

REFORMA ACADÉMICA DEL NIVEL MEDIO SUPERIOR

1

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
Secretaría Académica

M7

Antología
y
Guía del Alumno

ARTES Y HUMANIDADES, PRIMERA EDICION 1995

Artes y Humanidades

Juan

N72
.H8
U53
199
v.7
pte



ALERE1020124219
VERITATIS

Artes y Humanidades

Tercer Curso:

**El Ser Humano
y las Artes**

U A N L

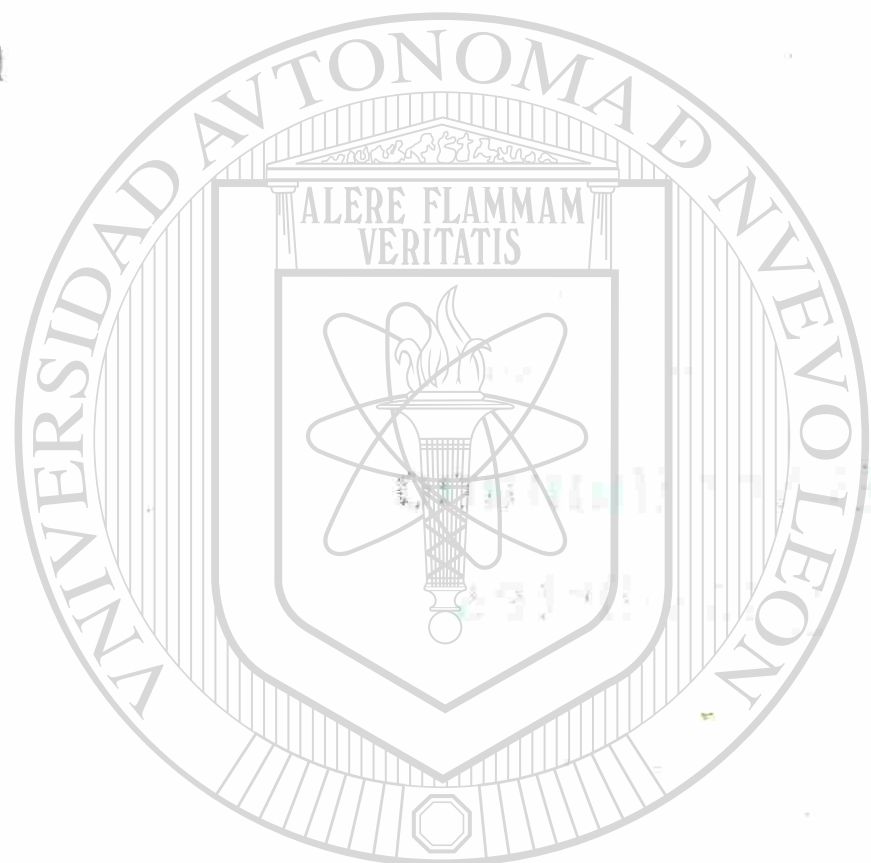
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Antología
y
Guía del Alumno

(Primera Parte)



N72
 .H8
 U530
 1995
 V.7
 pte. 1



Material seleccionado y elaborado por:

Lic. Aurelio Isaac Carreón
 Lic. Ricardo Martínez Cantú
 Lic. Jesús Guillermo Morín Reyes
 Lic. Fernando Raúl Murrieta y de la Brena
 Lic. José Viviano Quistiano Chapa



1a. edición, enero de 1995

AGRADECIMIENTOS

El Comité Técnico Académico de Artes y Humanidades agradece a las siguientes personas e instituciones:

Al Canal 28 de televisión, por su generosa aportación en material videográfico.

Al Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey A.C. -MARCO-, por su aportación en material videográfico y las facilidades otorgadas para realizar diversas grabaciones en sus instalaciones.

Al Centro de Apoyo y Servicios Académicos de la UANL y a su director Dr. Bernabé Rodríguez Buenrostro, por su apoyo; y al Lic. Alfredo Herrera Pescador, por su valiosa colaboración en la grabación, producción y edición de videos y diapositivas.

A la Facultad de Artes Visuales de la UANL y al Lic. Enrique Ruiz Acosta, por su valiosa colaboración en la selección de textos y estructuración de la primera y segunda unidades del curso.

A la Facultad de Música de la UANL y al Lic. Juan Briseño Banda, por su valiosa colaboración en la selección de textos y estructuración de la cuarta unidad de este curso.

© Enero de 1995

Índice

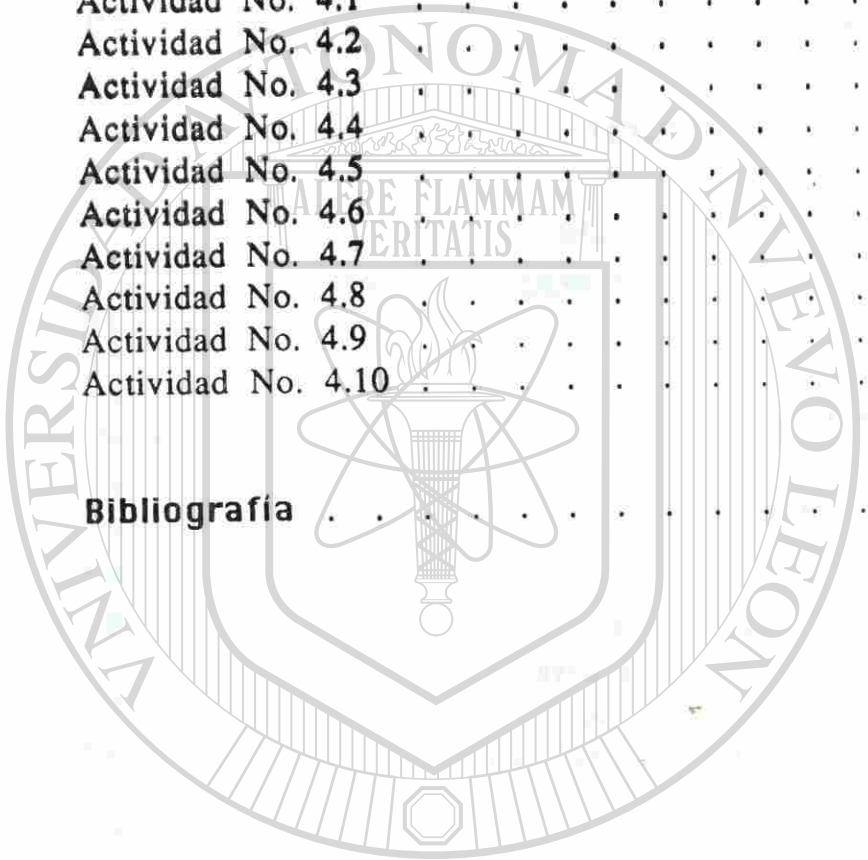
Presentación	7
Objetivo del curso	11
Primera Unidad:	
Clasificación de las artes	
Objetivo y metas	12
Tema 1: La función del arte	13
¿Quién es quién?	21
Actividades	26
Actividad No. 1	26
Tema 2: Clasificación de las artes	33
I. LAS ARTES VISUALES	33
Pintura	33
Escultura y arquitectura	35
Arte, técnica y estética industrial	38
II. LA MÚSICA	39
III. EL TEATRO	41
IV. LA DANZA	43
V. EL CINEMATÓGRAFO Y LA FOTOGRAFÍA	45
Actividades	50
Actividad No. 2.1	50
Actividad No. 2.2	65
Actividad No. 2.3	66
Actividad No. 2.4	67
Actividad No. 2.5	68

Segunda Unidad:

Las artes plásticas

Objetivo y metas	70
Tema 3: ¿Qué es una pintura?	71
¿Qué es una pintura?	71
Tema y no tema. Valores temáticos	74
CUATRO MUJERES: PINTURA Y PERSONALIDAD.	75
Madame Leblanc	75
Madame Renoir	76
La vida y Remoír.	77
Valores universales	78
Mujer con crisantemas	80
Degas y la duda	81
Vida en fragmentos	82
Monna Lisa, lo propio del Renacimiento	83
Mitos en torno a la Monna Lisa	83
Comparación de Degas con Leonardo	84
Cuatro pintores, cuatro personalidades	86
Actividades	87
Actividad No. 3.1	87
Actividad No. 3.2	94
Tema 4: Henry Moore	95
o las barreras del arte contemporáneo	95
Perfil del público	95
¿Qué ofrecía la exposición?	99
Los criterios estéticos del público	100
Valoración formal, histórica y afectiva del arte	101
Intermedio: la respuesta de las visitas guiadas	103
Del museo al espacio urbano	110
La valoración del público	113
sobre su propio comportamiento cultural	113

Actividades	116
Actividad No. 4.1	116
Actividad No. 4.2	119
Actividad No. 4.3	120
Actividad No. 4.4	121
Actividad No. 4.5	122
Actividad No. 4.6	123
Actividad No. 4.7	124
Actividad No. 4.8	128
Actividad No. 4.9	130
Actividad No. 4.10	133
Bibliografía	135



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
 DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

PRESENTACIÓN

Por el Lic. Enrique Ruiz Acosta

El presente módulo (El ser humano y las artes) representa una modificación sustancial en los contenidos que hasta ahora se habían impartido en las preparatorias universitarias.

Con él, se aspira a que ustedes, los estudiantes, tengan la oportunidad de revisar aspectos generales del amplio campo de conocimientos que son las artes tradicionales y contemporáneas, para que ello les permita integrar mejor sus aspiraciones de profesionalización a las necesidades culturales y sociales del México de estos tiempos.

Sin embargo, abrir la oportunidad de acercarse a conocer las diversas teorías que explican el arte conlleva la responsabilidad de aclarar dos situaciones a quienes se inician en ello: primero, que habría que acabar con el mito de que el arte es cosa de sólo unos cuantos.

Hoy más que nunca se puede afirmar que la sensibilidad y la reflexión son algo inherente a la vida misma, de ninguna manera ajenas a ciertos individuos, sino que, por el contrario, están siempre presentes en todo lo que el hombre hace, en sus diversas formas y manifestaciones, sea como alta cultura, cultura regional, cultura popular o como cultura de masas (bailes, lenguaje, cine, televisión, ropa, diversiones, etcétera; diferenciados por sus aspiraciones interpretativas, sus clases sociales de origen, su arraigo y tradición o su construcción ideológica).

Y si entendemos que la cultura debe ser definida y construida así, entonces debemos comprender que siempre será múltiple, diversa y compleja, pero lo más importante, que es obligadamente necesaria para que el hombre pueda lograr su integración al medio social.

El arte, como parte que es de las formas culturales, permite significar los hechos cotidianos y los extraordinarios mediante configuraciones (películas, revistas, cuadros, danzas, canciones, etcétera) para que nosotros, el público, los estemos reconstruyendo continuamente como hechos significativos. En el arte siempre vamos a encontrar el significado ideológico de nuestra existencia social, tanto para afirmar nuestras ideas, como para transformarlas.

Hay que entender lo siguiente: más allá de que la imagen de la Virgen de Guadalupe nos conmueva, o de que vibremos al ritmo de una cumbia, existe el hecho de que quienes hacen ese arte (y cualquier otro arte) son individuos que deliberadamente están armando sus proyectos (visuales, literarios, musicales o escenográficos) con la intención de comunicar ciertos contenidos a quienes les rodean en ese momento. No hay sociedad sin arte, ni tampoco arte sin sociedad.

Cada uno de ustedes, estudiantes que cursan la preparatoria, lleva en su interior una mezcla diferente de intereses, aptitudes y actitudes que los orientarán a escoger una profesión. Pero, además de eso, tendrán que desarrollar también una visión totalizadora de su sociedad y de su cultura, lugares de donde han surgido, en donde han estado insertos y en donde ejercerán en un futuro la profesión. Al proporcionarles esta introducción a las artes, queremos acercarlos a campos de conocimientos que les permitan tener una visión más amplia e integral de los procesos de significación y simbolización de nuestra sociedad, visión que después ustedes podrán continuar ejercitando y renovando por su propia cuenta.

Todos somos sensibles al arte de una u otra manera. El problema es evitar la idea del arte como algo simplemente emotivo, o como algo de uso exclusivo y privilegiado.

El arte funciona en muchas direcciones. Es complejo y diverso. Requiere para comprenderlo de cierta información especializada, así como de dedicación e inteligencia. No es fácil entender el arte y la mayoría de las veces nos acercamos a él sin reflexionar. Así, vemos cientos de películas durante nuestra vida, pero no siempre sabemos

como explicar con claridad el porqué unas películas son mejores que otras, o porqué la mayoría son productos desechables.

Existe además otra razón para hablar de arte en los cursos de las preparatorias: nuestra Universidad se preocupa por desarrollar y proteger el patrimonio cultural de nuestra entidad. En ella se imparten clases, cursos, seminarios y licenciaturas que tienen que ver con esta área. No podría ser de otro modo. La sociedad nuevoleonense es, al igual que nuestra Universidad, una sociedad que se está transformando vertiginosamente, que genera necesidades culturales enormes, y que contribuye de esa manera a definir la idea de nación que debemos construir todos los mexicanos.

Las ideas que se fijan y se manifiestan en las formas artísticas, es decir, las ideas que están contenidas en el arte, son un complemento a las diversas ideas políticas, económicas y sociales que fluyen y coexisten en la sociedad contemporánea. Hay formas artísticas diferentes para cada grupo social.

La finalidad de estos cursos no es la de hacer especialistas de la materia, así como tampoco se intenta formar artistas. Mas bien a lo que se aspira es a realizar un reconocimiento del panorama de los hechos artísticos que ocurren en nuestra región y en el mundo, como hechos significativos para nosotros mismos.

En el trabajo que desarrollarás se articulan tres actividades distintas. Realizar las lecturas seleccionadas y las tareas de cada tema son la primera parte. Visitar museos, teatros, auditorios y otros espacios son la segunda parte del trabajo. Por último, la tercera parte es la de descubrir e interpretar la forma en que cada uno percibe estas manifestaciones, para poder hacer comparaciones o para marcar diferencias entre los modos en que se expresa la cultura local y para compartir las experiencias estéticas que de ello se derivó.

Para trabajar en este módulo es necesario participar activamente en discusiones y en tareas conjuntas, que permitan a cada estudiante explorar los distintos contenidos que se expresan en las artes.

Para finalizar esta introducción, un comentario: es conveniente saber que los marcos teóricos que permiten analizar las artes parten desde diferentes campos. Haremos aquí una pequeña recapitulación para ejemplificar como esta constituido este complejo sistema.

La Sociología del arte explica el fenómeno como un proceso de vinculación entre los individuos y las instituciones a través de los objetos artísticos, los cuales portan un sentido ideológico fundamental para la cohesión social.

La Psicología del arte explica el acto de configurar las sensaciones mentalmente, y de cómo las sensaciones percibidas guardan una estrecha relación con el desarrollo de la personalidad y con la significación y simbolización de la realidad como tal.

La Historia del arte explica la relación temporal y espacial entre las culturas, sus valores y los tipos de productos que generaron a partir de ello, permitiendo así tener parámetros para valorar los patrimonios culturales de las naciones.

La Estética, como rama de la Filosofía, permite establecer y emitir, sobre la obra, juicios de valor que estén fundamentados en normas y paradigmas culturales.

Por último, la Teoría del arte (de cada arte en particular) permite conocer los principios de la configuración de las obras, explicados como procesos constructivos y creativos.

El producto artístico nunca se da aislado sino que siempre viene presentado y representado por una institución social, que a su vez tiene un valor como tal para los individuos. Es por ello que te proponemos revisar los principales centros de difusión artística de la región, sus características y sus orígenes institucionales, y visitar algunos de ellos para conocer sus objetivos.

MÓDULO VII, ARTES Y HUMANIDADES

TERCER CURSO EL SER HUMANO Y LAS ARTES

Objetivo del Curso

Sensibilizar a los estudiantes sobre la importancia que las múltiples manifestaciones culturales que coexisten en su entorno tienen en su desarrollo como individuos, tratando de inculcar en ellos un enfoque amplio y plural de la cultura, que incluya tanto las bellas artes como el arte popular y la cultura de masas.

UNIDADES Y SU DISTRIBUCIÓN

Primer texto

1a. Unidad: Clasificación de las artes.

2a. Unidad: Las artes plásticas.

Segundo texto

3a. Unidad: Las artes escénicas.

Tercer texto

4a. Unidad: La música.

Primera Unidad

Clasificación de las artes

Objetivo

El alumno identificará las diferentes manifestaciones artísticas, los medios de expresión que cada una utiliza y los procedimientos que las estructuran.

Metas

- Clasificar las artes con base en su medio de expresión.
- Relatar por escrito o verbalmente su encuentro personal con alguna o algunas de las artes y su gusto por alguna determinada obra u obras.
- Elaborar un ensayo sobre la valoración estética explicitada por el contexto en el que se dan las manifestaciones artísticas.

Tema 1

La función del arte

Tomado del libro de Ernst Fischer:
La necesidad del arte, pp. 5 a 14.

- 1 “La poesía es indispensable, pero me gustaría saber para qué.” Con esta paradoja JEAN COCTEAU¹ resumió la necesidad del arte y, a la vez, su dudosa función en el mundo burgués contemporáneo.
- 2 El pintor MONDRIAN habló de la posible “desaparición” del arte. En su opinión, la realidad puede acabar desplazando la obra de arte, cuya esencia consiste, precisamente, en ser un sustitutivo del equilibrio de que carece actualmente la realidad. “El arte desaparecerá a medida que la vida resulte más equilibrada.”
- 3 El arte como “sustitutivo de la vida”, el arte como medio de establecer un equilibrio entre el hombre y el mundo circundante: esta idea contiene reconocimiento parcial de la naturaleza del arte y de su necesidad. Y puesto que ni siquiera en la sociedad más desarrollada puede existir un equilibrio perpetuo entre el hombre y el mundo circundante, la idea sugiere, también, que el arte no sólo ha sido necesario en el pasado sino que lo será siempre.
- 4 Ahora bien, ¿puede decirse de verdad que el arte no es más que un sustitutivo? ¿No expresa también una relación más profunda entre el hombre y el mundo? ¿Puede resumirse la función del arte con una sola fórmula? ¿No ha de satisfacer múltiples y variadas necesidades? Y si al reflexionar sobre los

¹ Al final del tema aparece una sección titulada **Quién es quién** en la que se proporcionan breves datos de los personajes históricos y mitológicos cuyos nombres en el texto aparecen escritos con MAYÚSCULA CORRIDA.

