiencia estética) hacia la obra.

Si pensamos que en África por ejemplo, no existe un término para “Arte”, el mundo occidental se les da esta atribución obviando el contexto en el cual fueron hechas.

Tras la invención de la fotografía en 1839 con daguerrotipos, 45 años antes que Valenzuela Puelma pintara “La perla del mercader”, en Europa Paul Cézanne ya problematizaba el rol (función) de la pintura indagando en lo que más tarde sería la abstracción geométrica en la pintura, explorando el lenguaje pictórico sin un fin representativo basado en la realidad visible; sino más bien el lenguaje pictórico en sí mismo, con los elementos que lo componen, la pintura por la pintura. Ciento cincuenta y siete años más tarde Juan Dávila explora dentro del lenguaje pictórico, el lenguaje de este, rompiendo sus límites, deconstruyendo y hablando de lo local y lo singular dentro de su obra.

El rol del artista va cambiando en torno a un discurso hegemónico de las bellas artes. Incluso, posteriormente, cambia mucho más con la exacerbación del contenido casi exclusivamente conceptual de la obra de arte. En EEUU y Europa (potencias del discurso hegemónico del rol de las bellas artes o artes visuales) tras la segunda guerra mundial con obras del artista francés Marcel Duchamp. Tras la descontextualización de objetos comunes a tomar roles de obras de arte, otorgadas, estas características, por el propio artista, que decide “que es arte y que no lo es”. Esta gestación de abrir y romper los límites del Arte, buscada por las vanguardias modernas, cambian incluso el rol de juzgar que es arte y que no lo es por parte del juicio del propio artista.

Se va generando, desde la separación de la artesanía como de la creación del discurso de los cánones de las Bellas Artes, una necesidad de derribar los límites de la nueva invención (Arte como concepto).

A través de múltiples formas de actuar, los artistas en diferentes épocas, como los discursos vanguardistas, nos acercan a la experiencia estética donde la “Verdad” (S.XX) es el foco principal de su quehacer, en contraposición a la belleza moralista de los discursos hegemónicos de la tradición de las bellas artes. Estas formas de relacionar la verdad en el discurso arte-vida, pueden ser múltiples: Performance, video, acciones de arte, etc. Formas que fueron alguna vez vanguardia, pero que luego se transforman en lenguajes del que hacer del artista para generar experiencias estéticas en relación a la verdad.

Todo lo mencionado recién tiene por función de contextualizar el rol del o los artistas en expandir los límites del arte, o el concepto de arte, a través del sentimiento, la expresión y el concepto, como una necesidad.

Si tomamos el contexto local influenciada siempre por ideas y movimientos foráneos en el modus operandi de generar la obra, se va dando, a través de la deconstrucción o simplemente la destrucción de los grandes discursos, una idea posmoderna de indagar en nuestra identidad, en nuestra geografía, en nuestra forma de pensar como sociedad y como individuo. El “Mirar hacia adentro”, lo local, en vez de mirar hacia lo foráneo como referente único y hegemónico. Generar “nuestra propia forma de hacer arte”, de generar nuevos códigos.

En el caso particular de estos artistas y de las obras analizadas, hay un trabajo, en la temática que aborda el dramatismo particular en un contexto universal de las escenas de forma tradicional de la academia por parte de Valenzuela Puelma y de lo particular local (Chile) por parte de Dávila. Ambos expanden los límites de esta invención llamada “Arte”, por Puelma en el dramatismo particular en un contexto global y Dávila que aborda lo local de una forma que acentúa la problemática de lo singular y el rol del arte en la Historia, la reflexión de la cultura colectiva y de los límites del lenguaje pictórico en sí mismo. Ambos son transgresores de su época, radicales, donde ambos se hacen cargo de la problemática y de su visión particular del arte.

De Kruisafneming



1.- Autor: Rogier Van Der Weyden (Bruselas 1399/19400 – 1464)

Nombre de la Obra: El Descendimiento de la Cruz (*De Kruisafneming*) (1433)

Dimensiones: 220 x 262 cm.

Técnica: Óleo sobre tabla.