Primera Unidad

Clasificación de las artes

Objetivo

El alumno identificará las diferentes manifestaciones artísticas, los medios de expresión que cada una utiliza y los procedimientos que las estructuran.

Metas

- Clasificar las artes con base en su medio de expresión.
- Relatar por escrito o verbalmente su encuentro personal con alguna o algunas de las artes y su gusto por alguna determinada obra u obras.
- Elaborar un ensayo sobre la valoración estética explicitada por el contexto en el que se dan las manifestaciones artísticas.

Tema 1

La función del arte

Tomado del libro de Ernst Fischer:
La necesidad del arte, pp. 5 a 14.

- 1 “La poesía es indispensable, pero me gustaría saber para qué.” Con esta paradoja JEAN COCTEAU¹ resumió la necesidad del arte y, a la vez, su dudosa función en el mundo burgués contemporáneo.
- 2 El pintor MONDRIAN habló de la posible “desaparición” del arte. En su opinión, la realidad puede acabar desplazando la obra de arte, cuya esencia consiste, precisamente, en ser un sustitutivo del equilibrio de que carece actualmente la realidad. “El arte desaparecerá a medida que la vida resulte más equilibrada.”
- 3 El arte como “sustitutivo de la vida”, el arte como medio de establecer un equilibrio entre el hombre y el mundo circundante: esta idea contiene reconocimiento parcial de la naturaleza del arte y de su necesidad. Y puesto que ni siquiera en la sociedad más desarrollada puede existir un equilibrio perpetuo entre el hombre y el mundo circundante, la idea sugiere, también, que el arte no sólo ha sido necesario en el pasado sino que lo será siempre.
- 4 Ahora bien, ¿puede decirse de verdad que el arte no es más que un sustitutivo? ¿No expresa también una relación más profunda entre el hombre y el mundo? ¿Puede resumirse la función del arte con una sola fórmula? ¿No ha de satisfacer múltiples y variadas necesidades? Y si al reflexionar sobre los

¹ Al final del tema aparece una sección titulada **Quién es quién** en la que se proporcionan breves datos de los personajes históricos y mitológicos cuyos nombres en el texto aparecen escritos con MAYÚSCULA CORRIDA.

orígenes del arte llegamos a comprender su función inicial, ¿no resultará evidente que esta función ha cambiado al cambiar la sociedad y que han aparecido nuevas funciones?

5 Este texto es un intento de contestar preguntas como las anteriores y se basa en la convicción de que el arte ha sido, es y será siempre necesario.

6 Como primer paso, cabe decir que tendemos con excesiva facilidad a considerar como algo natural un fenómeno realmente sorprendente. Millones de personas leen libros, oyen música, van al teatro, al cine. ¿Por qué? Decir que van en busca de distracción, de recreo, de entretenimiento, es dejar de lado la verdadera cuestión. Pues, ¿por qué distrae, recrea o entretiene penetrar en la vida y los problemas de otro, identificarse con una pintura o un fragmento musical o con los personajes de una novela, un drama o una película? ¿Por qué reaccionamos ante esta "irrealidad" como si se tratase de una intensificación de la realidad? ¿Qué extraña y misteriosa distracción es ésta? Si la respuesta es que queremos huir de una existencia insatisfactoria para conocer otra más rica, librarnos a una experiencia sin riesgos, se plantea otra cuestión. ¿Por qué no tenemos bastante con nuestra propia existencia? ¿Por qué este deseo de llenar nuestras vidas vacías con otros personajes, otras formas de contemplar desde la oscuridad de una sala una escena iluminada donde algo que no es más que juego representación, nos absorbe totalmente?

7 Es evidente que el hombre quiere ser algo más que él mismo. Quiere ser un hombre total. No le satisface ser un individuo separado; parte del carácter fragmentario de su vida individual para elevarse hacia una "plenitud" que siente y exige hacia una plenitud de vida que no puede conocer por las limitaciones de su individualidad, hacia un mundo más comprensible y más justo, hacia un mundo con sentido. Se rebela contra el hecho de tener que consumirse dentro de los límites de su propia vida, dentro de los límites transitorios y casuales de su propia personalidad. Quiere referirse a algo superior al "yo", algo

situado fuera de él, al mismo tiempo, esencial para él. Quiere absorber el mundo circundante, incorporarlo a su personalidad, extender su "yo" inquisitivo y hambriento de mundo por los ámbitos de la ciencia y la tecnología hasta alcanzar las más remotas constelaciones y penetrar en los más profundos secretos del átomo, quiere, con el arte, unir su "yo" limitado a una existencia comunitaria; quiere convertir en social su individualidad.

8 Si la naturaleza del hombre consistiese únicamente en ser un individuo, este deseo resultaría incomprensible y absurdo, pues ya sería un todo como individuo, es decir, sería todo lo que fuese capaz de ser. El deseo del hombre de expansionarse, de complementar su ser indica que es algo más que un individuo. Sabe que sólo puede alcanzar la plenitud, la totalidad si toma posesión de aquellas experiencias de los demás que puedan ser potencialmente suyas. Ahora bien, lo que el hombre aprende como potencial suyo abarca todo cuanto la humanidad en general es capaz de hacer. El arte es el medio indispensable para esta fusión del individuo con el todo. Refleja su infinita capacidad de asociarse a los demás, de compartir las experiencias y las ideas.

9 Pero, ¿no resulta demasiado romántica esta definición del arte como medio de fundirse con la totalidad de lo real, como el camino del individuo para llegar al mundo en general, como la expresión de su deseo de identificarse con lo que es? ¿No es temerario llegar a la conclusión, sobre la base de nuestro sentido de identificación con el protagonista de una película o de una novela, que ésta es la función universal y original del arte? ¿No contiene el elemento del entretenimiento y la satisfacción, que consiste precisamente en que el observador no se identifica con lo que representa sino que se aleja de ello, vence la fuerza directa de la realidad con su representación deliberada y encuentra en el arte aquella libertad de que le privan las cargas de la vida cotidiana? No nos equivoquemos: la obra de un artista es un proceso altamente consciente y racional, al término del cual surge la obra de arte como una realidad dominada: de esto se trata y no de un estado de inspiración mágico, místico y exaltado.

10 Para ser artista hay que captar y transformar la experiencia en recuerdo, el recuerdo en expresión, la materia en forma. Para el artista, la emoción no lo es todo; debe conocer su oficio y encontrar placer en él, comprender todas las reglas, procedimientos, formas y convenciones con que la naturaleza se puede domar y someter.

11 La tensión y la contradicción dialéctica son inherentes al arte; este no sólo debe surgir de una experiencia intensa de la realidad sino que debe **construirse**, adquirir forma a través de la objetividad. El libre juego artístico es resultado de un dominio total. Las ataduras de la vida son rotas temporalmente, porque el arte "cautiva" de manera muy distinta a como cautiva la realidad; y en esta agradable cautividad temporal radica, precisamente, la característica del "entretenimiento", del placer que encontramos incluso en las tragedias.

12 BERTOLT BRECHT ha dicho de este placer, de esta cualidad liberadora del arte:

13 Nuestro teatro debe fomentar la emoción de la comprensión y enseñar al pueblo el placer de modificar la realidad. Nuestros públicos no sólo deben ver cómo se liberó Prometeo sino también prepararse para el placer de liberarle. Debemos enseñarles a experimentar en nuestro teatro toda la satisfacción y el goce de lo sentido por el inventor y el descubridor, la sensación de triunfo del liberador.

14 Brecht señala que en una sociedad donde reine la lucha de clases el efecto "inmediato" que la estética dominante exige a la obra de arte es la supresión de las diferencias sociales en el público y la creación, mientras se goza de la obra de arte, de una colectividad no dividida en clases sino "universalmente humana".

15 El sentimiento y la razón han degenerado a medida que la época capitalista se acerca a su fin; entre ellos ha surgido un conflicto indeseable y estéril. Pero la nueva clase ascendente y los que luchan a su lado quieren un sentimiento y una razón en conflicto **productivo**. Nuestros sentimientos nos impelen al máximo esfuerzo de razonamiento y nuestra razón purifica nuestros sentimientos.

16 En el mundo alienado en que vivimos la realidad social debe presentarse en forma llamativa, bajo una nueva luz, a través de la "alienación" del tema y de los personajes. La obra de arte debe penetrar en el público no mediante la identificación pasiva sino mediante un llamamiento a la razón que exige, a la vez, acción y decisión. Las reglas que mantienen la convivencia de los seres humanos deben tratarse en el drama como "temporales" e imperfectas", de modo que el espectador haga algo más productivo que limitarse a observar, se sienta estimulado a pensar en y con la obra y acabe pronunciando un juicio: "No es ésta la manera de hacerlo. Es extraño, casi increíble. Debemos poner fin a todo esto." Y así, el espectador, trabajador o trabajadora, irá al teatro a ver

17 ...como un entretenimiento su propia, terrible e interminable labor, con la que debe sostenerse, y a sufrir el impacto de su propio e incesante cambio. En el teatro puede **producirse a sí mismo** con la máxima facilidad, porque la existencia más fácil es la que se encuentra en el arte.

18 No pretendo que el "teatro épico" de Brecht sea el único tipo posible de drama obrero militante, pero cito la importante teoría de Brecht como una ilustración de la dialéctica del arte y de la forma en que la función del arte cambia al cambiar el mundo.

19 La razón de ser del arte nunca es del todo la misma. La función del arte en una sociedad dividida en clases y sometida a la **lucha** de éstas difiere en muchos sentidos de su función original. Pero, pese a la diferencia de las situaciones sociales, hay algo en el

arte que expresa una verdad inmutable. Esto es lo que nos permite a nosotros, hombres del siglo XX, emocionarnos al contemplar pinturas rupestres o al oír canciones antiguas. KARL MARX dijo de la épica que era el arte de una sociedad subdesarrollada, y añadió:

20 Pero la dificultad no radica en comprender la idea de que el arte griego y la épica están ligados a ciertas formas del desarrollo social. Radica, más bien, en comprender porqué constituyen todavía una fuente de placer estético, y, en cierto sentido, todavía prevalecen como una norma y un modelo inalcanzables.

21 Lo importante es que Marx vio el arte de una etapa social subdesarrollada, condicionado por el tiempo, como un **momento de la humanidad**² y comprendió que esta característica explicaba su capacidad de influir más allá del momento histórico, de ejercer una fascinación eterna.

22 Podemos formularlo de la siguiente manera: todo arte está condicionado por el tiempo y representa la humanidad en la medida en que corresponde a las ideas y aspiraciones, a las necesidades y esperanzas de una situación histórica particular. Pero, al mismo tiempo, el arte va más allá, supera este límite y, en cada momento histórico crea un momento de la humanidad, susceptible de un desarrollo constante. No debe subestimarse nunca el grado de continuidad a través de la lucha de clases, pese a los períodos de cambio violento y de revuelta social. Al igual que el mundo, la historia de la humanidad no sólo es una discontinuidad contradictoria sino también una continuidad. Las cosas antiguas y aparentemente olvidadas permanecen en nuestro interior, siguen operando en nosotros -a menudo sin que nos demos cuenta- y un día, súbitamente, vuelven a la superficie y nos hablan como las sombras del Hades que Ulises alimentaba con

² **Momento de la humanidad.**- Situación humana que, si bien se presenta dentro de un determinado contexto social, sobrepasa los límites del mismo, ya que corresponde a una característica humana universal: propia de todo tiempo y lugar. La obra de arte que expresa un **momento de la humanidad** se vuelve, por ello, una obra universal que sigue teniendo valor a pesar de que la situación histórica concreta que la generó haya ya desaparecido.

su sangre. En períodos diferentes, según la situación social y las necesidades de las clases ascendentes o declinantes, cosas diferentes que han permanecido latentes o se habían perdido reaparecen a la luz del día, despiertan a una nueva vida.

23 Las distintas clases y los distintos sistemas sociales han contribuido a la formación de una ética humana universal al desarrollar su propia ética. El concepto de libertad corresponde siempre a las condiciones y objetivos de una clase o de un sistema social, pero tiende a convertirse en una idea general, omnicomprensiva. Del mismo modo, en el arte condicionado por el tiempo penetran los rasgos constantes de la humanidad. En la medida en que HOMERO, ESQUILO y SÓFOCLES, reflejaron las condiciones de la sociedad basada en la esclavitud, su obra está limitada por el tiempo y resulta anticuada. Pero en la medida en que descubrieron en aquella sociedad la grandeza del hombre, dieron forma artística a sus conflictos y pasiones y apuntaron sus infinitas potencialidades, son totalmente modernos. PROMETEO llevando el fuego de la Tierra, los viajes y el regreso de ULISES, el destino de LAOCOONTE y sus hijos: todo esto sigue teniendo para nosotros su fuerza original. El tema de *Antígona* -la lucha por el derecho a dar una sepultura honorable a un pariente consanguíneo- nos puede parecer arcaico; quizá precisemos de comentarios históricos para entenderlo; pero la figura de ANTÍGONA es tan emotiva hoy como entonces y mientras existan humanos en el mundo nadie podrá permanecer insensible ante sus palabras: "He nacido para amar, no para odiar." Cuantas más obras de arte olvidadas conocemos, más evidentes nos parecen sus elementos comunes y continuos, pese a su diversidad. Los fragmentos se suman a otros fragmentos para formar la humanidad.

24 Los testimonios cada vez más numerosos, nos hacen llegar a la conclusión de que el arte era, en sus orígenes, una **magia**, una ayuda mágica para dominar un mundo real pero inexplorado. En la magia se combinaban en forma latente -germinalmente, por así decirlo- la religión, la ciencia y el arte. Esta función mágica del

arte ha desaparecido progresivamente: su función actual consiste en clasificar las relaciones sociales, en iluminar a los hombres en sociedades cada vez más opacas, en ayudar a los hombres a conocer y modificar la realidad social. Una sociedad altamente compleja, con sus relaciones múltiples y sus contradicciones sociales, no puede representarse ya con un mito. En esta sociedad que exige un conocimiento preciso y una conciencia general de todos sus aspectos, será cada día más necesario quebrar las formas rígidas de las épocas anteriores en que todavía operaba el elemento mágico y llegar a formas más abiertas, a la libertad, digamos, de la novela. Uno de los dos elementos del arte puede predominar en un momento determinado, según la etapa de la sociedad a que se haya llegado: a veces el elemento mágicamente sugestivo, a veces el racional e ilustrado; a veces la intuición fantástica, a veces el deseo de agudizar la percepción. Pero tanto si el arte alivia como si desvela, tanto si ensombrece como si ilumina, nunca se limita a una mera descripción de la realidad. Su función consiste siempre en incitar al hombre **total**, en permitir al "yo" identificarse con la vida de otro y apropiarse de lo que no es pero que puede llegar a ser. Ni siquiera un gran artista didáctico como Brecht actúa únicamente con la razón y la argumentación, recurre también al sentimiento y a la sugestión. No sólo propone al público una obra de arte sino que le hace "penetrar" en ella. El propio Brecht tenía clara conciencia de esto y dijo explícitamente que no se trata de un problema de contrastes absolutos sino de desplazamiento de acentos. "De este modo, la sugestión emocional o la persuasión puramente racional pueden predominar como medios de comunicación."

- 25 Es indudable que la función esencial del arte para una clase destinada a cambiar el mundo no consiste en **hacer magia** sino en **ilustrar y estimular la acción**; pero también lo es que nunca podrá eliminarse del todo un cierto residuo mágico en el arte pues sin este mínimo residuo de su naturaleza original, el arte deja de ser arte.

- 26 En todas las formas de su desarrollo, en la dignidad y la broma, la persuasión y la exageración, el sentido y la falta de sentido, la fantasía y la realidad, el arte siempre tiene alguna relación con la magia.

- 27 El arte es necesario para que el hombre pueda conocer y cambiar el mundo. Pero también es necesario por la magia inherente a él.



Quién es quién

ANTÍGONA.- Hija de Edipo. Y cuando éste se arrancó los ojos al saber que había cometido incesto y parricidio, Antígona se convirtió en la guía fiel y cariñosa que condujo a su padre ciego por los caminos de Grecia. Luego sus dos hermanos, Etéocles y Polínice, pelearon por el dominio de Tebas, muriendo ambos. Por orden de Creón, el cadáver de Polínice debía permanecer insepulto. Antígona quiso sepultarlo y, por contravenir la orden, ella fue enterrada viva. Sófocles, en la tragedia titulada *Antígona*, relata la desesperación de esta mujer ante la suerte corrida por su hermano y su determinación de sepultarlo aun a sabiendas de que eso iba a costarle la propia vida.

BRECHT, BERTOLT.- (1898-1956) El más importante de los dramaturgos alemanes expresionistas. Renovó la temática teatral con sus dramas de humor corrosivo y sarcástico al servicio de un contenido y de un mensaje político y social de inspiración marxista. Autor de *La ópera de tres centavos*, *Madre coraje*, *El alma buena de Sezuan*, *Galileo Galilei*, *El círculo de tiza caucasiano*.

COCTEAU, JEAN.- (1889-1963) Polifacético artista francés cuya obra está muy próxima al surrealismo. Autor de poemas -Canto llano-, novelas -Los niños terribles-, obras de teatro -Los padres terribles, La voz humana, El águila de dos cabezas-, y películas -Orfeo, La bella y la bestia-. Además fue autor de ballets y dibujante.

ESQUILO.- El primero, cronológicamente, de los tres grandes trágicos griegos (los otros dos son Sófocles y Eurípides). Vivió en los siglos IV-V a.C. De las numerosas obras que se sabe escribió sólo se conservan siete tragedias: Las suplicantes, Los siete contra Tebas, Los persas, Prometeo encadenado y La Orestíada, trilogía compuesta por Agamenón, Las coéforas y Las eumenides.

HOMERO.- Poeta griego que se supone haber vivió en el siglo IX a.C. y de quien se ha dicho ser ciego. Los poemas que se le atribuyen constituyen una de las más altas creaciones humanas: La Ilíada, que narra un episodio de la guerra de Troya, con las hazañas de Héctor y Aquiles; y La Odisea, que relata el accidentado viaje de Ulises de regreso a su patria, una vez terminada dicha guerra.

LAOCOONTE.- Sacerdote del templo de Apolo que se opuso a que metieran dentro de Troya el enorme caballo de madera que habían dejado los griegos en su aparente retirada. Disparó un dardo que fue a clavarse en el vientre del caballo y, con ello, ofendió a Poseidón, quien era el creador de los caballos. El dios del mar, enfurecido, mandó dos enormes serpientes marinas que enlazaron a Laocoonte y a sus dos hijos, hasta asfixiarlos. Es famoso el grupo escultórico en que aparecen Laocoonte y sus hijos enlazados por el par de serpientes; fue obra de tres escultores rodios y actualmente se encuentra en El Vaticano.