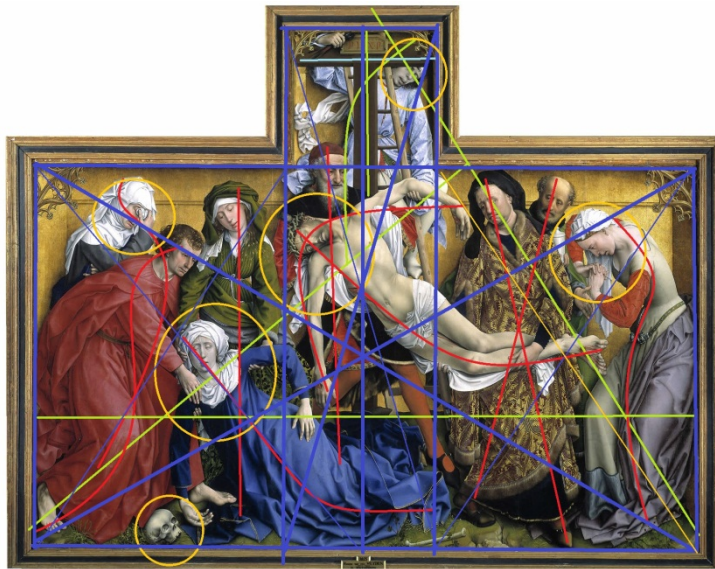
Época: Flamenco Primitivo (Transición entre la Edad Media y el Renacimiento)

Tema: El descendimiento del cristo muerto tras su crucifixión.

Lugar donde se conserva la obra: Museo del Prado

2.- El aspecto propio del Arte Medieval que se observa en la obra es su contenido temático de carácter pedagógico en relación al mensaje de la Iglesia Católica.

3.- Los aspectos propios del Arte del Renacimiento que anuncia esta obra son el uso de la perspectiva, el interés por el artista en la anatomía humana y el naturalismo dramático de la escena. Todos estos aspectos tienen relación al vínculo que comienza a gestarse de la observación a la Naturaleza. Este vínculo es muy diferente al del Arte Medieval, el cual usa diferentes soportes para mostrar imágenes que eduquen a través de un acto pedagógico los preceptos cristianos de la Iglesia Católica.



4.- Por las dimensiones de la obra, como en el dramatismo extremo y en la factura detallada de elementos que evocan “lo real”, o sea, el carácter de los elementos en la composición relacionada a la observación de los hechos naturales, como de la naturaleza. Los diferentes matices de colores en las pieles, su irrigación, en relación a un estado psicológico; La profundidad ficcionada, dada por los elementos de la perspectiva, Las texturas, las posiciones de los cuerpos (el dramatismo de la escena).

Todo esto nos habla de una forma de trabajar la representación de una imagen, en este caso mítica religiosa, a través de la reflexión, por la minuciosidad del trabajo (técnica pictórica) de los elementos; a un método científico, que trata de representar la realidad basada en la observación de la naturaleza, como del conocimiento científico intuitivo y real.

Los elementos de carácter psicológicos del dramatismo de los personajes, son un ejemplo de la observación del artista a los estados de ánimo, y de cómo el cuerpo se relaciona con estos.

Ya que la obra transmite una idea, un sentimiento, y nosotros como observador/receptor del siglo veintiuno, descontextualizado de la época en la cual fue hecha la obra, me hace sentir un poco ajena, mero observador, en relación al contexto real de donde transcurre mi vida cotidiana, es más una creación estética de estudio a analizar que sin duda conmueve por su atemporalidad en la factura y dramatismo de la obra, me estremece por el trabajo realista del artista en relación a lo dramático de la escena, donde los personajes, casi como modelos dentro de una caja, giran, deteniendo el tiempo en un instante eterno, en torno al tema central de la obra, “El descenso de Jesucristo de la cruz”. Tema que perfectamente podríamos extrapolar y poner en otro contexto, como por ejemplo la muerte de un ser querido, etc. Son los sentimientos de carácter universal los que me hacen reaccionar de forma empática en relación al sufrimiento humano en general.

La escena de por si es terriblemente angustiosa, sea quien sea el protagonista; o sea el descenso de un santo muerto, que en este caso no es ni nada menos que Jesucristo en persona. Esto nos habla de la temática educadora/pedagógica de la iglesia, característica del Arte Medieval. Por otra parte la forma en que está tratada la obra, es de una forma casi científica que nos habla de una representación de “lo real” característica del Renacimiento. La obra es un símbolo de la transición de dos épocas.

Esfinges Etruscas: Omnipresencia del poder mágico

1.- Contexto e historia de seres de poder alados

“La representación del guardián de un chamán, en las sociedades primitivas, adquieren formas de animales. Estos pueblos en conexión esencial con la naturaleza, consideran a los animales espíritus de sabiduría, medicina y poder.”

Amalia Bassedas

Hablando de un contexto general, en las primeras creencias de las sociedades humanas se representa la dualidad complementaria, a través de la observación de la naturaleza, como la madre tierra y el padre cielo.

La madre tierra está en relación al mundo práctico terrenal y el padre cielo como proveedor de lo divino.

Por otra parte, al generarse las primeras expresiones culturales de las primeras civilizaciones, tras la conexión mágica del curandero o chamán con su entorno (Flora y Fauna, ciclos estacionales, etc.), se va creando, a grandes rasgos, características sobrenaturales o sobrehumanas en las creencias, en relación a rasgos de animales que simbolizan algún tipo de poder, generando, en las creencias, tras la observación del chamán, híbridos de animales que simbolizaban los poderes de la naturaleza o de una característica especial del animal. Por ejemplo el *nahual*, que se refiere al poder sobrenatural del chamán para convertirse en un jaguar, tras la ingesta de brebajes psicotrópicos. Otro ejemplo es el del *Tótem*, que es la representación de animales o plantas que generan un vínculo de guardianes con el grupo social tribal, aludiendo a poderes mágicos.

De todo esto podemos deducir, a grandes rasgos, la manera de pensar de las primeras civilizaciones y su relación de magia y poder con su entorno.

De estas características, creo yo, una de las más importantes es el de la omnipresencia (*Capacidad de estar presente en todas partes al mismo tiempo*), simbolizada con el par de alas, que también simboliza su relación directa con el cielo, con lo divino.

2.- Esfinges

Etimológicamente el término puede provenir del griego que podría traducirse como “Estrangular”, o por otra parte del egipcio *Sheps-anj* (Imagen viviente o estatua viviente). En ambos casos tienen atributos de gran poder dentro de sus mitologías.

Por parte griega, es la cruce de dos animales híbridos mitológicos: **Quimera** (Animal fabuloso: Monstruo híbrido) y **Ortro** (Perro de dos cabezas). Tiene una **morfología** con características femeninas (Rostro y busto), Patas de león, cuerpo de perro, cola de dragón y alas de pájaro.

A diferencia de las esfinges griegas, las esfinges egipcias tienen un rostro masculino la mayoría de las veces y carecían de alas. También existían otro tipo de esfinges en la cultura egipcia, con rostros de carnero o halcón, las cuales se relacionaban a otro tipo de poderes dentro de sus creencias.



Quimera



Ortro

2.2.- Religiosidad y Esfinges en la escultura Etrusca



Si bien los etruscos tenían una estructura jerárquica politeísta definida, se pueden destacar a su dios principal **Tinia** (Dios de la tempestad, que posteriormente se equiparó con Júpiter o Zeus), también estaba **Fufluns** (identificado con Dionisio), **Turán** (asociada a Afrodita). La adivinación era parte esencial de sus creencias, como también los ritos fúnebres, donde la esfinge cumple su rol de guardián.

La religión de Roma (Religión estatal, *Roma: La Diosa Roma*) evoluciona de la religión etrusca (S. VIII-VII a.c.) (Religión asociada a la economía agrícola, de dioses con funciones específicas) y posteriormente se funde con las creencias mitológicas griegas (S. IV a.c.).



Esfinge de Chiusi (550 años a.c. aprox.) Terracota.

Hoy se encuentra en el Museo Nazionale Etrusco e Tombe, en Chiusi (toscana italiana).

Por la data aproximada de creación de la esfinge, se puede deducir que los artistas etruscos estaban influenciados, en esa época, por la mitología griega. Desde otro punto de vista pudiese ser un encargo para un ritual funerario, donde las creencias se funden, y el artesano etrusco cumple su función de reproducción mitológica.

De todos modos, simbólicamente, esta esfinge, dentro de la expresión artística de la escultura (La expresión más importante del pueblo Etrusco, derivada del Arte Griego), cumple su función de guardián omnipresente de ascendencia divina dentro del aspecto ritual funerario; que a su vez podríamos conectar su morfología con la descripción de la mitología griega de la esfinge, descrita anteriormente en el texto.

3.- Conclusión

Ya que no existen manuscritos de los etruscos, en comparación a los griegos o latinos. Podemos deducir que a pesar de influenciar las creencias de Roma, como la posterior fusión griega. En lo que concierne a esta pieza "La Esfinge de Chiusi", en la escultura etrusca, por la data aproximada dada por los especialistas, creo yo que es un trabajo funerario por encargo de un artesano etrusco, con las características mitológicas de la esfinge griega.

La gestación de estas creencias míticas encaja por su genealogía divina, como por sus atributos híbridos. Si bien es considerada un demonio, tiene relación con lo divino, por la simbología en relación al par de alas.

La Virgen y los Arcángeles bajo la cúpula de la catedral de Cefalú



Lugar: Sicilia, Italia.