MARX, KARL.- (1818-1883) Nacido en Trier, Alemania, muerto en Londres, Inglaterra. Fue sociólogo, economista y revolucionario activo en cuyas perspectivas la filosofía no entraba como un estudio separado, sino como un elemento de su teoría general del hombre. Su fama descansa en el prodigioso esfuerzo por descubrir y formular las leyes que gobiernan la conducta de los hombres en la sociedad, y en la creación de un movimiento ideado para transformar las vidas de los hombres en conformidad a estas leyes. Marx considera que lo que principalmente diferencia a los hombres de otros seres de la naturaleza es que son capaces de fabricar herramientas. La organización social humana está determinada por los modos en que los hombres trabajan y crean, con el fin de mejorar y preservar sus vidas. Las ideas no pueden entenderse si no son consideradas como un aspecto de la actividad total del hombre. Las ideas son armas o herramientas que sirven a los hombres o grupos sociales para conseguir sus fines. Las necesidades y condiciones materiales de vida determinan las ideas y no a la inversa. Para Marx, la vida mental de los hombres -que adquiere forma concreta en las obras morales, filosóficas, políticas, jurídicas, religiosas y artísticas, y en las instituciones- sólo puede ser entendida como una parte de toda la vida de la sociedad, cuyos fines están determinados primariamente por las técnicas que se emplean para producir satisfactores de las necesidades humanas. Marx utiliza la categoría hegeliana de "alienación": Para él la alienación es un fenómeno que ocurre cuando algo creado para satisfacer las necesidades humanas adquiere una vida institucional propia, una existencia independiente y se presenta ante los hombres como una necesidad objetiva, como una ley inexorable de la naturaleza o como un valor con vigencia universal, siendo que su verdadera función, al alienarse, es la de apoyar el poder de la clase económicamente dominante.

MONDRIAN, PIET.- (1872-1944) Pintor holandés. Uno de los principales representantes del arte abstracto. Mondrian quiere un mundo sin naturaleza o, más exactamente, desnaturalizado, "nuevo Edén", en el que el hombre será feliz porque lo habrá

creado. La "desnatura-lización" es un punto esencial en la doctrina neoplasticista, sustentada por Mondrian. Pero es también "uno de los puntos esenciales del progreso humano". Para Mondrian, la estética no es más que una parte de su concepción global del mundo. "Desnaturalizar es abstraer. Por la abstracción se obtiene la expresión pura abstracta. Desnaturalizar es profundizar." Pocos artistas se han aferrado a sus convicciones con una obstinación más perfecta, sin dejarse distraer jamás. Para evitar que las críticas pudieran hacerlo cambiar de opinión, no hizo su primera exposición personal sino hasta la edad de setenta años, dos antes de morir.

PROMETEO.- Héroe mitológico que robó el fuego a los dioses para entregarlo a los hombres. Zeus lo castigó mandándolo encadenar a una roca del Cáucaso, donde un buitre le devoraba las entrañas durante el día, las cuales se regeneraban por la noche para que el buitre volviera a devorarlas al día siguiente. Este castigo debía durar treinta mil años; sin embargo, habían pasado solamente treinta cuando Heracles mató al buitre con sus flechas y liberó a Prometeo. Zeus decidió perdonarlo con la condición de que siempre llevara un anillo con un trozo de roca del Cáucaso, para que simbólicamente siguiera unido a ella. Esquilo, en la tragedia titulada *Prometeo encadenado*, relata los sufrimientos del héroe durante su suplicio.

SÓFOCLES.- Siglo V a.C. Se considera el más perfecto de los poetas trágicos griegos. Sus tragedias no alcanzan la grandeza épica ni poseen el atormentado lirismo de las de Esquilo, pero tienen, en cambio, más acción, y sus personajes resultan también más auténticos y humanos, ya que les mueven sus propios impulsos y pasiones y no sólo los designios de los dioses. Compuso más de cien tragedias, de las que sólo se conservan algunas. Las mejores son las tres que constituyen el ciclo de Edipo, el rey de Tebas: *Edipo rey*, *Edipo en Colona* y *Antígona*.

ULISES.- Personaje famoso por las múltiples aventuras que vivió en su viaje de vuelta a casa, una vez terminada la guerra de Troya; aventuras que son relatadas por Homero en su obra *La Odisea*.



JANIL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



GENERAL DE BIBLIOTECAS



ACTIVIDADES

Actividad No. 1

Después de leer el Tema 1 y de comentario en clase con tu profesor y con tus compañeros, contesta las siguientes preguntas.

1. ¿Qué problema plantea la definición de poesía de Jean Cocteau?

2. ¿Qué idea tiene Mondrian de la obra de arte?

3. ¿Qué consecuencias se derivan de la idea que Mondrian tiene del arte?

4. ¿Qué cuestión plantea Fischer en el párrafo 4?

5. Fischer expone dos opiniones diferentes sobre la función del arte: una en los párrafos 5 al 8, y otra en los párrafos 9 al 11...

- A) ¿Qué se afirma en la primera de esas dos opiniones?

B) ¿Qué se afirma en la segunda?

C) ¿Qué relación se da entre ambas opiniones?

6. ¿Qué funciones atribuye Bertolt Brecht a la obra de teatro...

A) ...en el párrafo 13?

B) ...en el párrafo 14?

C) ...en el párrafo 15?

D) ...en los párrafos 16 y 17?

7. Explica la frase de Fischer "la función del arte cambia al cambiar el mundo".

8. ¿Cómo podemos explicar que una obra de arte siga teniendo vigencia al pasar el tiempo y desaparecer el tipo de sociedad que la generó? (Párrafos 19 a 23)

9. ¿Cuál es la función original del arte, la función que cumple el arte en las sociedades humanas más antiguas?

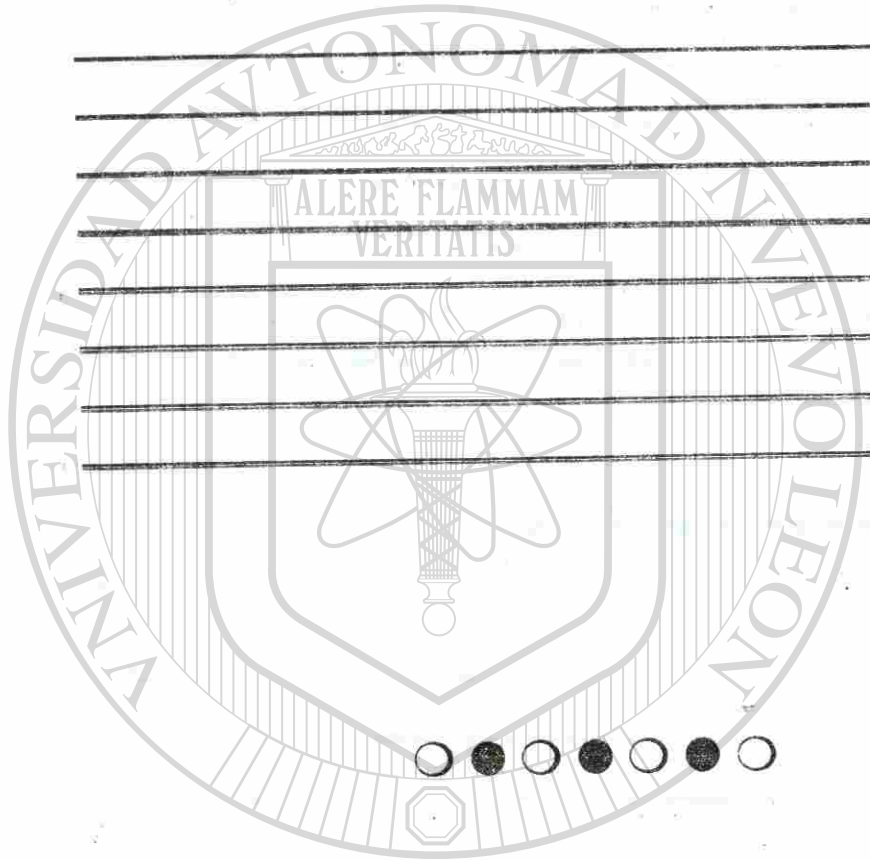
10. ¿Cuál es, según Fischer, la función actual del arte?

11. ¿Cuáles son los dos elementos que Fischer distingue en el arte, y que están relacionados con la "función original" y con la "función actual" del arte?

A) Elemento del arte relacionado con su función original:

B) Elemento del arte relacionado con su función actual:

12. ¿Qué relación se da entre esos dos elementos?



Tema 2

Clasificación de las artes

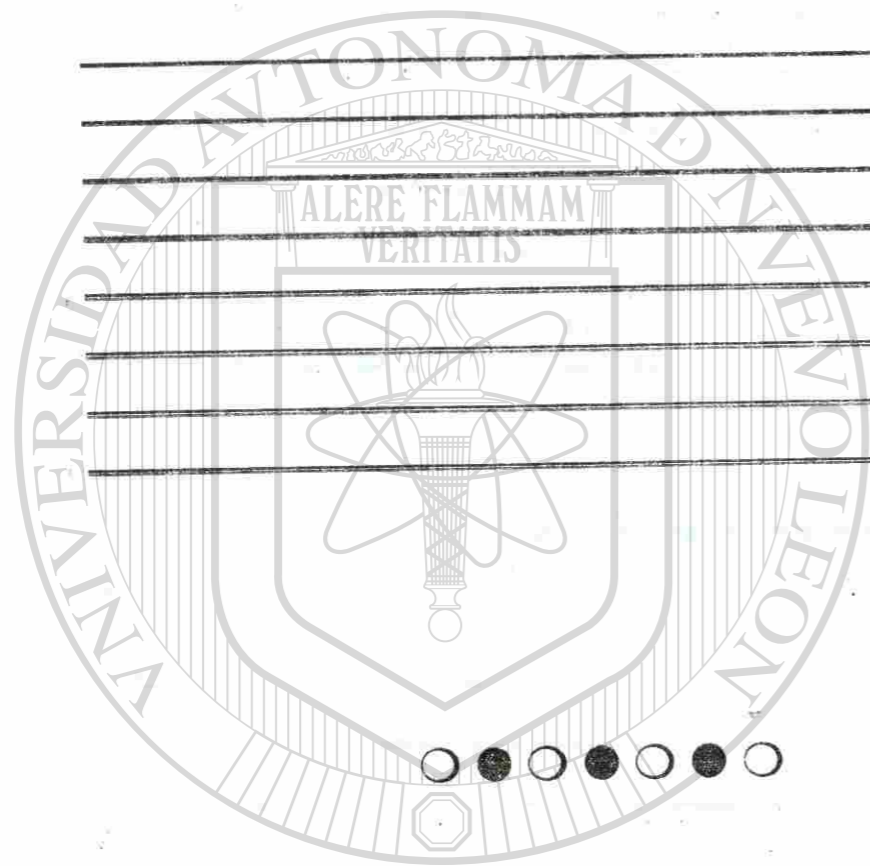
Tomado del libro de Gillo Dorfles:
El devenir de las artes, pp 81 a 227.

I. LAS ARTES VISUALES

Pintura.

- 1 La pintura -como es sabido- antes que otra cosa es el arte del color. No creo que haya dificultad alguna para aceptar esta aseveración elemental. Desde la remota Antigüedad hasta nuestros días, el color ha sido siempre el elemento dominante en este arte, hasta tal punto que podríamos afirmar que sus otros componentes: línea, claroscuro, perspectiva, tono, timbre, etcétera, no son más que derivados sucesivos de esta única y primordial sustancia cromática.
- 2 El color es, pues, el gran señor que domina la pintura, y es lógico que desde los tiempos más remotos se hayan tejido en torno del color y sus misterios, leyendas y leyes, prejuicios y preceptos, consejos y normas.
- 3 Las transformaciones a las que la pintura se ha enfrentado en el breve transcurso de los últimos decenios de nuestro siglo, han sido de tal manera rápidas y profundas que se hace difícil

12. ¿Qué relación se da entre esos dos elementos?



Tema 2

Clasificación de las artes

Tomado del libro de Gillo Dorfles:
El devenir de las artes, pp 81 a 227.

I. LAS ARTES VISUALES

Pintura.

- 1 La pintura -como es sabido- antes que otra cosa es el arte del color. No creo que haya dificultad alguna para aceptar esta aseveración elemental. Desde la remota Antigüedad hasta nuestros días, el color ha sido siempre el elemento dominante en este arte, hasta tal punto que podríamos afirmar que sus otros componentes: línea, claroscuro, perspectiva, tono, timbre, etcétera, no son más que derivados sucesivos de esta única y primordial sustancia cromática.
- 2 El color es, pues, el gran señor que domina la pintura, y es lógico que desde los tiempos más remotos se hayan tejido en torno del color y sus misterios, leyendas y leyes, prejuicios y preceptos, consejos y normas.
- 3 Las transformaciones a las que la pintura se ha enfrentado en el breve transcurso de los últimos decenios de nuestro siglo, han sido de tal manera rápidas y profundas que se hace difícil

tratar de seguirlas. En realidad esta rapidez de transformación es más evidente en la pintura que en las otras artes, a causa, tal vez, de la libertad de que goza actualmente. Los nexos prácticos o utilitarios que condicionan la arquitectura moderna, o los nexos técnico-teóricos que hacen más arduo y más complejo el proceso creador de la música, no existen para el arte del color. Liberada la pintura ya del freno de la imitación (como en el pasado), de la perspectiva, y hasta del de la composición rigurosa, es en verdad el arte de la Libertad absoluta, del "gesto" creador. Esto no significa que yo la exalte o la condene: quiero sólo dejar constancia de un dato de hecho sobre el que el futuro podrá emitir su juicio más desapasionado.

4 Una cosa sí es segura actualmente: la pintura más que otra arte alguna es la expresión verdadera de nuestro tiempo; nunca como ahora el arte había logrado -libre de vínculos sociales, religiosos, culturales- llegar a ser la expresión genuina de la individualidad humana... ¿cuál es la imagen del hombre como aparece a través de las obras de un Pollock, un Fautrier, un Dubuffet, un Wols; de un Fontana, de un Rauschenberg, de un De Kooning? Ciertamente la de la personalidad desgarrada y deshecha, desintegrada y esquizoide, que no ha logrado, todavía, equilibrar los datos del pensamiento con los del sentimiento, la personalidad esclava de la angustia "cósmica" y existencial. Y a pesar de todo, quizá éste es el rostro más genuino del hombre de hoy.

5 Pero dejemos por el momento hasta aquí el tema de la pintura para poder continuar con nuestro análisis general de las artes. Posteriormente dedicaremos un apartado completo a revisar con más detalle las características contenidas en esta forma de arte.

Escultura y arquitectura.

6 Hablar acerca de la escultura es tarea de por sí ardua y peligrosa. Este arte, que durante siglos y milenios estuvo casi identificado con la representación del elemento antropomórfico -o al menos zoomórfico-, se ha desvinculado en nuestros días de todo nexo con el realismo, en grado no menor a como lo ha hecho la pintura, mas con la diferencia de que así como podríamos decir que la pintura, aun en el pasado, estuvo más ligada al color que a la forma, la escultura mantuvo una constante función representativa de la realidad fenoménica, por lo que la súbita sacudida que ha experimentado en los últimos cincuenta años ha sido más violenta y acusada.

7 Quien observe el desenvolvimiento de la escultura a lo largo de los milenios de la historia humana, habrá de admitir que la escultura, como la danza, es una de las primeras y más intensas formas de expresión con que el hombre logra dar vida a un simulacro tangible y visible de un organismo con estructura, y en cierto modo "viviente". Pero si en la danza esta manifestación tiene una vida temporal efímera, que desaparece al cesar la danza, en la escultura, por el contrario, la creación adquiere una perennidad, tanto más absoluta cuanto más sólido y duradero es el material que ha servido de instrumento y medio para lograr la obra. Ahora bien, desde el fetiche africano hasta el tótem polinésico, desde la máscara entretejida con mimbres al lingam de piedra, desde la compleja y articuladísima estatua de Krishna a la Venus, es fácil rastrear las huellas de la misma complacencia del hombre al lograr dar forma y por tanto vida, aunque sea simbólica y abstracta, a un material originariamente amorfo trasmutado en reconocible e inconfundible.

8 Y no sólo eso, pues si atribuimos algún valor a los instrumentos sensoriales que son, en definitiva, los que nos permiten el disfrute debido del fenómeno artístico, podemos aventurarnos a decir que la escultura es la única de las artes visuales que solicita para su percepción además del sentido de la vista el del tacto.

9 En el capítulo de la arquitectura, digo que ésta en los tiempos antiguos estuvo casi siempre de tal manera ligada a la escultórica que acaso es imposible delimitar la frontera entre las dos artes. Pues bien, esto nos persuade de que los hombres de tiempos remotos y también de periodos posteriores sintieron la necesidad de superponer a sus construcciones, a los lugares para el culto, y a la vivienda misma, la imagen plásticamente metamorfoseada del hombre y de las creaciones naturales, para hacer más orgánicamente "naturalista" su propia vivienda. Este hecho parece ahora perdido.

10 Y no se piense que la causa de la desaparición de la ornamentación pictórica y plástica en nuestra arquitectura debe buscarse en la simple voluntad de pureza lineal o de independencia entre las tres artes: la razón es otra; el hombre ya no siente necesidad de hacer arte "a semejanza suya", necesita por el contrario, crear un arte que asuma su propia presencia autónoma e independiente.

11 Quienes estudian la arquitectura, este arte que para muchos es, y no sin razón, "progenitor" de todos los demás, han tratado una y otra vez de definirla como "arte del espacio", del ritmo, de la habitación, o como arte del "espacio interno". Todos, sin embargo, han olvidado otras tantas funciones esenciales de la misma, y se han limitado a la definición de uno de sus aspectos, no siempre el más importante.

12 Por eso, cuando afirmo que la arquitectura es el arte de la medida no pretendo excluir ninguna de las otras definiciones, sino que estoy dispuesto a aceptarlas o rechazarlas según los casos y las circunstancias. La arquitectura es, ciertamente, el arte de la delimitación y de la repartición espacial y más que ninguna de las otras, el arte del número y de la medida aplicados a la creación y, con esta acepción, hablamos de "arquitectura de un poema, de una sinfonía, de un film" y por ello entendemos justamente el ritmo, la

proporción, la repartición dimensional, del poema, del film, del drama, etcétera, reconociendo ya con ello a la arquitectura una particular disposición hacia la "métrica". La arquitectura no es como algunos pretenden, el "arte de la habitación", sino también el de los puentes, de los obeliscos, de los jardines, de los estadios, de las exposiciones, y en su más amplia acepción, como veremos adelante, el de los objetos artesanales, y en la actualidad el de los industriales, puesto que las relaciones entre arquitectura y "formas de los útiles" son, sin duda, de lo más estrechas e indisolubles.

13 Únicamente la arquitectura reúne, por lo general, los dos polos de utilidad y belleza y, si no logra alcanzar la belleza, cosa que por desgracia ocurre muy a menudo, consigue irremisiblemente la utilidad.

14 En ningún otro arte existen relaciones e interferencias tan estrechas e inmediatas como entre las tres artes visuales mayores; puede el lector consultar cualquier tratado de historia del arte para comprender cómo en el largo curso de los siglos el destino de la pintura, escultura y arquitectura ha estado siempre unido por vínculos indisolubles. Así, en algunas épocas -y quiero subrayar este punto-, la interdependencia entre arquitectura y escultura fue tal que no sabríamos definir dónde empieza la una y acaba la otra: y aquí me refiero por ejemplo a los templos y otros edificios aztecas y mayas (como los de Chichén Itzá) incrustados totalmente y ricos en accidentes de formas escultóricas, de volúmenes en contraste de profundidad y relieve, algunos de los cuales, sin duda alguna, se pueden interpretar como formando parte del sistema constructivo del edificio. Otros ejemplos podrían ser los de algunas construcciones hindúes superpobladas de estatuas y de elementos decorativos que constituyen una flora frondosa que brota de los muros del edificio.

Arte, técnica y estética industrial.

- 15 Muchos son los que todavía no se percatan de la significación que para el destino de la humanidad (destino, bueno o malo, del que debemos tener conciencia) ha tenido la revolución industrial, es decir, la incontenible transformación efectuada en el mundo por el maquinismo y la mecanización de tantos productos necesarios para el hombre. El arte de hoy, como el de todos los tiempos, sometido a las condiciones técnicas y sociales del medio en que se desarrolla, sólo a ese precio habrá de mantenerse eficaz y actualmente vivo; y por eso la mecanización del mundo moderno ha impreso su huella no sólo en los componentes sociales y económicos, sino también en el componente estético de la vida humana. ¿Hasta qué extremo, entonces, están condicionados por la técnica el arte moderno y la arquitectura moderna en especial, y hasta qué punto es responsable la revolución industrial de las transformaciones verificadas en las artes y sobre todo en las visuales?
- 16 El producto industrial adquiere de día en día una importancia cada vez mayor en la vida moderna y no es posible subestimarla, sobre todo cuando este producto viene sustituyendo de manera progresiva a la artesanía.
- 17 El arte actual no es el de ayer, y no será tampoco el de mañana, ni como "forma" ni, lo que es más importante, como "función". Las religiones antiguas tuvieron la necesidad de expresarse por medio de obras que hoy calificamos de artísticas; el artesano antiguo y arcaico creó objetos y utensilios a los cuales hoy nosotros concedemos un valor estético y estilístico; pero, en aquellas épocas, muy verosímelmente se trataba de "valores" quizá solamente condicionados por una necesidad utilitaria, mágica, ritual o sacramental.
- 18 Efectivamente, el "gran arte" ha perdido casi por completo su función religiosa, mágica, ritual, mientras que la técnica se ha hecho dueña (y esclava en parte) de la máquina excluyendo del

arte un sector muy amplio de la producción humana. Mas esto es sólo aparentemente. En efecto, quien observe con mirada aguda y desapasionada el inmenso panorama de los objetos industrialmente producidos, el de aquellos otros derivados de la producción en serie (desde la plancha al teléfono o al aeroplano), se hallará frente a un sorprendente y nuevo aspecto de nuestra civilización.

- 19 Pensemos en las transformaciones sufridas por todo el panorama urbano de las ciudades modernas, por la presencia de construcciones industriales (altos hornos, depósitos, serpentines, puentes, viaductos): por todas partes han nacido nuevas formas, provistas de su belleza plástica, cromática, arquitectónica, como pudieran haberlo sido las cúpulas o los campaniles medievales.

II. LA MÚSICA

- 20 Es necesario admitir que la música puede, efectivamente, ser considerada como un lenguaje provisto de morfología y de sintaxis, y por consiguiente ser una auténtica transmisora de conceptos; mientras que es indudable que, en la mayoría de los casos, la música no es otra cosa que pura expresividad de imágenes sonoras sin voluntad alguna significativa. La comparación con la arquitectura ha sido siempre preferida por muchos investigadores: el carácter abstracto de las dos artes, su sentido de la numericidad -más aparente que real- han hecho que en repetidas ocasiones, desde la antigüedad más remota, se haya intentado establecer como base de ambas, una norma, una razón numérica que justifique sus leyes, reglas y medidas.
- 21 La música -en su más elemental forma de canto melódico- es la única de las artes de que sabe valerse hasta el hombre más inculto y primitivo; y es también cierto que esta capacidad, innata y ubicua del hombre, es la que permite suponer, como muy

probable, que este arte le ha acompañado desde los albores de la civilización, y lo habrá de acompañar siempre.

22 En efecto, la música es quizá la única forma artística cuya capacidad de asociación es inagotable e inextinguible; su capacidad de ligarse a estados a veces patéticos, a veces sensoriales, a veces provocados por las más abstractas motivaciones, es infinita.

23 Todos los elementos más típicos del lenguaje musical: ritmo, tiempo, medida, colorido, armonía, contrapunto, etcétera, se busan siempre en la premisa de que nos está permitido sumar las mínimas fracciones de tiempo que constituyen la componente sonora total. De otra manera no sería posible valorar el intervalo entre dos sonidos.

24 Si queremos comparar la música con las otras artes tomando en cuenta su componente temporal, veremos que este componente, en todas las demás, está confundido con otros elementos que no permiten un análisis completo. Así, por ejemplo, en el teatro y en el cine a la duración intrínseca de la obra de arte se agrega una duración cronológica que deriva del relato o del "tiempo real" del mismo; así también en la poesía difícilmente existe coincidencia entre el "tiempo prosódico" y el poético. Unicamente, pues, para la música es el tiempo (en sus específicas divisiones tan conocidas: presto, adagio, allegretto, rubato, etc.), sin necesidad de añadidos de contenido o anecdóticos, ni tampoco simbólicos, el que indica una realidad artística por sí misma. El estudio del tiempo musical será pues de gran ayuda a quien quiera llegar a la verdadera comprensión de los misterios del lenguaje musical.

25 Sin embargo, por el momento no profundizaremos más en este tema, ya que al igual que ocurrió con el tema de la pintura, la música como campo de conocimientos será presentada posteriormente en un apartado propio, en el cual será posible analizar de una manera más completa sus características.

III. EL TEATRO

26 Quien, desde lo alto del teatro de Epidauro haya contemplado la inmensa cávea desierta y sonora, aún intacta como era hace mil años, habrá experimentado una sensación de maravilloso asombro más que por la perfección arquitectónica del monumento, por su proporción escalar, por sus increíbles cualidades acústicas. Si se piensa, además, en el hecho de que en aquella época lejana, una región como la Argólida, poblada apenas por una decena de miles de habitantes griegos tuviese "necesidad" de un teatro tan vasto. Y habrá continuado maravillándose al pensar que para acudir a las representaciones, los espectadores, habitantes de Micenas o de Argos (que sin duda constituían la mayoría del público) estaban dispuestos a recorrer cincuenta kilómetros con los medios de comunicación de la época. ¿Cuántos estarían ahora dispuestos a hacer este recorrido, aun disponiendo de un automóvil, para asistir a la representación de un drama o una comedia actuales? Porque es bueno confesarlo desde el principio, salvo el caso de algunas representaciones mundanamente importantes, ¿cuál es hoy el teatro capaz de atraer un público mayor que los pocos centenares de espectadores selectos? No hago esta afirmación para negar el valor artístico del teatro actual, sino para mostrar cómo este género de arte, que en tiempos remotos representaba un elemento esencial y decisivo en la cultura artística, ha sido de tal modo descuidado en relación con las demás artes.

27 ¿A qué se deben la importancia y la eficacia tan reducidas del teatro actual? Ciertamente a motivos sociales, técnicos, más que estéticos: el teatro como medio de información y comunicación ha sido suplantado por la radio, la televisión y el cine; hoy ha perdido del todo o casi totalmente sus virtudes de iniciación mágicas y rituales, ya que las religiones diversas se han adjudicado el ceremonial sagrado que era parte predominante del teatro antiguo. Además, el teatro como expresión "literaria", es decir, como medio de difusión de elementos poéticos y narrativos, ha sido superado de modo indudable por la prensa, por la

posibilidad de publicar versos y prosa en profusas ediciones de millares de ejemplares, de modo que para llegar a un público numeroso el escritor sabe que dispone de un medio más eficaz en el libro impreso que en el escenario.

28 Estas y otras cosas que de seguro se nos escapan, son las razones que explican la declinación de este arte y no juzgamos fácil prever su continuación de manera realmente significativa.

29 Y, a pesar de todo, el teatro ha tenido una función indiscutible durante todo el medioevo en nuestra civilización (para no hablar de los muchos países del Extremo Oriente en los que ha llegado triunfante hasta nuestros días) y volvió a florecer así en el "seiscientos" y en el "setecientos", cuando ya su carácter "iniciatorio" se había perdido lo mismo que el místico y el heroico, y cuando la invención de la imprenta permitió la amplia difusión del libro. Shakespeare, Calderón, Lope de Vega, Molière, Corneille, Racine, bastarían para hacer inmortal esta forma del arte.

30 Si en la actualidad la situación aparece más oscura todavía que en la edad barroca, es preciso reconocer que obras como las de Wilde, Brecht, Dürrenmatt, Pinter, Beckett, Ionesco, Miller, Pirandello, Sartre, Anouilh, etcétera, son indudablemente actuales y dan testimonio de una vitalidad no del todo extinguida de este medio expresivo.

31 Creo que en la base de todo impulso de "teatralizar" existe, tanto por parte del autor, como del actor (pues es necesario tomar a ambos en cuenta), la voluntad precisa de comunicación intersubjetiva inmediata o, mejor, de afirmación directa respecto al prójimo y a la sociedad, en mayor grado de lo que ocurre en los otros sectores literarios. El hecho de que varios literatos se hayan dejado arrastrar por el impulso de escribir para el teatro (cosa que ha ocurrido por ejemplo a Moravia, Buzzati, Sartre, Eliot) debe atribuirse a la necesidad por ellos sentida de un medio de expresión inmediata para alcanzar un grado de comunicación que

no es posible por el libro. El "contacto" con el público, la posibilidad de ejercer un influjo directo, aunque numéricamente limitado, sobre el auditorio, es un hecho que no debe subvalorarse, y que denuncia la íntima voluntad del hombre de encontrar el inmediato contacto con el prójimo de una manera que ninguna otra forma de arte le ofrece.

32 Agregemos sólo para finalizar esta parte introductoria que tanto el tema del teatro como el siguiente, el de la danza contarán también con un apartado propio, para enfatizar en él sus elementos y funciones de una manera más amplia.

IV. LA DANZA

33 Los mismos lazos espontáneos y casi indisolubles que un tiempo ligaron la arquitectura y la escultura, la música y la poesía, existían también entre música y danza, y entre ésta y el teatro; hasta el punto que quien estudie el devenir del arte a la inversa, no podrá menos de percibir cómo se llega a un periodo en el cual las facultades expresivas del hombre se hacen extrínsecas, sobre todo en aquellas formas artísticas que le son más inmediatas, y que pueden expresar de la manera más espectacular, las leyendas, los mitos y los ritos propios de esa época. Si efectivamente la danza de la Antigüedad y la de las poblaciones salvajes era y es todavía parcialmente uno de los medios más característicos y primordiales de representación y de autorrepresentación, se comprende cómo se ha convertido, en la sociedad "civil" de la época actual, únicamente en el recuerdo lejano de una actividad estética hoy ya casi extinta. Por eso al hablar de la danza, será preciso todavía, más que para las otras artes, hacer un esfuerzo de historiador y considerar como dos cosas distintas el arte de otros tiempos y el actual.

34 Hoy en día, por ejemplo, establecer la distinción entre el teatro y la danza, es fácil y obvio, aunque de tiempo en tiempo las dos se fundan y se apoyen entre sí, como es obvia la distinción entre la danza y la música, aun cuando esta última tenga siempre un papel en las manifestaciones de la primera; pero en los tiempos remotos a que aludimos, danza, música, teatro, eran casi una sola cosa en aquel "espectáculo" genérico que el hombre daba de sí mismo y al que asistía y que representaba el único elemento para llegar a una estética social, y a una socialización de los elementos religiosos o mágicos.

35 De cualquier manera, sea cuales fueren las circunstancias en relación con la actualidad de este arte, nos interesa considerar aquí las leyes íntimas que regulan la constitución y la articulación y que hacen de la danza una entidad artística bien distinta y capaz quizá de evoluciones importantes. La danza es la única de las artes que como medio expresivo, como "material de construcción" primario e indispensable, se sirve del cuerpo humano bien sea animado y movido por el sonido de la música, la recitación de versos, el juego de luces y colores, bien sea insertado en un décor particular, integrado, por consiguiente, en una atmósfera eventual escénica y teatral; de todos modos, un cuerpo humano, investido por el ritmo, el movimiento y el color, alcanza a construir el particular esquema plástico y dinámico al que damos el nombre de danza.

36 Hoy, con el cinematógrafo ha sido posible fijar definitivamente la danza, pero a pesar de todo, de la Antigüedad nos llegaron únicamente los documentos que fueron transmitidos por representaciones pictóricas, en los que tanto la espacialidad como el movimiento están apenas señalados.

37 Si consideramos la arquitectura como el arte característico del espacio interno y externo, pero siempre en el sentido de un espacio extrínseco al hombre, la danza podría considerarse como el arte que más que ninguna otra es capaz de darnos la medida de nuestro espacio interior y exterior, es decir, del espacio interior en

relación con nuestro organismo y el exterior al mismo, pero ligado a nuestro sentido de la existencia. Elevando nuestro cuerpo al rango de una construcción artística, al hacernos conscientes de la íntima constitución de nuestro organismo, la danza logra desarrollar en nosotros el conocimiento pleno o al menos una instintiva sensibilidad acerca de ese "esquema corpóreo" tan estudiado hoy y tan desmenuzado por la neurofisiología moderna, del cual hay muchas probabilidades de que ya en el más oscuro pasado, el arte tuvo la intuición premonitoria.

38 El asistir a una sucesión rítmica de movimientos corpóreos, en especial si están acompañados de la música, es irremisiblemente contagioso, y si este contagio explica el por qué de la participación mágico-histórica en las danzas tribales de poblaciones salvajes o de la Antigüedad, también puede explicar el porqué de la participación actual en las manifestaciones colectivas del baile y del jazz.

U. EL CINEMATÓGRAFO Y LA FOTOGRAFÍA

39 El cinematógrafo puede ser considerado, quizá, como la piedra de toque del arte moderno: el nuevo medio expresivo constituye la demostración de cómo un arte "nuevo", antes no existente, y además posible únicamente gracias al ingenio mecánico, ha podido, al englobar las otras artes, ser exaltado como el más típico de nuestra época; y al mismo tiempo, ser vilipendiado por algunos como el peor elemento de corrupción de todas las formas artísticas que concurren a su constitución.

40 Ambas posiciones tienen parte de verdad y parte de error; ambas pueden ser suscritas o rechazadas. En realidad, el advenimiento de la máquina significó para las otras formas artísticas que hemos examinado hasta ahora, sólo un elemento

“perturbador” que vino a sumarse a otros, y que trajo consigo algunas modificaciones, a menudo profundas, pero ciertamente no decisivas.

41 Pero en el cinematógrafo, las cosas se han producido de modo diverso: se ha dado aquí el caso de una forma expresiva nueva, absolutamente inédita, en la que nunca antes se había pensado como tal, y destinada a convertirse en el curso de pocos decenios en el más popular y frecuentado espectáculo de nuestros tiempos en el que entra en juego una forma de apreciación y de goce completamente inédita, que se ha hecho posible solamente por el hecho de haberse inventado un sistema rápido de reproducción de las imágenes fotográficas, que por medio de su sucesión daban la sensación de movimiento, de continuidad y de profundidad capaces de ofrecer bastante fielmente el verdadero dinamismo de la vida vivida más y mejor que cualquier otra forma artística del pasado.

42 Y aquí pienso que está el verdadero núcleo de buena parte de las polémicas contemporáneas en torno al arte en general y a las artes figurativas en particular: con el nacimiento del film, pronto se hicieron inútiles y risibles los antiguos intentos de “reproducciones de la realidad” que a pesar de todo habían parecido ser los fines más elevados de cierto género de actividad artística.

43 La primera responsable de esta subversión en el campo de las “artes figurativas” ha sido sin duda la fotografía. Ciertamente se admite la importancia histórico-social de la fotografía como documento narrativo e ilustrativo, y como intérprete del traje, del gusto, de la moda de una época. Y, sin embargo, también la fotografía nos demuestra cómo -aun cuando sea por medio del mecanismo de un instrumento artificial- es posible darse cuenta de dos hechos importantes: la peculiar transformación perceptiva que se está operando en el hombre y la extensión del universo figurativo del que el hombre extrae sus motivos y sus materiales visuales. Y he aquí por qué:

44 También la fotografía que creíamos se debía a una mera manipulación mecánica es, por el contrario, fruto de la “transferencia mecánica” de una facultad perceptiva nuestra, si así puede decirse. El que hojee un álbum de familia y observe las antiguas copias amarillentas de las fotografías de los abuelos o mejor aún de las de los bisabuelos y tatarabuelos, no tardará en darse cuenta de que tales fotografías, y no sólo por el hecho de estar amarillentas, encierran una precisa componente estilística. El estilo -¿o acaso sólo el gusto?- de la época está presente, y no tanto por la disposición de las figuras o por la moda de los trajes sino por un conjunto de circunstancias que van desde el encuadre hasta el “montaje”, desde el corte a la exposición de la película.