Data: 1.131 (Siglo XII d. C.)

Técnica: Mosaico / Normando-Bizantino.



1.- Introducción

Tras la época Romana, donde los credos paganos Etruscos y Griegos se funden en una cultura estética de cánones de belleza absolutos y de jerarquías de la sociedad como temática en el quehacer estético, surge un nuevo enfoque socio-cultural: La Fe Cristiana.

Cuando en el año 311 el Emperador Constantino establece la Iglesia Cristiana como religión del estado, y tras eso construir lugares públicos de adoración, la cultura popular, transversalmente, se fue apropiando, asimilando y adoptando el credo cristiano como eje estructural del quehacer de la sociedad, adoptando, como fin único, la fe cristiana como elemento pedagógico principal.

El goce económico fue propicio para que el credo cristiano fuese plasmado en toda experiencia estética cultural del periodo.

La espiritualidad cristiana fue el motor de las disciplinas dentro de las clasificaciones de las artes (Artes Liberales, Artes Mecánicas), en el anonimato del artesano o artista, donde su trabajo es glorificar al dios cristiano.

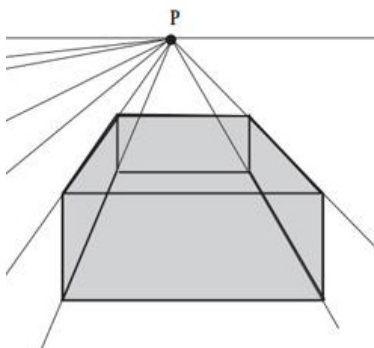
La Abstracción, como acto que desecha lo sustantivo a lo esencial, es un acto determinante para recalcar el espíritu de la época, donde la fe cristiana es el elemento central, esencial, para generar la producción estética y logra el efecto de no distraer con otros elementos el mensaje cristiano.

El Símbolo, el significado, la abstracción y la deformación son elementos cruciales dentro de la producción estética-pedagógica, donde la fe cristiana es el motor único.

2.- Problemática: Los diferentes elementos estéticos en pos de la Fe; “Belleza de otro mundo”

Dentro de este deshacerse de lo innecesario para dejar lo esencial (**Abstracción**) en el mensaje religioso, la perspectiva, que será trabajada con más fuerza en el pre renacimiento y en el renacimiento con la observación de la realidad natural, no será un elemento esencial para el periodo del Arte Bizantino, puesto que a pesar de tener la capacidad de trabajarla, el enfoque será otro.

Podemos observar la proyección de una **perspectiva cónica** (un punto de fuga en el centro) en la arquitectura bizantina en la construcción de cúpulas en las iglesias cristianas, donde el fiel observa desde abajo el centro de esta, la cual tiene la imagen de cristo, como representación de dios.



El carácter atemporal, celeste, divino como elemento central dentro de la fe cristiana, como de la jerarquía celeste, influyen en la construcción de imágenes, donde *la perspectiva se deforma* desde una apreciación óptica basada en la realidad natural a una ***perspectiva simbólica***, donde el valor simbólico dentro de la **jerarquía** divina adquiere un carácter preponderante al momento de realizar estas creaciones estéticas, como por ejemplo la virgen como elemento central simétrico en la imagen de la cúpula de la iglesia de Cefalú. También la perspectiva, la cual es un atributo espacial, desaparece, para denotar a atemporalidad cósmica de lo divino. En esta perspectiva simbólica los personajes más importantes se representan de mayor tamaño empequeñeciéndose en relación al grado jerárquico de la importancia en credo cristiano.

Otra característica es la de **la frontalidad** de los iconos representados, a mi parecer en conjunto a la de la deformación o ausencia de perspectiva nos hablan de una característica a temporal omnipresente pantocrática de las creaciones estéticas bizantinas como característica celeste en relación al credo y fe de la iglesia cristiana, donde el espacio y el tiempo desaparecen.

Encontramos elementos de **lo volátil**; por ejemplo con las cintas de la cabeza del arcángel, o sus pies, los cuales se encuentran *levitando*, otorgándoles el carácter divino de lo celestial, el cielo. Este símbolo en relación al cielo es un elemento recurrente en las expresiones estéticas dentro de la Historia del Arte, delimitando una comunidad complementaria entre el Padre Cielo (Divino), con lo Terrenal Materno. Esto lo encontramos, por ejemplo, en las imágenes de los dioses precolombinos, donde todos vuelan y nos muestran su relación directa con el cielo (Lo Divino).



Kon (Dios Creador), Mitología Precolombina; Parcas/Nasca.