45 El tiempo ha quedado en suspenso por la cámara fotográfica: la fotografía estroboscópica ha fijado -mediante la suma de imágenes sucesivas- nuevas estructuras antes sólo supuestas; los rayos infrarrojos, los rayos X, han hecho posible la fotografía de lo invisible, el cinematógrafo ha permitido hacer más lento o acelerar el tiempo de todos los fenómenos, y darnos el recorrido apreciable de un devenir que de otra manera únicamente sería calculable. Pero lo que es más sorprendente: el mismo espacio ha visto sus dimensiones trastocadas: lo extremadamente pequeño y lo extremadamente lejano, lo microscópico y lo telescópico, se han hecho comparables, se han llevado a la misma escala de magnitud gracias a los recursos técnicos y se han hecho visibles analogías impresionantes entre las *Gestalten* de los astros y de los núcleos, entre los pelos de los paquidermos y las “pestañas” de los microbios.

46 No se consideren estos fotogramas como datos artísticos, considérense más bien como elementos inéditos y nuevos que una naturaleza transfigurada nos ofrece para enriquecer nuestro patrimonio de impresiones visuales.

47 En efecto, vemos libélulas, fragmentos de infusorios, mohos, pólipos, diatomeas, cortes de huesos y de diversos tejidos,

fragmentos de cristales, estambres de flores, bacterias, papilas linguales, formaciones químicas y microscópicas, serpentines de refinerías, señales de tráfico, galaxias...

48 Y verdaderamente tampoco la pintura moderna puede esquivar estas leyes que parecen dictadas sólo para la ciencia: las vicisitudes de los estilos no son más que un lento aproximarse de trasmutaciones formales dirigidas hacia un único principio que la rige: la continua alternancia de cosmos y de caos, el continuo paso de un equilibrio estático a otro dinámico, el continuo descubrimiento de la Gestalt que satisfaga las facultades perceptivas peculiares del hombre.

49 De la fotografía inmóvil a la móvil, el paso fue breve e inevitable, y, en efecto, en el transcurso de pocos decenios, desde que los primeros daguerrotipos comenzaron a hacer las delicias de la humanidad ochocentista, se logró la realización de las primeras películas cinematográficas.

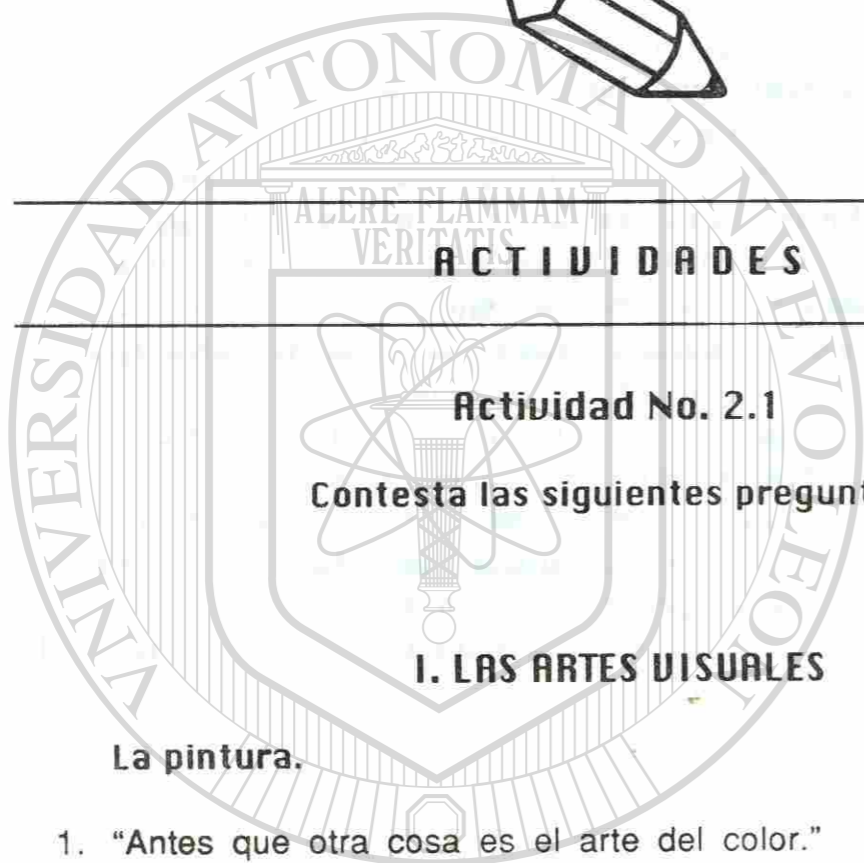
50 El hecho mismo de ser un arte "nuevo" hace que lógicamente este arte tenga sus leyes propias, y sus atributos específicos e inéditos. Y efectivamente, sostengo que es esencial considerar -para bien o para mal- la necesidad de la **autonomía del lenguaje fílmico**, que es netamente diferente del plástico, del figurativo, del literario, del musical, aun cuando se valga de numerosos elementos tomados en préstamo de ellos.

51 La eficacia del film como arte radica precisamente en esto, su fingir una realidad aparentemente superponible a nuestra vida, aun cuando más peligrosamente distinta.

52 Esta característica de fingir una realidad, que en efecto es muy irreal, es su lado positivo y negativo a un tiempo, porque es a la vez el arma de que se puede servir un hábil "director ético" para manejar la opinión pública, mientras que es también una potente palanca que permitirá la inserción de constantes éticas y estéticas capaces de modificar el gusto, las costumbres, la moda, el

estilo de una época más de cuanto pudieron hacerlo la pintura, la música y el teatro reunidos.

53 Si queremos considerar el cinematógrafo como un arte autónomo es importante precisar cuáles son aquellos elementos más típicos de este arte que de las otras, los que se han desarrollado precisamente a consecuencia del advenimiento de la nueva técnica. Entre éstos están: el encuadre (la particular composición de la imagen fílmica, que le presta personalidad y significado); el montaje (o sea el conjunto coordinado y rítmico de los diversos encuadres). Bastará señalar las muchas subdivisiones propuestas para los diversos tipos de montaje, como la antítesis, el paralelismo, la analogía, el sincronismo; y, será suficiente añadir cómo en los que son auténticos recursos técnicos de la toma fotográfica (primer plano, campo medio, lejanía, movimiento de cámara, contracampo, toma de altura, de abajo, disolvencia) pueden en cierto modo permitir el enunciado de las reglas esenciales armónicas y contrapuntísticas que presiden el nacimiento de la obra fílmica.



ACTIVIDADES

Actividad No. 2.1

Contesta las siguientes preguntas.

I. LAS ARTES VISUALES

La pintura.

1. "Antes que otra cosa es el arte del color."

2. ¿Cuál es el elemento dominante en la pintura desde la remota Antigüedad?

3. ¿Cuál es la definición de pintura, liberada ya del freno de la imitación y hasta el de la composición rigurosa?

Escultura y arquitectura.

4. Es el arte que durante siglos y milenios estuvo casi identificado con la representación del elemento antropomórfico, o al menos zoomórfico.

5. Nombre del arte que se ha desvinculado en nuestros días de todo nexo con el realismo, en grado no menor a como lo ha hecho la pintura.

6. ¿Cuál es la diferencia entre la pintura y la escultura?

7. ¿Qué relación podemos destacar entre la escultura y la danza?

1020124219

8. ¿Cuál es la diferencia entre la danza y la escultura?

9. En definitiva, nos permiten el disfrute debido, del fenómeno artístico.

10. Es la única de las artes visuales que requiere para su percepción, además del sentido de la vista, el del tacto.

11. La arquitectura desde los tiempos antiguos, estuvo casi siempre de tal manera ligada a:

12. Es lo que los hombres de tiempos remotos, y también de períodos posteriores, superpusieron a sus construcciones, a los lugares para el culto, y a la vivienda misma.

13. Es la causa de la desaparición de la ornamentación pictórica y plástica en nuestra arquitectura.

14. Definición que han dado de la arquitectura quienes consideran que es el arte "progenitor" de todas las demás.

15. Se define como el arte de la medida.

16. Es el arte de la delimitación y de la repartición espacial, y más que ninguna, el arte del número y de la medida aplicados a la creación.

17. ¿Cómo podemos explicar la afirmación que se hace, respecto de: "arquitectura de un poema, de una sinfonía, de un film"?

18. ¿Cuál es la definición de arquitectura, en su sentido más amplio?

19. ¿Cuáles son los dos polos de utilidad de la arquitectura?

20. ¿Cuáles son las tres artes visuales?

Arte, técnica y estética industrial.

21. ¿A qué se ha debido la incontenible transformación efectuada en el mundo?

22. ¿Cuál ha sido el motivo por el cual, el producto industrial, adquiere día a día una importancia cada vez mayor?

23. ¿Qué valor se le concede actualmente a los objetos y utensilios creados por el artesanado antiguo y arcaico?

24. ¿Cuáles eran los elementos que condicionaban los "valores", que los artesanos antiguos, otorgaban a sus objetos y utensilios?

25. ¿Qué ha pasado actualmente con el "gran arte" y con la técnica?

II. LA MÚSICA

26. ¿Cómo ha sido considerada la música?

27. ¿Por qué motivo la música ha sido comparada con la arquitectura?

28. ¿Cuál ha sido la importancia y la vigencia de la música?

29. ¿Por qué se afirma que la música es la única forma artística, cuya capacidad de asociación es inagotable e inextinguible?

30. ¿Cuáles son los elementos más típicos del lenguaje musical?

31. ¿Cuál es la diferencia de la música con las otras artes, tomando en cuenta su componente temporal?

III. EL TEATRO

32. ¿Cuál es el nombre del recinto teatral con inmensa **cávea**, desierta y sonora, que asombra por la perfección **arquitectónica** como monumento, por su proporción **escalar**, y por sus increíbles **cualidades acústicas**?

33. ¿Por qué motivo **causa asombro** la construcción del recinto teatral citado en la pregunta anterior?

34. ¿Qué opina Gillo Dorfles del teatro actual?

35. Según Dorfles, ¿a qué se debe la importancia y la **eficacia tan reducida** del teatro actual?

36. Menciona los medios de información y comunicación, por los que ha sido **suplantado** el teatro?

37. ¿Por qué afirma Dorfles, que el teatro ha perdido todo, o casi totalmente, sus virtudes de **iniciación mágica** y rituales?

38. ¿Cuál es el motivo por el que ha sido **superado** el teatro como expresión "literaria" (como medio de difusión de elementos **poéticos** y narrativos) de modo indudable por la prensa?

39. Después de tener una función indiscutible durante todo el **Medioevo**, ¿qué características revistió el teatro cuando volvió a **florecer** en el "Seiscientos" y en el "Setecientos"?

40. Menciona algunos personajes que han hecho inmortal el arte teatral:

41. ¿Cuáles son los elementos humanos que encontramos en todo impulso de "teatralizar"?

42. ¿A qué se ha debido el hecho de que varios literatos se hayan dejado arrastrar por el impulso de escribir para el teatro: Moravia, Buzzati, Sartre, Eliot, etcétera?

43. ¿Qué importancia reviste para el teatro, el "contacto" con el público, es decir, la posibilidad de ejercer influjo directo, aunque numéricamente limitado-, sobre el auditorio?

IV. LA DANZA

44. Menciona las artes, con las que la danza mantenía lazos espontáneos y casi indisolubles:

45. ¿Por qué fue importante la danza en la Antigüedad y en las poblaciones salvajes?

46. ¿Por qué se afirma que para hablar de la danza es preciso hacer un esfuerzo de historiador?

47. Menciona las artes, que en tiempos remotos, eran casi una sola cosa, en aquel "espectáculo" genérico de representación:

48. Es la única de las artes, que como medio expresivo, como "material de construcción" primario e indispensable, se sirve del cuerpo humano.

49. Son las formas en que la danza se manifiesta en el cuerpo humano.

50. ¿En qué momento, la danza alcanza a construir el esquema plástico y dinámico?

51. ¿Cuál ha sido el invento que ha hecho posible fijar definitivamente la danza?

52. ¿Cómo ha sido definida la danza, desde el aspecto: espacio - hombre?

U. EL CINEMATÓGRAFO Y LA FOTOGRAFÍA

53. Se ha definido como un arte "nuevo", antes no existente, y además posible, únicamente gracias al ingenio mecánico, englobando las otras artes, además, es exaltado como el arte más típico de nuestra época.

54. ¿Por qué motivo se ha considerado como elemento "perturbador", el advenimiento del cinematógrafo?

55. ¿A qué se ha debido el gran éxito del cinematógrafo, que en el curso de pocos decenios, se ha convertido en el más popular y frecuentado espectáculo de nuestros tiempos?

56. Según Gillo Dorfles, ¿cuál es el verdadero núcleo de buena parte de las polémicas contemporáneas, en torno al arte en general, y a las artes figurativas en particular?

57. Se le considera responsable de la subversión en el campo de las "artes figurativas".

58. Es fruto de la "transferencia mecánica" de una facultad perceptiva nuestra, y no una mera manipulación mecánica.

59. ¿Qué elemento está presente en la fotografía, además de la disposición de las figuras, cuando se habla de un conjunto de circunstancias, que van desde el encuadre hasta el "montaje", desde el corte a la exposición de la película?

Actividad No. 2.2

Completa brevemente los siguientes enunciados.

1. _____ ha fijado, mediante la suma de imágenes sucesivas, nuevas estructuras, antes sólo supuestas.
2. La fotografía de lo invisible, ha sido una realidad debido a la invención de _____.
3. _____ ha permitido hacer más lento, o acelerar el tiempo de todos los fenómenos, y darnos el recorrido apreciable de un devenir, que de otra manera únicamente sería calculable.
4. Empezaron a hacer las delicias de la humanidad ochocentista _____, al lograr la realización de las primeras películas cinematográficas.
5. El lenguaje _____, es aquél cuya autonomía se hace necesaria, pues es diferente del plástico, del figurativo, del literario, del musical aun cuando se valga de elementos tomados en préstamo de ellos.
6. La eficacia _____ como arte, radica precisamente en fingir una realidad aparentemente superponible a nuestra vida, aun cuando más peligrosamente distinta.
7. Los aspectos: positivo y negativo de un film, surgen a partir de la característica llamada _____.

Actividad No. 2.3

Completa el siguiente cuadro sinóptico.

ELEMENTOS MÁS TÍPICOS DEL CINEMATÓGRAFO

A. ENCUADRE

B. MONTAJE

TIPOS DE MONTAJE

C. TOMA FOTOGRÁFICA

Actividad No. 2.4

Relaciona los conceptos con los enunciados, poniendo en cada caso la respuesta correspondiente.

A) PINTURA.

D) DANZA.

B) MÚSICA.

E) CINEMATOGRAFÍA.

C) FOTOGRAFÍA.

F) TEATRO.

G) ARQUITECTURA.

1. () Arte que se refiere a "pura expresividad de imágenes sonoras sin voluntad alguna significativa".
2. () "Arte del espacio", del ritmo, de la habitación, o arte del "espacio interno".
3. () Arte que tiene entre sus componentes: línea, claroscuro, perspectiva, tono, timbre, etcétera.
4. () Arte que emplea una sucesión de imágenes, capaces de ofrecer bastante fielmente, el verdadero dinamismo de la vida vivida, más y mejor que cualquier otra forma artística del pasado.
5. () Arte dirigido a una representación de un drama o una comedia.
6. () Arte que se constituye responsable, por vez primera, de la subversión de las "artes figurativas".
7. () Arte capaz de darnos el espacio interior, en relación con nuestro organismo, y el exterior al mismo, pero ligado a nuestro sentido de la existencia.

Actividad No. 2.5

Actividad de Investigación.

1. ¿Quién fue el creador de la cámara fotográfica, y cómo se realizó su invención?

2. ¿A quién se debe la creación del cinematógrafo? Explica brevemente el proceso de su invención.

Investiga los siguientes términos, con respecto a las artes que se mencionan:

1. PINTURA

Perspectiva, cromático y esquizoide.

2. ESCULTURA Y ARQUITECTURA

Antropomórfico, zoomórfico, fetiche, tótem, lingam, tangible, Krishna, metamorfoseada.

3. MÚSICA

Presto, adagio, allegretto, rubato, patéticos, ubicua.

4. TEATRO

Argólida, Micenas, Argos, drama.

5. DANZA

Décor, estética, animado, premonitoria.

6. CINEMATOGRAFÍA

Figurativa, film, inédita, subversión.

7. FOTOGRAFÍA

Estroboscópica, montaje, infrarrojos, encuadre, daguerrotipos.



Segunda Unidad

Las artes plásticas

Objetivo

El alumno adquirirá elementos teóricos que le permitan apreciar las artes plásticas (pintura, dibujo, fotografía, escultura) y los utilizará para comentar una exposición que se le indique.

Metas

- Recabar información acerca de un artista plástico cuya obra se esté exponiendo en la ciudad.
- Visitar el museo en donde esté dicha exposición, observar la obra expuesta, tomar notas.
- Elaborar un informe en el que se comente y se opine sobre la obra en cuestión.
- Confrontar la propia opinión con la de otros compañeros en una sesión grupal.

Tema 3

¿Qué es una pintura?

Tomado del libro de John Canaday:
Cómo apreciar la pintura, pp. 29-52.

Esquema resumen

Una pintura es:

1. Color aplicado en una superficie.
2. La personalidad de un hombre manifestada a través de esta forma artística.
3. La filosofía de un tiempo dado, que influye en los artistas.
4. Composición creativa que usa color, línea y forma, en armonía, para transmitir un tema de acuerdo a la personalidad de un autor y a la filosofía de su tiempo.

¿Qué es una Pintura?

- 1 Una pintura es una capa de pigmentos aplicada a una superficie. Es un arreglo de formas y de colores. Es una proyección de la personalidad del hombre que la pintó, una manifestación de la filosofía de la época que la produjo y puede tener un significado que sobrepase lo concerniente a un hombre o a un solo espacio de tiempo.

Segunda Unidad

Las artes plásticas

Objetivo

El alumno adquirirá elementos teóricos que le permitan apreciar las artes plásticas (pintura, dibujo, fotografía, escultura) y los utilizará para comentar una exposición que se le indique.

Metas

- Recabar información acerca de un artista plástico cuya obra se esté exponiendo en la ciudad.
- Visitar el museo en donde esté dicha exposición, observar la obra expuesta, tomar notas.
- Elaborar un informe en el que se comente y se opine sobre la obra en cuestión.
- Confrontar la propia opinión con la de otros compañeros en una sesión grupal.

Tema 3

¿Qué es una pintura?

Tomado del libro de John Canaday:
Cómo apreciar la pintura, pp. 29-52.

Esquema resumen

Una pintura es:

1. Color aplicado en una superficie.
2. La personalidad de un hombre manifestada a través de esta forma artística.
3. La filosofía de un tiempo dado, que influye en los artistas.
4. Composición creativa que usa color, línea y forma, en armonía, para transmitir un tema de acuerdo a la personalidad de un autor y a la filosofía de su tiempo.

¿Qué es una Pintura?

- 1 Una pintura es una capa de pigmentos aplicada a una superficie. Es un arreglo de formas y de colores. Es una proyección de la personalidad del hombre que la pintó, una manifestación de la filosofía de la época que la produjo y puede tener un significado que sobrepase lo concerniente a un hombre o a un solo espacio de tiempo.

- 2 La mayor parte de la gente, sin embargo, ve una pintura ante todo como si fuera una fotografía. Una fotografía de algo: una hermosa mujer, un paisaje, una marina, la vista de una ciudad, un tazón con frutas, una pradera con vacas. Fuera del tema del cuadro, el común de la gente ve muy poco. Miran una pintura y ven un hombre, un perro, un vaso con flores, a la Virgen, un campo de batalla, un chiquillo robando galletas, nada más.
- 3 Juzgar los méritos de una pintura con tal criterio es cosa fácil. El cuadro es bueno, en primer lugar, por el grado de que los objetos representados "se ven reales" y, en segundo lugar, por el grado en que el cuadro se conforma con las ideas establecidas de lo que es divertido (el chiquillo robando galletas) o bello (el vaso con flores) o elevado (la Virgen) o simplemente informativo.
- 4 En este modo de ver las cosas, hay algo, pero no mucho, que decir. Prescindiendo por el momento del arte abstracto, debe admitirse que toda pintura principia ciertamente por el tema. Pero el tema ha de ser sólo el punto de partida.
- 5 Tómese, por ejemplo, el cuadro universal aunque incorrectamente conocido como la Madre de Whistler (Imagen 1). Se acomoda muy bien a las pautas de que hemos hablado. "Parece real" al grado de sugerir una fotografía de foco difuso (Imagen 2). Y su tema despierta de inmediato la doble reverencia que sentimos por la maternidad y por la ancianidad. Estas asociaciones nos conmueven más fuertemente aún porque este retrato de una madre en su vejez fue pintada por su propio hijo añadiendo la devoción filial a la ya impresionante suma de humana virtud ligada con el tema. Con tan admirables conexiones, la Madre de Whistler, aun en el caso de haber sido un mal cuadro, hubiese podido obtener el favor popular. Si ocurre que es un cuadro de calidad excelente no es en cuanto a ser el vivo retrato de una anciana pintado por su hijo.
- 6 El título correcto de este cuadro, el único que Whistler le dio y en el que insistió siempre, es, sin embargo: **Composición en gris y**

negro y su verdadero tema es un estado de ánimo, una tónica espiritual compuesta de nobleza, dignidad, reflexión y resignación. Tal estado de ánimo puede estar sugerido por el tema, pero está realizado por las formas y colores que Whistler decide usar y por la relación que establece entre ellos. Esto es lo que se llama **composición** y es el factor individual más importante en el carácter expresivo de una pintura.

- 7 Ahora bien, es obvio que ese apacible y tierno estado de ánimo que Whistler tuvo en mente no podía ser transmitido al contemplador a través de brillantes colores y formas rasgadas en una compleja y agitada relación de los unos con los otros. Por lo tanto, el artista reduce el fondo a unos cuantos rectángulos cuidadosamente espaciados, de tonos neutros y suaves, y, contra ese fondo, la figura de la anciana está reducida a casi una silueta tan geométrica y justa como tranquila. La cabeza, la manos y la distribución irregular de los puntos de luz sobre la cortina sirven de acentos sobresalientes, más luminosos en el tono y más animados en la forma, en un esquema que de otra manera podría haber sido monótono y melancólico.
- 8 Decíamos hace un momento que aun en el caso de que éste hubiese sido un mal cuadro podría haber sido popular. Jamás, sin embargo, hubiera podido llegar a ser tan ampliamente conocido y apreciado como lo es ahora, porque, no obstante que una persona ordinaria nunca llegue a poner en duda que su goce proviene de la materia temática de la Madre de Whistler, está siendo conmovida, aunque no lo perciba, por el arreglo expresivo de la **Composición en gris y negro**.
- 9 Nuestra reacción a un cuadro es afectada por la composición, ya sea que pensemos o no en términos de composición. Si la composición es afortunada, respondemos en la forma en que el artista nos lo propone sin preguntarnos a nosotros mismos el porqué. Pero una vez que tenemos conocimiento de la composición como un elemento de la pintura, tenemos el placer adicional de descubrir cómo procura el artista suscitar la respuesta que busca.

Estos dos disfrutes son perfectamente compatibles. De modo semejante, en el teatro, podemos ser conmovidos por una gran obra, mientras simultáneamente, al lado de nuestra plena participación emocional admiramos la maestría del actor.

Tema y no tema. Valores temáticos.

- 10 Dado que Whistler insistió en llamar al cuadro **Composición en gris y negro**, y dado nuestro argumento de que la composición lleva consigo la expresión de la tónica espiritual, podemos preguntarnos si esta pintura resultaría afectada si omitiésemos el tema en forma total. No sería difícil colocar sobre la silla una capa oscura y dos objetos claros de cualquier clase, reproduciendo de esa manera las siluetas perdidas al omitir la figura de la anciana. ¿Se habría perdido algo?
- 11 Hace unos cuantos años ésta hubiese sido una proposición risible, pero actualmente la pregunta se ha vuelto seria. La escuela abstracta de los pintores contemporáneos arguye que el material temático es algo que sólo estorba. Oscurece el resultado, que es la expresión cabal por los medios del color, la textura, la línea, y la forma que existe por sí misma y no representa nada más. La pintura abstracta, que puede llegar a ser abstracta al grado de reducir el "cuadro" a unos cuantos simples rectángulos de color y a unas cuantas simples líneas negras sabiamente dispuestas sobre el lienzo, es la liberación final por parte del artista de aquellos valores emocionales asociados que Whistler procuró anular cuando puso a su cuadro el nombre que le dio. Si el pintor abstracto gana más de lo que pierde, es una cuestión que deberá ser discutida en otro tiempo. Mientras tanto, supondremos que el tema de una pintura es importante porque es fuente de significación. Pero, lo que debemos retener es que el verdadero significado puede estar alejado a gran distancia del tema aparente. En una palabra, la pintura es interpretación, no imitación; una pintura es maestra en la medida en que amplía y enriquece nuestra experiencia, en la medida en que enriquece nuestro

mundo interior, no en la medida que refleja la apariencia del mundo que nos rodea.

Cuatro mujeres: Pintura y personalidad

Madame Leblanc.

- 12 Esta obra de Whistler, el retrato de su madre, es particularmente clara para demostrar la afirmación de que una pintura es un arreglo expresivo de formas y de colores. Pero hemos afirmado también que una pintura es "una proyección de la personalidad del hombre que la pintó y una manifestación de la filosofía de la época que la produjo." Estas afirmaciones pueden ser hechas también, aunque menos explícitamente, con respecto al **Composición en gris y negro**. En su lugar vamos a ilustrarlas mediante la comparación de cuatro cuadros diversos, todos retratos de jóvenes mujeres, todos ellos obras de arte, todos ellos cuadros maestros, aunque ninguno por el mismo motivo.
- 13 **Madame Leblanc**, de Ingres (Imagen 3), se entiende más fácilmente que los otros porque su intención es menos profunda. Tiene, en forma superlativa, lo que la mayoría de nosotros quiere en un retrato de mujer -gracia atractiva, técnica impecable y una guapa modelo-. Nada nos dice de Madame Leblanc sino que pertenece a una próspera clase media superior y está dotada de una agradable combinación de rasgos distinguidos.
- 14 Dado que es obra del más eminente retratista de su tiempo, podemos suponer que el parecido de Madame Leblanc cumple el requisito de veracidad y halago combinados que el fotógrafo actual logra por el retoque. Las facciones de Madame Leblanc fueron probablemente menos regulares que las que muestra aquí (Imagen 4), su cuello menos elegante y menos bellamente afilados sus dedos (Imagen 5). Sin duda alguna, Ingres magnificó sus cualidades y minimizó sus defectos. La dama está más embellecida aún por la presencia del mantón exquisitamente pintado, por las

joyas y por la sugerencias de la elegante decoración interior, dado que en una pintura todos los elementos participan de las cualidades de cada uno de los otros.

15 **Madame Leblanc** es un retrato encantador en todo. Quizás puede igualmente sugerirnos el modo de vida de una cierta clase social en un cierto período en Francia, si estamos previamente familiarizados con tal época, pero difícilmente se sostiene como **interpretación**, como esfuerzo por presentar algo más que una efigie hechicera; porque no intenta explorar la personalidad de la modelo.

16 Esta es, por supuesto, una intención legítima aunque limitada. El cuadro tiene una virtud propia de toda buena pintura: armonía entre lo que el pintor quiere hacer y los medios que usa para hacerlo. Elegancia, gracia y refinamiento, disciplinados por un dibujo exquisito y gobernado por un artista con genio para la creación de una hermosa línea, tal es la fórmula de un cuadro de Ingres. Un mayor estudio podría revelar complicaciones y matices, pero, en lo esencial, es este un cuadro que podemos aceptar atendiendo a sus valores más ostensibles. Es todo lo que parece ser, ni más ni menos. En cuanto a la composición, la pintura es una suave disposición de formas, cuyos contornos han sido diseñados como deleites lineales, y aun cuando tal cosa puede atribuirse en gran parte a que esta efigie particular es encantadora, no es precisamente una interpretación del tema, ya que Ingres aplicó de hecho la misma fórmula a todos los temas que pintó.

Madame Renoir.

17 Sin embargo, no toda pintura, ni siquiera todo retrato de mujer, quiere ser o decir lo mismo. **Madame Leblanc** debió estar feliz con su retrato. Ciertamente se habría sentido ofendida de haber sido pintada como Renoir pintó a su esposa (Imagen 6).

18 Al contrario del de **Madame Leblanc**, este retrato, por debajo de la simplicidad de su tema aparente, encierra significaciones más hondas. Esta simplicidad es extrema. Una mujer joven, carirredonda y robusta, en blusa y sombrero, posa frente a nosotros, sonriente, descansando sus manos en su regazo. Eso es todo. No hay fondo de paisaje, ni de habitación, ni siquiera de cortinajes. La imagen entera está para nosotros ahí, de golpe, sin elaboración ni distracciones. Su atractivo es inmediato. Es luminosa, fresca, feliz.

19 No obstante que cierto número de cuadros de mujeres jóvenes son alegres, frescos y luminosos, no están en los museos. ¿Qué es lo que hace a éste solo ser tan importante que su valor, expresado materialmente, alcance decenas de miles de dólares? ¿Qué es lo que tiene éste y de qué carecen las alegres, frescas y luminosas portadas de las revistas? ¿Qué es lo que hace a Renoir un gran pintor?

20 Renoir era un gran técnico, pero también lo fueron cientos de otros pintores de su generación que podían hacer todo lo que querían con una brocha, menos pintar cuadros maestros. Tenía un gran talento, pero no era un genio. Su vida, como secuencia de acontecimientos, no encierra nada extraordinario. Desde muy joven luchó para verse a sí mismo aceptado al fin como un artista importante, pero también lo hicieron muchos de sus contemporáneos cuyos nombres han sido olvidados y cuyos cuadros parecen actualmente tan obtusos y pretenciosos, que han sido relegados en grandes cantidades en los sótanos de los museos.

○ La vida y Renoir.

21 La cuestión es tan simple como esto: Renoir es un gran pintor porque tuvo una gozosa adoración por la vida y la habilidad para traducirla en términos visuales al grado de que todos nosotros podemos comprenderla y compartirla. Otros hombres afortunados han sostenido la misma fe gozosa. Ningún otro pintor la ha combinado con el don especial de Renoir de expresarla tan

abundantemente para el resto de nosotros. Otros pintores son grandes por razones totalmente diferentes. Esta grandeza particular es propia de Renoir.

22 Su arte brota de una firmísima convicción en la bondad del mundo. Ve la dicha, en su más hondo sentido, como el estado natural de la especie humana. La encuentra por doquier en el mundo que lo rodea. Su arte es directo, simple y profundo porque refleja una filosofía personal que es directa, simple y profunda. Para Renoir la vida es como un milagro en el que tomar simplemente parte da sentido a la existencia.

23 Su cuadro *En la pradera* (Imagen 7) -volveremos dentro de un momento al retrato de su esposa- resume su sentido de la dicha en una particularmente fresca y deliciosa pintura. El lienzo estalla en color. Todo se enciende en una florida fertilidad. El pasto, los árboles, el paisaje en la distancia, las jóvenes muchachas, aun la luz y el aire que pasan por el cuadro, todo florece y respira en la perfección de un día de primavera. Nada es desusual ni en las muchachas ni en la pradera donde ellas descansan. Los temas de Renoir nunca son raros. Pinta con la convicción de que los más altos valores en la vida son, verdaderamente, también los más simples.

○ Valores universales.

24 Para Renoir estos valores se materializan y concentran en la mujer -pero no en la mujer como incitadora- ni aun como ser individual y ciertamente tampoco como ente de recovecos psicológicos y caprichos dignos de explorarse. No es ninguna de estas cosas, porque es algo más; es la fuente de todo entusiasmo y vida en el mundo. Niños, flores y frutas son compañeros naturales en esta concepción. Los hombres de Renoir, cuando aparecen, aparecen en todo caso como galanteadores, no con la fuerza agresiva del macho conquistador, sino como gentiles adoradores del principio femenino. Es esta concepción de la mujer como símbolo básico universal la que señala la diferencia entre la

importancia de una pintura de Renoir y la trivialidad de una simple y llamativa portada de revista, no importa cuán diestramente pueda estar ejecutada ni con cuánto éxito llene su limitada función.

25 Volviendo ahora al retrato de Madame Renoir, el cuadro tiene un segundo y más profundo significado bajo su significación aparente. Viene a ser la imagen de una diosa terrestre, al mismo tiempo que sigue siendo la delicada copia de una muchacha excepcional con sombrero de paja y un par de rosas prendido en él. En otras palabras, el mensaje del cuadro es universal en términos de lo particular, una fórmula para la interpretación del mundo que, en una variante u otra, ha sido efectiva durante más de dos mil años y permanece tan vigorosa como siempre. ¿Cómo procede Renoir en la creación de este símbolo universal?

26 Primero, tomando su tema, tal como existía en la naturaleza, sólo como un punto de partida, y modificándolo para sugerir la cualidad eterna que la mujer representa para él. Los artistas de todas las épocas; cuando buscan una significación por debajo de las superficies transitorias de las cosas, empiezan a pensar en términos de diseño geométrico. La naturaleza fundamental de un símbolo está en cierta forma en armonía con la finalidad de una simple forma geométrica. Procúrese ahora ver el retrato de Madame Renoir no como un retrato de muchacha sino como una estructura de fuertes y sólidos volúmenes.

27 Estos volúmenes, estas formas, son mucho más simples que una reproducción literal de la apariencia que el modelo pudo haber tenido. Tal como Renoir los dibujó, el rostro y la copa del sombrero describen un sólido óvalo regular (Imagen 8). No es accidental que repita en el ala del sombrero su primer óvalo en dirección opuesta. Y la masa de la figura, si seguimos una línea a lo largo de los hombros y de los brazos, se aproxima a medio óvalo de la misma forma, aunque más grande y un poco irregular. El cuello es un cilindro, y esta misma forma vigorosa es repetida, aunque no tan obvia ni totalmente, en los brazos.

28 Si un tal análisis suena artificioso es porque el efecto total de una obra de arte es más que la suma de los medios técnicos utilizados para realizarla. La cuestión es que Renoir reduce su tema a masas amplias, sólidas y simples porque tales formas sugieren valores eternos.

29 La imagen combina un sentido de vida llena de animación con su estabilidad. Mucho de esta vida proviene del rico esplendor del pigmento. El cuadro se vería ruinosamente transformado si se volviese a pintar con la casi fría precisión apropiada para **Madame Leblanc** o con la suavidad de un Whistler. Es difícil decir por qué la pintura de Renoir tiene tanta vitalidad. Es una cuestión de "toque", esa desesperación del crítico analítico, ese fracaso del falsificador, esa primogenitura del pintor natural, y para el observador esa fuente directa de comunicación con el artista.

30 En cuanto al lugar y al tiempo que refleja, el cuadro es francés de todo a todo. La veneración mística o casi mística a la mujer es un factor constante en el arte francés, expresado en formas que van de las estatuas medievales de la Virgen a los retratos alegóricos de las cortesanas del siglo XVIII. Asimismo, en el corazón de la vida francesa hay amor y respeto a las cosas simples. Renoir está en línea directa con ambas tradiciones a la vez, pero las expresa en términos de su propio siglo. El siglo XIX no puso su fe en los misterios medievales ni en los refinamientos del siglo XVIII. Su verdadera fe estaba en lo común. Así la de Renoir. Pero él levanta lo común al reino de lo ideal y realiza la hazaña adicional de hacerlo sin pérdida de la intimidad.

Mujer con crisantemas.

31 Al considerar el cuadro de Renoir como si hubiese logrado una especie de perfección, como ciertamente lo hizo, parecería que no hemos dejado nada para realizar a los otros retratos femeninos. Sin embargo, es gloria del arte de la pintura ofrecer no una

perfección única sino una pluralidad de perfecciones. Vamos a comparar el cuadro de Renoir con uno de su amigo y estricto contemporáneo, Edgar Degas cuya **Mujer con crisantemas** (Imagen 9), fue pintado a pocos kilómetros y a pocos años del Renoir.

Podemos imaginar lo que Renoir habría hecho con el tema. **Mujer y flores** se habrían fundido en un esplendoroso símbolo de generosa dicha. Pero, tal interpretación era imposible para Degas, éste era tan escéptico de la bondad de la vida como Renoir afirmador de ella.

O Degas y la duda.

33 El arte de Degas revela a un hombre esencialmente pesimista. No tiene la certidumbre de conocer el significado de la vida, ni siquiera de que este significado exista. Duda de todo, excepto de la fascinación de la vida como un continuo, aunque azaroso espectáculo que él capta sin la menor duda. Se absorbe en la visión de la gente -principalmente de las mujeres- entregada a sus quehaceres cotidianos. Puede ser descrito como un apasionado espectador. Su sensibilidad acoge a los seres humanos como fenómenos psicológicos más que como masas de protoplasma (así debieron parecerle las mujeres de Renoir). Como Renoir, Degas es un francés del siglo XIX, fascinado por la mujer y por lo común. Pero es un tipo de hombre distinto de Renoir, y va a reflejar estos temas de un modo contrario.