El simbolizar **la Luz Mística** en una creación estética es un reto plástico, en el cual los efectos visuales deben apelar al ingenio de quien los realiza. Acá entra a jugar el elemento de las placas de Oro en las representaciones simbólicas de los mosaicos, donde el efecto de la refracción de la luz es el efecto deseado, sacar la luz de la materia; donde a mi parecer también tienen un carácter simbólico de las instituciones, donde se demuestra, a pesar del efecto estético deseado, el poder económico de estas en la sociedad.

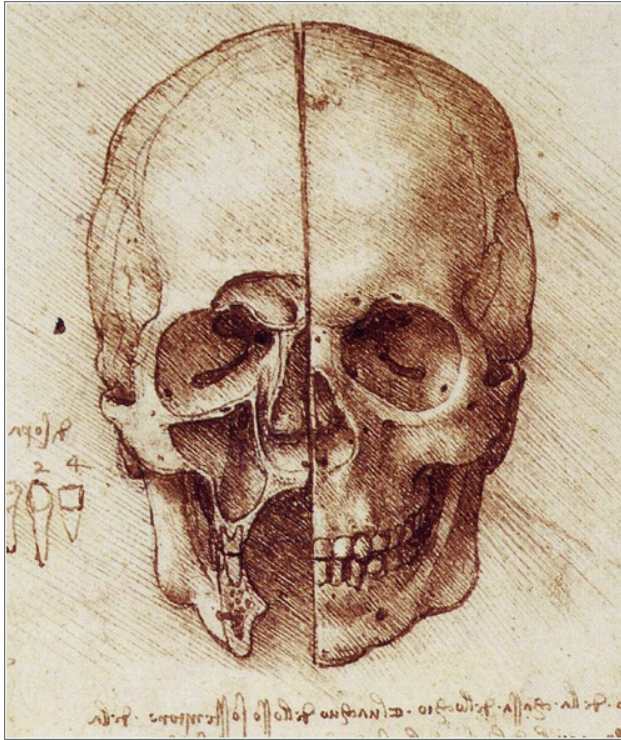
3.- Conclusión

De estos Diferentes elementos podemos concluir que el mensaje cristiano es el eje de interés dentro de la expresión estética bizantina, donde el constructo imaginario, pedagógico y grafico basado en la fe cristiana. O sea, los elementos estéticos plásticos están al servicio de un mensaje religioso; incluso se deforman estos elementos, si tomamos como referente la observación de la realidad natural de lo circundante.

Por un lado puede ser un quiebre dentro de los conceptos de los elementos del arte, puesto que se desvirtúan en pos de una idea (concepto / en este caso la fe cristiana) y nos hablan del símbolo conceptual de los elementos estéticos basados en una idea y no en una representación lo más fidedigna a la observación de la realidad natural circúndate.

La idea supera a la representación. En este caso la fe cristiana como idea y credo como motor de las ideas plásticas en contraposición a la representación de la realidad. Acá los sentidos y la representación común son sustituidos por una idea o concepto de fe.

Renacimiento y Manierismo: Dos enfoques hacia el arte, reflejos de una época



1.- Leonardo da Vinci (Italia. 1452-1519)

Obra: "Ossa del cráneo" (1498, Dibujo)

Leonardo en este dibujo, aparte de manejar el correcto uso de la perspectiva y de realzar los matices en los trazos de los dibujos del cráneo humano, Su afán principal es buscar la ubicación exacta del "Sentido Común", puesto que es ahí donde confluyen todos los sentidos y del alma, Escribe: "...Esta nuestra alma o sentido común... reside en medio de la cabeza..."

2.- Girolamo Francesco Maria Mazzola (Parmigianino) (Italia. 1503-1540)

Obra: “La Madonna dal Collo Lungo” (1534-1540, Óleo sobre Lienzo)

En esta obra se muestra como imagen a la virgen y el niño Jesús rodeada de ángeles.

El autor de esta obra deforma las proporciones y la anatomía de la virgen, como del niño Jesús, para resaltar, por la extensión del cuello y las manos, el carácter de noble de la virgen, para dar un estatus y generar una experiencia estética, en la obra, relacionada a lo refinado (a un gusto).

La perspectiva también se deforma, ya que observamos a un sujeto en el fondo que no corresponde con la majestuosidad de la virgen en orden de perspectiva y proporción.

3.- Idea de Progreso y Evolución

Según la RAE el **progreso** tiene relación a una mejora de una persona o proceso. Si entendemos que esa *mejora* puedes ser subjetiva dependiendo del punto de vista que se tome para ver algún proceso. Por ejemplo si para los manieristas es una mejora la deformación de las proporciones para un fin estético relacionado al sentimiento producido por el objeto estético, para los renacentistas no lo es.

Por otra parte el concepto de **evolución** está asociado al cambio constante de un proceso, sin un juicio determinado, es simplemente cambio.

Por ende si hablamos de la historia del arte, basada en ideas, es un constante cambio que no tiene progreso, no es ni bueno ni malo (puesto que depende de un cierto enfoque), son ideas en relación a la expresividad que van cambiando en constante dialogo con su contexto (geográfico, histórico, político y social).

4.- Conclusión

Si tomamos que el arte es un reflejo de una época, de su contexto histórico, de sus ideas, de la expresividad de quienes desarrollan este proceso. Podemos decir en esta comparación de épocas y movimientos, como la idea y el contexto, modifican la forma de hacer arte.

Si tomamos el renacimiento, en especial el dibujo de Leonardo da Vinci, quien era ejecutor de obras en relación a pedidos de diferentes instituciones (La Iglesia Católica, Los mecenas laicos), con temáticas generalmente religiosas (legado de un pasado, en relación de la función del arte en la sociedad) y por otro lado el espíritu de la época en relación a la observación de la naturaleza, tal cual es y no como una síntesis racional (formula) de los artistas clásicos. Si bien el renacimiento toma los elementos del arte clásico e indaga desde un punto de tendencia más científica a la observación de los elementos de su entorno natural. En Leonardo y su *Ossa Del Cranio* nos muestra un reflejo del artista en su indagación al espíritu de la época, desde un punto científico en relación a la investigación de una problemática de cómo hacer arte.

Por otra parte Si observamos la *Madonna dal collo Lungo* de Parmigianino, la obra nos habla de un contexto donde el mensaje religioso está en relación a un grupo social determinado (complacer a las ideas estéticas de quienes encargan la obra). Nos habla de una burguesía donde el refinamiento es parte de su ideal y entorno estético como fin.

Por ende esta obra “Manierista”, expresa como idea el sentimiento de una época en relación a un gusto estético atraído por el refinamiento, que se sobrepone a la observación casi científica de la naturaleza del renacimiento; deformando la realidad de la anatomía, proporciones y perspectiva, por una ficción ideal que gira en torno a la idea y sentimiento de refinamiento de una época y de un grupo social.

Si relacionamos estos ejemplos con la idea de progreso y evolución, podríamos hablar de una evolución en torno a ideas, un cambio constante del hacer del arte en relación a ideas y formas de una época determinada.

Por otra parte no se podría hablar de progreso, puesto que el progreso es una mejora, y ¿Qué es una mejora en relación al hacer del arte?, esto tiene que ver desde un punto de vista determinado. Por ejemplo si tomamos la obra de Parmigianino, para la forma de pensar del renacimiento es una deformación de las proporciones, la anatomía y la perspectiva, como también la gama cromática en relación a colores ficticios con las tonalidades lumínicas de la obra en general, no significaría un progreso, sino más bien un retroceso en relación a la observación de la naturaleza, pero a su vez denota una evolución en torno a un contexto e ideas en torno al arte.

EL REALISMO EN LA PINTURA

1.- Introducción

Para poder hablar de realismo en el sentido histórico, hay que abordar el concepto como “descripción fidedigna” o “la representación de las cosas con precisión”, tal y como se observa, sin *idealización imaginativa* o cualquier otra clase de *interpretación*.

Intrínsecamente, en el realismo, se está hablando de la problemática del significado de “realidad”. Y para definir realidad, “a mi parecer”, existen dos formas, en rasgos generales, para describirlo (Pie de Página):

1.- Realidad objetiva (Materialista), en relación del punto de vista de “todo lo existente”.

Esta realidad se contrapone a lo aparente, o lo potencial o a lo “ser posible”.

Por otra parte si el cuadro y la representación ilusoria existen, como objeto concreto no efímero (?), puede ser parte del todo lo existente, forma parte de lo real, en un determinado tiempo.

O sea, estaríamos hablando de todo lo real existente real y efectivo versus la ilusión visual pictórica.

Esta relación del arte y de la realidad objetiva materialista puede funcionar, dentro de un punto de vista filosófico, con el arte que “produce” objetos estéticos, y estos objetos pertenecen a este todo que conforma esta realidad objetiva concreta y materialista.

Pero surgen otras problemáticas con el arte de acción, por ejemplo la performance, donde lo efímero es parte de la obra, y el objeto concreto desaparece quedando solamente la acción en el tiempo, en el recuerdo, en nuestra memoria y en los múltiples registros, en múltiples formatos de esta.