34 **Mujer con crisantemas** es una brillante composición excéntrica. Por lo general, en los retratos, el retratado ocupa el centro de la tela. Degas lo aleja a una de las orillas. Normalmente, el retratado mira directamente al observador o ve algún objeto dentro del marco, o, a lo sumo, mira soñadoramente al espacio. Esta mujer mira hacia afuera algo lejano que les es aparentemente familiar, pero que resulta imposible de identificar, atormentadoramente identificable para nosotros (Imagen 10). El retrato común dispone sus más brillantes colores y sus contrastes más vigorosos de modo de asegurar al retratado su legítimo clímax de interés.

Pero, Degas no sólo coloca en el centro de su cuadro una brillante explosión de flores sino que arrincona a su personaje contra el marco. Asimismo, pinta a la mujer en una monocromía virtual y deja parte de su rostro oculto por una de sus manos. Violando todas las reglas usuales de la composición de retratos, Degas logra un espléndido cuadro, superior a todo lo que, siguiéndolas, logra la mayoría de los pintores.

○ Vida en fragmentos.

35 ¿Por qué compone de esta manera excéntrica? Porque ahí donde Renoir compuso para crear una expresión de estabilidad eterna, ahí nos obliga Degas a sentir que hemos tropezado casualmente con la mujer de las crisantemas. Ahí donde Renoir es embriagado por la vida en su totalidad, Degas es fascinado por sus fragmentos. Compuso la mayoría de sus cuadros, como éste, como si fuesen fragmentos de composiciones más amplias. Sin embargo, paradójicamente, este efecto casual está gobernado meticulosamente. Degas nunca cae en la trampa de la novedad por la novedad. Sus composiciones son siempre tan sólidas como originales, tan satisfactorias como estimulantes.

36 Hemos visto a Renoir renunciando a todo fondo en el retrato de su esposa para reforzar la universalidad de la imagen. Un fondo específico tiende a definir tiempo y espacio, reduciendo así la intemporalidad e inespacialidad propia de todo símbolo universal. Es natural que Degas, interesado en la vida como espectáculo transitorio, defina claramente el lugar y el momento. En *Mujer con crisantemas* podemos deducir elementos tan específicos como el nivel social y la situación económica del personaje de modo tan preciso como lo hicimos en *Madame Leblanc*. Pero sabemos también que la *Mujer con crisantemas* es una persona capaz de pensar y actuar en determinados sentidos y en ciertas circunstancias.

37 Sin embargo, después de todo, sigue siendo enigmática, como seguramente quiso Degas que lo fuera. Medio se esconde y medio

se ríe, lo que puede ser un medio burlarse. Por su elusividad femenina es como aquella otra mujer que nos es conocida en el más famoso retrato del mundo, pintada cerca de cuatro siglos atrás: la *Mujer con crisantemas* es la *Monna Lisa* del siglo XIX.

Monna Lisa, lo propio del Renacimiento.

38 *Monna Lisa*, de Leonardo da Vinci, (Imagen 11), como el Renoir y el Degas que acabamos de ver, es sólo secundariamente una representación de la mujer que posa, cuya identidad ha sido objeto de innumerables especulaciones. Pero la verdadera modelo, si es que hubo alguna, carece de importancia. *Monna Lisa* es una personalidad creada por Leonardo da Vinci.

39 Es un cuadro extraño. Y mucho de este carácter extraño ha sido obra del tiempo. Las cejas están rasuradas, y la frente, muy levantada hacia atrás, rasurada o depilada conforme a la moda de la época. El vestido, teatralmente rico para nosotros, puede estar hecho también a la moda. Pero estas son las consideraciones menores. El obstáculo grave con que tropieza cualquiera para entender la *Monna Lisa* es que ha sido demasiado famosa durante demasiado tiempo. Tantas leyendas familiares y tantas conjeturas se han acumulado en torno a ella, que es imposible verla con una mirada fresca. Jamás la vemos por vez primera; siempre ha estado de vuelta. Ya no es un cuadro, es una institución.

○ Mitos en torno a la *Monna Lisa*.

40 La leyenda más irritante respecto a *Monna Lisa* es la de que los ojos "te siguen alrededor del cuarto" por algún modo secreto de pintar sólo conocido por Leonardo y único en este cuadro. Los ojos de cualquier retrato en que el personaje vea directamente al espectador parecen seguirlo, no importa la ineptitud con que haya sido pintado. Hay, luego, la superstición de que los labios, si se miran fijamente por tiempo suficiente, "comienzan a sonreír". Cualquier objeto mirado con fijeza y en grado extremo parece

cambiar en una u otra forma, especialmente si uno lo espera. Asimismo, y por desgracia, la **Monna Lisa** es llamada con frecuencia la pintura más grande del mundo. Ninguna pintura puede ser la más grande del mundo, porque no hay una pauta única de perfección. Si tal patrón pudiese existir, sería difícil ver cómo una pintura tan ambigua como la **Monna Lisa** pudiese representarlo.

41 Tales dificultades explican por qué los esfuerzos para interpretar la pintura llegan a degenerar en divagaciones literarias como notoriamente la de Walter Pater, que se ha convertido en el ejemplo típico de lo que no es la crítica de arte:

42 Es más vieja que las rocas entre las cuales posa; como el vampiro, ha muerto muchas veces y aprendido los secretos de las tumbas; ha sido buceadora en los mares profundos y lleva consigo la carga de sus pasados días; traficó extrañas telas con los mercaderes de Oriente, y, como Leda, fue la madre de Helena de Troya, y como Santa Ana, la madre de María; todo esto le es propio como también el sonido de las liras y las flautas, y sólo vive en la delicadeza con que se modelaron sus cambiantes líneas y se matizaron sus párpados y sus manos.

Comparación de Degas con Leonardo.

43 Sea de ello lo que fuere, nuestro problema es las semejanzas y diferencias, a cuatro siglos de distancia, entre la **Monna Lisa** y la **Mujer con crisantemas**, como ejemplos del modo como los cuadros reflejan el tiempo y el lugar de su creación.

44 El cuadro de Degas hubiese sido inconcebible para un hombre del Renacimiento italiano. Hubiese sido una herejía intelectual sugerir a Leonardo que una pintura como la **Mujer con Crisantemas**, que enfatiza deliberadamente lo transitorio, lo casual, lo cotidiano, pudiese ser realmente tan efectiva para sugerir el carácter enigmático de la mujer como la **Monna Lisa** con su idealización. El hombre del Renacimiento perseguía un ideal y

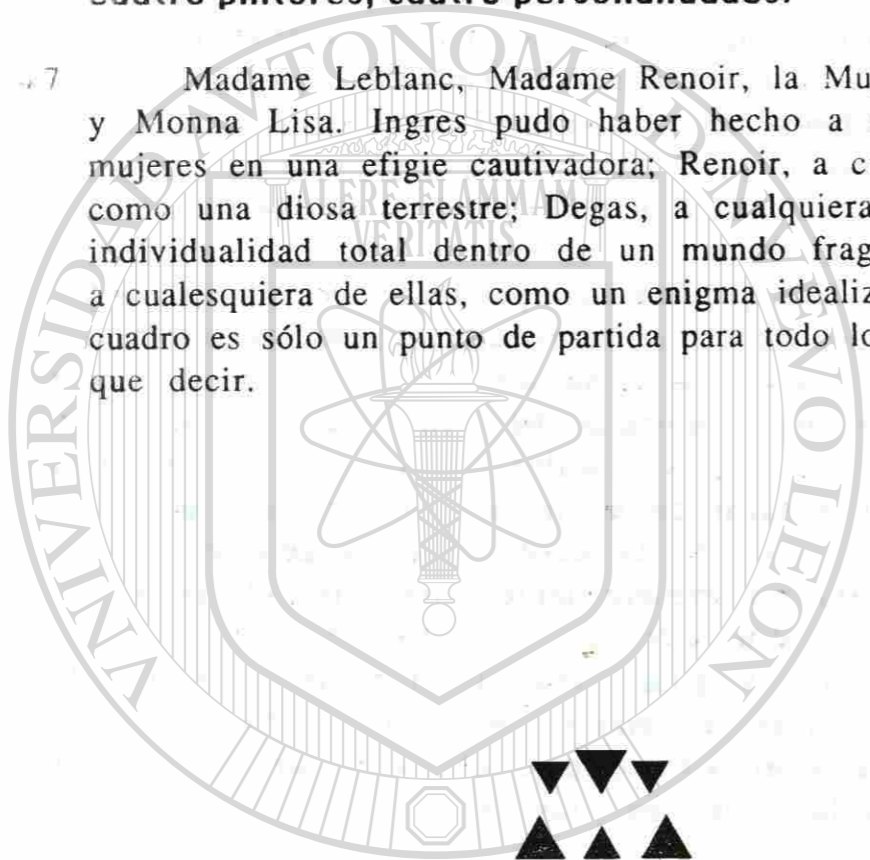
este ideal era el orden. Leonardo, como Degas, sentía la fascinación del mundo, pero, hombre del Renacimiento, se negaba a aceptar sus accidentes, sus imperfecciones, su confusión, su discordia. **Monna Lisa** está purificada de toda alusión a lo temporal, a lo azaroso, a lo ordinario. El cuadro tiene tanto reposo que, a su lado, la **Mujer con crisantemas** parece vivir, y hay en él tal carencia de preocupación por el momento que, comparativamente, el cuadro de Degas se nos hace un comentario de la evanescencia de la vida.

45 Por extraño que parezca, es posible hacer honestamente algunos paralelos directos entre el retrato de **Madame Renoir** y el de **Monna Lisa**. Lo que hemos dicho acerca del óvalo de la cabeza en el cuadro de Renoir, los cilindros del cuello y de los brazos y la masa del resto de la figura, es aplicable también a las formas en la **Monna Lisa**. Pero, en lugar de la imagen vigorosa del cuadro de Renoir, tenemos en el de Leonardo una imagen sutil, casi socarrona y mórbida. Correspondientemente, las formas en el cuadro de Renoir nos dan el frente, son rectas, en tanto que en la **Monna Lisa** se desvían y giran. Leonardo presenta el rostro de **Monna Lisa** desde un ángulo, gira el cuerpo hacia otro, desvía los brazos todavía hacia un tercero para que las blandas, curiosas manos retornen a la misma posición frontal del rostro. (Imagen 12).

46 Si Leonardo quiso hacer a la **Monna Lisa** símbolo de misterios intemporales, el paisaje del fondo juega un papel importantísimo en esta expresión. Esto parece contradecir en verdad lo que dijimos justamente en relación con el cuadro de Renoir y del Degas en el sentido de que los fondos reducen la universalidad al definir tiempo y lugar. Pero, Leonardo inventó un paisaje mitad fantástico y mitad lógico, en que tanto el tiempo como el lugar son misteriosos. La cabeza de **Monna Lisa** se armoniza con el fondo, comparte sus cualidades, como, cabalmente, **Madame Leblanc** comparte la elegancia a la moda de los distintos accesorios del retrato.

Cuatro pintores, cuatro personalidades.

7 Madame Leblanc, Madame Renoir, la Mujer con Crisantemas y Monna Lisa. Ingres pudo haber hecho a cualquiera de estas mujeres en una efigie cautivadora; Renoir, a cualesquiera de ellas, como una diosa terrestre; Degas, a cualquiera de ellas, con una individualidad total dentro de un mundo fragmentado; Leonardo, a cualesquiera de ellas, como un enigma idealizado. El tema de un cuadro es sólo un punto de partida para todo lo que el pintor tiene que decir.



ACTIVIDADES

Actividad No. 3.1

Contesta las siguientes preguntas.

1. Anotar tres definiciones de pintura.

2. ¿Cómo percibe la mayor parte de la gente una pintura?

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

3. ¿Cuándo considera, la mayor parte de la gente que un cuadro es "bueno"?

4. ¿Cuál es el punto de partida para "toda" pintura?

5. Menciona el tema del cuadro incorrectamente conocido como la "Madre de Whistler".

6. ¿Por qué nos conmueve el tema de este cuadro?

7. ¿Cuál es el título correcto del cuadro pintado por Whistler?

8. ¿Qué elementos integran su verdadero tema?

9. ¿Por qué se considera que es un cuadro de calidad excelente?

10. Apreciando el cuadro de James Abbot Whistler, ¿a que se llama "composición"?

11. Además del tema, ¿qué otro elemento puede descubrir el espectador al apreciar un cuadro?

12. ¿Qué opinión tiene la escuela abstracta de los pintores contemporáneos sobre el material temático?

13. ¿Qué se quiere decir cuando se afirma que la pintura es interpretación y no imitación?

14. ¿Quién es el autor del cuadro "Madame Leblanc"?

15. ¿Cuál es la virtud propia de toda buena pintura?

16. ¿Quién es el autor del cuadro "Madame Renoir"?

17. ¿Qué es lo que hace a Renoir un gran pintor?

18. ¿Cómo conceptúa Renoir a la mujer?

19. ¿Cuál es el factor constante que se puede distinguir en el arte francés?

20. ¿Quién es el autor del cuadro "Mujer con crisantemas"?

21. Menciona algunas diferencias psicológicas entre Renoir y Edgar Degas?

22. ¿Por qué se considera que, en la mayoría de sus pinturas, Degas es fascinado por los fragmentos?

23. ¿Qué elementos específicos podemos deducir del cuadro de Degas "Mujer con crisantemas"?

24. ¿Quién es el autor del cuadro "Monna Lisa"?

25. Menciona algunos de los mitos que se han creado en torno a la "Monna Lisa".

26. ¿Qué semejanzas o diferencias existen entre Degas y Leonardo?

27. Anota tres características que se pueden inferir de la observación de "Madame Leblanc" de Ingres.

28. Anota tres características que se pueden inferir de la observación de Madame Renoir.

Actividad No. 3.2

Relaciona el nombre de cada pintor con el enunciado que expresa una característica suya.

- | | |
|-----------------------|---------------------------|
| A) EDGAR DEGAS. | C) PIERRE AUGUSTE RENOIR. |
| B) LEONARDO DA VINCI. | D) JAMES WHISTLER. |
| E) JEAN INGRES. | |

1. () Fue el más eminente retratista de su tiempo.
2. () Sus descubrimientos e inventos anticiparon algunos de los más importantes de los siglos siguientes.
3. () Compuso la mayoría de sus cuadros como si fuesen fragmentos de composiciones más amplias.
4. () Amó apasionadamente la vida y lo reflejó en su arte.



Tema 4

Henry Moore o las barreras del arte contemporáneo

Análisis del público asistente a una exposición de arte en el Museo de Arte Moderno (MAM) de la Ciudad de México.

Investigación a cargo de Néstor García Canclini

Tomado del libro *El público como propuesta*, pp. 103-124.

Perfil del público.

- 1 Se estima que en el lapso de esta exposición, que se presentó en el Museo de Arte Moderno del 4 de octubre de 1982 al 24 de enero de 1983, asistieron aproximadamente 180,000 personas. Este museo no tiene cómputo de visitantes diferenciado por sala, ni un registro exacto del número global que recibió en dicho periodo, pero realiza la estimación mencionada a partir del número de boletos vendidos durante la exposición. El total de boletos de entrada abarca los visitantes a cualquier sala del MAM, pero a la vez no incluye a quienes ingresaron sin pagar: con credenciales, grupos escolares, etcétera. Para esta encuesta entrevistamos a 97 personas, de las cuales un 32% asistió en domingos, 31% en sábados y 37% en días hábiles. Esos porcentajes corresponden, aproximadamente, a la proporción de asistentes estimada en diferentes momentos de la semana en las observaciones que efectuamos durante los primeros días de la exposición.

28. Anota tres características que se pueden inferir de la observación de Madame Renoir.

Actividad No. 3.2

Relaciona el nombre de cada pintor con el enunciado que expresa una característica suya.

- | | |
|-----------------------|---------------------------|
| A) EDGAR DEGAS. | C) PIERRE AUGUSTE RENOIR. |
| B) LEONARDO DA VINCI. | D) JAMES WHISTLER. |
| E) JEAN INGRES. | |

1. () Fue el más eminente retratista de su tiempo.
2. () Sus descubrimientos e inventos anticiparon algunos de los más importantes de los siglos siguientes.
3. () Compuso la mayoría de sus cuadros como si fuesen fragmentos de composiciones más amplias.
4. () Amó apasionadamente la vida y lo reflejó en su arte.



Tema 4

Henry Moore o las barreras del arte contemporáneo

Análisis del público asistente a una exposición de arte en el Museo de Arte Moderno (MAM) de la Ciudad de México.

Investigación a cargo de Néstor García Canclini

Tomado del libro *El público como propuesta*, pp. 103-124.

Perfil del público.

- 1 Se estima que en el lapso de esta exposición, que se presentó en el Museo de Arte Moderno del 4 de octubre de 1982 al 24 de enero de 1983, asistieron aproximadamente 180,000 personas. Este museo no tiene cómputo de visitantes diferenciado por sala, ni un registro exacto del número global que recibió en dicho periodo, pero realiza la estimación mencionada a partir del número de boletos vendidos durante la exposición. El total de boletos de entrada abarca los visitantes a cualquier sala del MAM, pero a la vez no incluye a quienes ingresaron sin pagar: con credenciales, grupos escolares, etcétera. Para esta encuesta entrevistamos a 97 personas, de las cuales un 32% asistió en domingos, 31% en sábados y 37% en días hábiles. Esos porcentajes corresponden, aproximadamente, a la proporción de asistentes estimada en diferentes momentos de la semana en las observaciones que efectuamos durante los primeros días de la exposición.

TABLA 1. GRUPOS DE EDAD

Edad	Frecuencia
15 a 19	31%
20 a 24	20%
25 a 29	17%
30 a 39	16%
40 a 49	6%
50	10%

2 Como vemos, el 84% del público osciló entre los 15 y los 39 años, siendo notoriamente más fuerte la asistencia entre 15 y 19. A medida que ascendemos en edad, disminuyen los porcentajes.

TABLA 2. NIVEL DE ESCOLARIDAD

Escolaridad	Frecuencia
Estudios universitarios humanísticos terminados	23%
Estudios universitarios humanísticos no terminados	16%
Estudios universitarios científicos terminados	13%
Estudios universitarios científicos no terminados	7%
Preparatoria	6%
Secundaria	16%
Primaria	11%
Otros	8%

3 Tanto los estudios realizados como los indicadores ocupacionales revelan que la mayoría de los asistentes fue de formación universitaria (el 59%), con amplio predominio de quienes efectuaron carreras humanísticas (39%). Es notable el alto porcentaje de los visitantes que eran estudiantes en el momento de la exposición: 49%; un 24% declaró ser profesionista. Ninguna de las restantes ocupaciones sobrepasó el 6%.