Pero en el caso de esta obra, la pintura (objeto) existe, es real. De esta afirmación existe otra problemática en relación al dinamismo de la realidad y la erosión del paso del tiempo en la materia. Dejando al objeto mutable y con fecha de caducidad, o sea este objeto es efímero, perece. Dejando lo eterno en otro plano (¿Qué es eterno?), y problematizando la transformación de la materia. También existe acá la idea de lo físicamente eterno, cuestionable en relación a la transformación de la materia y el dinamismo que ejerce el tiempo en el espacio.

Si realismo se refiere a la manera de reinterpretar una imagen dentro de un acontecer en “todo lo existente”, de dar la ilusión visual de una imagen real en un formato bidimensional (Pintura). Podría quedarse simplemente en la *ilusión de la representación visual* (Realismo, Pintura).

2.- Realismo Subjetivo. Desde quien emite el juicio, que es subjetivo y relativo a “su propia realidad”. Por lo que hablamos de múltiples *realidades subjetivas* (Multiversos), en relación al número de seres que pueden emitir un juicio con respecto a la realidad.

Esto tiene que ver con la interpretación que tenemos de nuestro constructo subjetivo del significado de la realidad.

En relación al arte u objetos estéticos, son interpretaciones en relación a conceptos, ideas o sentimientos. El arte siempre reinterpreta a través de cualquier tipo de expresión, es algo construido o resignificado, que pasa por el cedazo subjetivo de la visión del artista.

Hay un punto de abordar nuestro constructo de realidad en la filosofía oriental (budismo chan), y este, con nuestra propia experiencia. Esto tiene que ver que las cosas no tienen nombre, uno como individuo, como sociedad y como cultura les otorga un nombre a lo existente, en relación al lenguaje; pero para su visión objetiva de la realidad, las cosas son como son, y no con el nombre que las designamos. Convirtiendo, desde este punto de vista, a la “realidad” en tan solo una palabra.

2.- El Realismo pictórico como ilusión visual

La intencionalidad de representar una imagen visual en la pintura lo más ilusoriamente parecida a la percepción visual, podríamos hablar de realismo, mediante una técnica que se asemeje a la percibido a través de la visualidad.

Acá no estamos ahondando en la percepción personal, relacionada al carácter psicológico subjetivo del receptor de la obra. Si no más bien estamos hablando de una intencionalidad de dar la ilusión visual en un formato bidimensional a una imagen óptica de tres dimensiones.

Este gesto ilusorio, puede tener relación al carácter representativo de lo eterno en la imagen, como responsabilidad en un contexto histórico determinado, antes de la invención de la fotografía. Aunque, surge la duda de la intencionalidad del artista de esta representatividad, a través de una técnica pictórica, de una supuesta realidad objetiva visual, tratando de no idealizar la imagen, de ser lo más fiel a través de una precisión artística, pero ¿es posible llegar a esto?

3.- El Realismo pictórico como un gesto ilusorio visual y la Pintura como realidad en si misma

Si hablamos que la realidad es todo lo existente, todas las maneras de enfrentar el lienzo en la acción, como los resultados de esto, tienen un acontecer y un resultado. Componen la acción y el objeto, estos componentes serían algo real, en el continuo del acontecer del tiempo.

Pero si incorporamos conceptos relacionados a nuestro juicio en relación a ese objeto, como por ejemplo, arte, técnica, sensación, contenido estético, composición. Estamos incorporando una forma de clasificarlo, enmarcado en nuestro capital cultural, que está relacionado a la necesidad de comunicarnos en relación a constructos del hombre para clasificar y comunicarnos (lenguaje).

Si el realismo pictórico se encasilla en una temática, como pretexto, en relación a la construcción de ilusiones pictóricas similares a la experiencia visual, a través de una técnica; nos desvinculamos al concepto de realidad, para conceptualizar “la ilusión”.

En la obra de Courbet “Zorro en la nieve”, la temática es un pretexto para un ejercicio pictórico, el cual nos muestra un instante “cotidiano”, revalorizando el detalle, como parte de una realidad visual verosímil, en relación a la obra.

Tomando en cuenta el contexto histórico y el momento que se realizó la pieza, y de cómo se entabla un dialogo formal y conceptual en torno a la problemática de la visualidad de lo real en relación a treinta y cuatro (34) años del inicio de lo que hoy llamamos fotografía (1826). También si entendemos “lo real” y lo relacionamos con lo “actual”, con el ahora, y lo extrapolamos a la fecha y al contexto de la época donde se realizó la obra, era algo actual, o sea real, presente, reciente. Descontextualizamos y analizamos “ese presente” al día de hoy, tiene, por tanto, otro significado replantearse lo real y el realismo.

4.- Conclusión y Nota

La obra “zorro en la nieve” pierde a groso modo su significación en torno a lo real, presente, como su categoría de obra realista (estilo, movimiento pictórico), analizándola en otro contexto, en otra época, tal vez, en otra realidad.

Aunque Courbet autodenomina su estilo “Realista” en contra respuesta al romanticismo y al academicismo, choca con una realidad, o visión de la realidad, de los medios artísticos por ser anti-academicista, por su crudeza pictórica en torno a la temática, basada en gran parte al realismo literario. Que, si bien, puede evolucionar en naturalismo literario, o en el realismo social.

Este estilo refleja una época, un contexto, con circunstancias determinadas en relación al quehacer del arte.

De todas formas no es fácil establecer conexiones con el concepto de realidad, la realidad o eso, con representaciones visuales, la visualidad o de cualquier tipo de trabajo artístico de una época determinada en otro contexto histórico. Podría haber, tal vez, una deformación conceptual.

Esbozo mis ideas, a grandes rasgos, en torno a **la realidad y el realismo**, tomando y relacionando la obra “zorro en la nieve” como obra pictórica, como una acción artística; como un ejercicio, como un pretexto; tal vez fructífero, problematizándolo en torno a **la visualidad** y su problemática.



Imagen

Artista: **Gustave Courbet** (Ornans, Francia, 10 de Julio de **1829** – La Tour de Peilz, Suiza, 31 de Diciembre de **1877**)

Nombre: Zorro en la Nieve

Fecha: 1860

Técnica: Óleo sobre Tela

Medidas: 112.71 cm x 1 m 54.94 cm x 13.34 cm

Actualmente: Muso de Arte de Dallas

Bibliografía

- Chamanismo, Manuel Almendro, Ed. Kairos, 2008.
- Diccionario de las Religiones, Pedro Rodríguez Santidrián, Ed. Alianza Editorial, 1989.
- Estudios sobre Iconografía, Erwin Panofsky, Ed. Alianza Editorial, 1972.
- Plantas de los Dioses, Richard Evans, Albert Hofman, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Arte del siglo XX, Gerard Durozoi, 1993, Akal.
- Puño y Letra, Eduardo Castillo Espinoza, 2006, Ocho Libros.
- Chile Arte Actual, Ivelic, Galaz; Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988
- La Invención del Arte, Shiner, Larry; Paidós Estética, 2004.
- La Pintura Chilena en Chile, Ivelic, Galaz; Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981
- Pintura Chilena, Banco Central de Chile, 2004
- La Historia del Arte, E. H. Gombrich, Phaidon, 1997.
- Diccionario de las Religiones, Pedro Rodríguez Santidrian, Alianza Editorial, 1989.
- El Arte y El Hombre, René Huyghe, Editorial Planeta, 1974.
- Chamanismo, Amalia Bassedas, Editorial Kier, 2005.
- Chamanismo, Manuel Almendro, Editorial Kairós, 2008.
- 30.000 Años de Arte, 2008, Phaidon.
- Historia del Arte Cristiano, Juan Plazaola, 1999, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Leonardo da Vinci, Dibujos, 1995, Ed. Debate.
- Leonardo da Vinci, Kenneth Clark, 1991, Alianza Forma.
- Guía del Arte del S. XX, Harold Osborne, Alianza Editorial, 1990.
- Diccionario Etimológico, Pedro Monlau, Ateneo, 1944.
- Arte, Percepción y Realidad, E. H. Gombrich, Paidós Estética, 2007.
- El Espejo Mágico de M. C. Escher, Bruno Ernst, Taschen, 1994.
- Diccionario de Filosofía, José Ferrater Mora, Editorial Sudamericana, 1971.

Fuentes

<http://monogonzalez.blogspot.cl/2011/10/entrevista-alejandro-mono-gonzalez.html>

http://textosy pretextos4electivo.blogspot.cl/2013/05/blog-post_7.html

http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2015/septiembre/juan_davila.pdf

<https://www.youtube.com/watch?v=xWTEYlcc5YE>

<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/rogier-van-der-weyden-h1399-1464/f1a74216-aefe-4573-941d-ef8bee73682d>

<http://www.historiantigua.cl/>

<http://www.prolocochiusi.it/museo-nazionale-etrusco-e-tombe/>

<https://www.dma.org/collection/artwork/gustave-courbet/fox-snow>