4 Observemos en la tabla III un papel importante de los medios masivos: la TV y la prensa suman 43%. Sin embargo, existe un relativo equilibrio con la suma de las demás formas de comunicación.

5 Dado que el MAM se halla en el Bosque de Chapultepec y que la mayoría de los visitantes fue en fin de semana a la exposición, es notable que el 70% haya ido sólo a visitar el Museo. Asimismo, es significativo que, habiendo coincidido la exposición de Moore durante varias semanas con la de Picasso, realizada por el Museo Tamayo a 300 metros, en el mismo Bosque, sólo el 14% de los asistentes al MAM haya visitado el mismo día la muestra de Picasso. Esto indica, por una parte, que la mayoría de los visitantes de Moore programó especialmente su concurrencia a esa exposición; pero, al mismo tiempo, revela que una parte mínima de los espectadores de Picasso -que estuvieron cerca del medio millón- se interesó por Moore.

6 La observación anterior se relaciona con el hecho de que el 51% de los visitantes de Moore iban por primera vez al Museo de Arte Moderno, o sea que la mitad del público de Moore fue de neófitos o personas sin hábito de asistencia al museo.

TABLA 3.
MEDIOS POR LOS QUE SE ENTERARON DE LA EXPOSICION

Medio	Frecuencia
Televisión	28%
Prensa	15%
Recomendación amigos	15%
Aviso en la calle	12%
Me enviaron de la escuela	13%
Radio	7%
Pasé y me interesó entrar	8%
Aviso en centro de trabajo	2%

7 En cuanto a la forma en que se realizaron la visita y exposición, estuvieron equilibradas las cifras de los que fueron con la familia (31%), con amigos (33%) y solos (30%).

8 En síntesis, el público de Moore fue en su mayoría en fin de semana; se trata de jóvenes entre 15 y 29 años (68%), con formación universitaria, preferentemente de humanidades, atraídos, en gran medida, por los medios masivos, y que fueron especialmente a esta exposición.

¿Qué ofrecía la exposición?

9 Básicamente, se presentaba a Moore como un escultor. Se exhibieron 145 esculturas, 88 dibujos y 46 obras gráficas (litografías y aguafuertes). Además de la superioridad numérica de las esculturas, su mayor tamaño y su lugar destacado por la museografía indicaban que esas piezas desempeñaban el papel protagónico de la muestra. Hay que decir, inclusive, que muchos de los dibujos son, como Moore los titula, "ideas para esculturas". También la publicidad en los periódicos y la televisión, el afiche y el catálogo de la muestra asignaban ese papel central a la obra escultórica. En el catálogo se señalaba que "Henry Moore es el escultor viviente de mayor relieve hoy en día" y se decía que "su reconocida deuda con la escultura prehispánica" era uno de sus principales atractivos para el público mexicano. Efectivamente, las coincidencias formales del Chac-Mool con las figuras reclinadas de Moore y de otras piezas precolombinas con obras de su primer periodo son muy evidentes.

10 Tanto la influencia periodística como la posición de los críticos representaban un modo común de mirar la exhibición de Moore en el ambiente de la plástica mexicana: se suponía que dicho escultor está reconocido hace tiempo como parte del arte contemporáneo y por tanto su propuesta estética no presenta dificultades serias de comprensión ni dudas acerca de su valor. Fue, además, una de las exposiciones de arte más promovidas y difundidas en México en los últimos años. El Instituto Nacional de Bellas Artes usó ampliamente los medios masivos y, con vasto apoyo a la prensa, sugirió que la visita de la obra escultórica de Moore era un acontecimiento nacional.

11 Un signo de este sentido oficial y de la trascendencia dada a la exposición fue que la inauguró el Presidente de la República.

Los criterios estéticos del público.

12 Sin embargo, al preguntar al público "¿qué obras de arte de esta exposición le gustaron más?" un alto porcentaje prefirió los dibujos y la gráfica, y una proporción aún mayor expresó su descontento o resistencia por el carácter poco figurativo, "moderno" o "difícil" de la muestra.

13 Quienes se mostraron más interesados por el dibujo lo justificaron "porque las esculturas se repiten mucho", "porque los entiendo más que las esculturas". Entre los que escogieron los aguafuertes con ovejas, encontramos este tipo de respuestas: "dan una línea muy buena de lo que está representado, me gusta el arte concreto". Alguien que prefirió las litografías dijo que le gusta "más lo realista que lo moderno".

14 Las respuestas que rechazan las esculturas presentan, más que la afirmación de un gusto diferente, la dificultad de entender la propuesta de Moore. Por ejemplo, el que dijo que no le agradaba "porque me parece que hay poca variedad en cuanto al tema". Y agregó en seguida: "además son muy abstractas, no se aprecian los rasgos de la figuras".

15 Fue en la pregunta siguiente -¿qué no le gustó?- donde surgieron claramente las objeciones. Sólo 14% de los encuestados aprobó la muestra, pero en su mayoría con frases lacónicas, sin explicaciones: "todo está bien", "nada en particular", "no pensé en eso". Muy pocos expresaron un elogio con argumentos que revelen una valoración estética elaborada; más bien, las contestaciones muestran actitudes receptivas y complacientes. Entre quienes respondieron que no les había gustado, encontramos mejores explicaciones: la mayoría menciona las esculturas, "las figuras abstractas" y "la forma humana". Hubo quienes dijeron textualmente que no las entendían, otro que "las deformaciones llegan a ser grotescas" y varios reclamaron mayores comentarios de aclaración. Cuatro personas se refirieron al carácter "repetitivo" de las esculturas, al aburrimiento que eso les produjo y a que esa

reiteración les hacía pensar que Moore es "un poco obsesivo". Esta crítica a que "la forma es igual", equivalente a la de los tres visitantes que directamente dijeron "no entiendo el arte moderno", revela la dificultad para percibir y gozar las variaciones formales, para identificar los distintos grupos familiares y mujeres reclinadas. El disfrute se basa, para la mayoría del público, en la capacidad de diferenciar las obras y sus significados, y esta diferenciación es posible cuando las obras ofrecen una representación "realista", es decir, cuando cada pieza se presenta como una variación del mismo código perceptivo.

Valoración formal, histórica y afectiva del arte.

16 Los espectadores que juzgaron positivamente la exposición usaron tres tipos de argumentos: estéticos, afectivos e histórico-artísticos. Sólo el 12% de los encuestados se refirió a valores estético-formales. A veces mencionaron aspectos convencionales: "las diversas técnicas del color", "el terminado pulido". Pero otros hablaron de su "visión diferente de la realidad", "la depuración de línea", "por el juego de conceptos, se va más a la esencia", la "monumentalidad (sic) a pesar de ser pequeñas". Hubo una respuesta particularmente elaborada: "el autor es básicamente escultor, los planos grandes y redondos, la capacidad de simplificar la figura; las figuras humanas son muy importantes, el hombre en el mundo".

17 Ante la dificultad que manifiesta la mayoría de los visitantes para apreciar los juegos formales, hay dos recursos complementarios que les ayudan a vincularse con las obras: uno, como dijimos, es la referencia "realista" al mundo cotidiano; el otro, los valores vitales. Varias respuestas destacan aspectos afectivos: el "significado sentimental", "el sentimiento materno", "la fuerza que tienen", "la integración de la familia". Esta misma línea conceptual, presente sobre todo en las contestaciones a la primera pregunta, reaparece en otras: a propósito de los materiales usados por Moore, las preferencias por el bronce (69%,

contra 14% por el mármol y 10% por la piedra verde) son justificadas "porque le da más vida a la obra, "por la fuerza que transmite y porque los temas en que lo utiliza son muy vitales", por la "sensación de quietud muy placentera" que suscita. Si bien varios espectadores declararon admiración hacia los dibujos referidos a la guerra, sólo uno los ubicó entre los trabajos predilectos: le impresionaron "las cosas catastróficas que ve Henry Moore, como que el hombre se va a acabar en sus pinturas".

18 La tercera base de apoyo para la valoración estética fue la posibilidad de relacionar la obra de Moore con antecedentes históricos o histórico-artísticos. En este grupo de respuestas influyó, evidentemente, la información dada por la publicidad y los comentarios periodísticos. Hablaron de que Moore "tiene ingerencia de las esculturas prehispánicas", "remembranzas con el arte clásico (Helénico)", "influencia de Picasso". La frecuencia con que encontramos estas referencias nos hace pensar que, ante una obra menos realista o de más ardua comprensión, los espectadores tienden a auxiliarse con citas que ubiquen el material que están viendo, que lo sitúen en la historia del arte. Esta hipótesis es confirmada porque quienes emplearon estas referencias cultas no agregaron en sus respuestas ninguna opinión personal, y también por la importancia que dieron, como veremos más adelante, a las explicaciones históricas que el museo podría haber proporcionado para contribuir a la comprensión.

19 Las contestaciones a la pregunta que inquirió sobre "cuál de los materiales usados por Moore en sus esculturas prefiere y qué sensación le producen" exhiben una mayor capacidad de valoración estética y de expresar lo sentido. La amplitud y la fluidez de lo dicho da la impresión de que podría ser un público distinto del que tuvo tanta dificultad para manifestarse ante las preguntas referidas a cuestiones formales.

20 Como indicamos antes, hubo un alto predominio de preferencias por el bronce. Al justificar la elección, hallamos mayor cantidad de referencias estéticas que en cualquier otra

respuesta. En el bronce, dijeron "la textura es más apreciable", "tan suave", "cálido", "pulido, emana brillantez", "invita a uno a tocarlo", "proyecta tranquilidad y pasividad", "transmite fuerza", "es grandioso, delicado, sublime", "sugiere elegancia, señorío". Algunos hablaron de que el bronce permite mejor "manejo de masas y espacios", "no es frágil, puede ser tocado". Otros se explayaron acerca de las sensaciones recibidas: los diferentes tratamientos del bronce les generaron emociones diversas, "las negras como de tristeza, las amarillas como de alegría"; alguien las tocó tratando de "sentir el proceso de cómo las hicieron y cómo quedaron".

21 El 24% que optó por el mármol o la piedra verde sintió algunas sensaciones parecidas, enunciadas a veces con las mismas palabras. Le atribuyeron al mármol blanco mayor expresividad, más mérito en el trabajo por las dificultades para modelarlo, dulzura, suavidad, "tendencia a más belleza". De las piedras dijeron que son menos frías que el bronce, y, en tres casos, "más naturales".

22 Es notable que la relación con los materiales haya logrado mayor impacto visual sobre el público que la forma, las motivaciones o fuentes de inspiración.

Intermedio: la respuesta a las visitas guiadas.

23 La exposición de Henry Moore brindó la oportunidad singular, a instancias del artista, de que el público pudiera tocar gran parte de las obras. Este hecho permitió al MAM experimentar una aproximación más vivencial que intelectual a la muestra. Con ese fin, la sección de Servicios Educativos del Museo desarrolló dos tipos de actividades: visitas guiadas y espectáculos de carácter participativo.

24 Las visitas guiadas trataron de favorecer la comprensión y el disfrute de las obras por medio de la percepción sensorial (táctil,

corporal, visual y auditiva). Una vez lograda se integraba la información del papel de Henry Moore en el campo escultórico y su ubicación dentro de la historia del arte. Las resistencias de buena parte de los visitantes a obras de carácter abstracto o semiabstracto desaparecieron en la mayoría de los casos durante las visitas explicadas. En cuanto lograban un contacto personal con los materiales, las texturas, los espacios (lentos, huecos) de las esculturas, y prestaban atención a sus sensaciones, disminuía la importancia del saber "culto" acerca del artista. Sin embargo, este conjunto de información se proporcionaba en pequeñas dosis o en aquéllas solicitadas por el público.

25 Observamos una serie de visitas guiadas para niños ciegos, en las que la importancia y el significado de los materiales usados por Moore tuvieron un peso particular. Las reacciones y las respuestas de los no videntes a la obra escultórica fueron iluminadoras para comprender el papel de la visita, del tacto, la relación con las formas y los materiales. También nos parecen un testimonio extremo del alcance de los códigos visuales y las maneras de conceptualizar, formulados en la estética hegemónica, que, a través de la educación, llega a los no videntes.

26 Dos guías de servicios Educativos del MAM acompañaron a un grupo de diez niños ciegos, que estaban cumpliendo normalmente su escolaridad primaria. Antes de hacer la experiencia, las guías se cubrieron los ojos con un pañuelo y recorrieron la exposición tocando las esculturas para adquirir una relación con las obras que en alguna medida les permitiera imaginar la que tendrían los no videntes.

27 Una guía conduce a dos niñas por la sala, mientras explica qué es una escultura. "Una obra de tres dimensiones (largo, alto y ancho), igual que nosotros. Pero mejor tóquenla".

Niña 1: (mientras la va tocando, recorriendo minuciosamente con la mano derecha la superficie de la pieza). -Es una mujer acostada. ¿Quién la hizo?

Guía: -Henry Moore, un señor inglés que tiene 84 años.

Niña 2: -¿Y todavía no se muere?

Niña 1: -¿De qué es?

Guía: -De piedra. (La guía explica lo que se entiende por forma, textura y el carácter del material. Dice que esta obra es de piedra y de bronce. Siguen a otra pieza.)

Niña 2: -¿De qué está hecha ésta? (Mientras la recorre con su mano.)

Guía: -De metal. (Silencio. Las niñas siguen recorriendo y reconociendo táctilmente la escultura.)

Guía: -¿Qué otra cosa conocen de metal?

Niña 1: -Los espejos de los coches. (Siguen hacia otra escultura.)

Niña 1: (Mientras va tocando la obra). -Es una señora sentada. Este es su cuello. Aquí tiene la cabeza. ¿Verdad que no parece una cabeza? No tiene boca, y la nariz está muy grande para su cabeza. (Sigue así, haciendo rápidamente, de un modo que dificulta tomar nota, una minuciosa descripción -acertada- de cada parte del cuerpo. Por momentos hace notar las estilizaciones de la figura humana que encuentra.)

Niña 2: -Hay alguien que está tomando fotos. (Efectivamente lo hacía una de las diez o doce personas que se habían ido acercando a ver la experiencia en los últimos minutos. Avanzan hacia otra escultura.)

Guía: -¿Por qué creen que no le puso boca?

Niña 2: -Porque como es de hierro no se puede.

Guía: -¿Y ustedes cómo le harían la boca?

Niña 2: -Con un agujero aquí. (Señala en la escultura el lugar exacto donde correspondería. Siguen tocando la misma obra.)

Guía: -Ahora vamos a hacer en el suelo la posición de la escultura. (Se acuestan con el cuerpo un poco oblicuo y la reproducen casi idéntica.)

Guía: -Pero los codos no están tan duros en la escultura. Vamos a tocarla otra vez para ver cómo tiene los codos. (La tocan.) Ahora vamos a tocarnos la cadera. ¿Son iguales las de la mujer de la escultura? ¿Se notan los huesos? Ahora vamos a tocar la textura.

Niña 1: -Hay parte en que está lisa y otras arrugada. Parece que es una viejita.

Niña 2: -Son pésimas estas esculturas.

Guía: -¿Por qué?

Niña 2: -Porque no le puso ojos, y en la otra no le puso boca. ¡Cómo no le va a poner los sentidos!

Guía: -¿Por qué creen que no se los puso?

Niña 2: -De flojo.

28 Poco después entran en la sala un grupo de escolares de 6 a 8 años, videntes, a los que su maestra y otra guía del museo los invitan a tocar también con las manos las esculturas. A diferencia de los ciegos que las recorrían lentamente, pasando la mano con suavidad por toda la superficie, los niños videntes tocan las obras

con pequeños golpes: para éstos lo fundamental es la aprehensión inmediata con la vista; el manejo de sus manos es torpe, como si no las necesitaran para reconocer lo que tienen delante. Ninguno siente que con las manos puede experimentar de otro modo la obra. Ni los maestros ni la guía se lo explican.

29 Esta experiencia sugiere varios comentarios:

a) Los niños ciegos usan el lenguaje construido a partir de la percepción visual para hablar de los objetos: "No se veía bonito". Pese a recibir educación especial para no videntes, se les ha entrenado para describir la realidad con un lenguaje centrado en la percepción visual. Es una evidencia del alcance del código dominante, que da un lugar protagónico a la vista entre todos los sentidos.

30 b) Sus pautas de perfección y belleza, su valoración del realismo, corresponden a lo establecido por la visualidad estética dada desde el Renacimiento hasta fines del siglo XIX. (Ejemplo: necesidad de que la disposición de los ojos y las orejas sean exactamente la del cuerpo humano.)

31 c) La diferencia reside en lo que perciben los ciegos (continuidad de la línea, detalles, relación entre los volúmenes de las obras y sus cuerpos, etc.); no en cómo conceptualizan lo que perciben, pues esto lo hacen -empobreciendo la singularidad de su percepción táctil- con el lenguaje impuesto, aún en su educación, por quienes vemos.

32 d) No aparecen en el lenguaje de los no videntes expresiones propias de su relación táctil con las esculturas; por ejemplo: palabras como blando, duro, suave, que corresponderían a su modo de vincularse con las superficies. La única vez en que emplean una fórmula de ese tipo -arrugado- la remiten solamente a lo viejo del personaje.

33 ¿Podría mejorarse el aprovechamiento del Museo con explicaciones sociohistóricas? Tres preguntas que buscaron

conocer cómo optimizar la función del museo, qué críticas tiene el público a esta exposición y cómo lo presentaba recibieron respuestas breves, demostrativas de una baja actitud crítica.

34 "¿Qué le parecen los textos informativos que acompañan la exposición?" Un 32% opinó que eran buenos y ayudaban, el 34% los consideró insuficientes y un 22% no los leyó. Entre los primeros, se argumentó que contribuyen a respetar al artista, ubican los materiales y las técnicas, aunque "generalmente uno se olvida". Quienes los juzgaron insuficientes realizaron varias propuestas: que las letras de las cédulas sean más grandes, que haya más descripciones técnicas, mayor contextualización de la obra y ubicación histórica. Requirieron también textos más comunicativos: "deberían ser como si estuvieran hablando, debería haber otros datos que no sean las fechas", "son datos fácticos, no hay explicación de las motivaciones", "hacen falta algunas características de su persona, de su tendencia", "de qué se trata el proceso de trabajo y el lugar donde lo hizo". Los pocos entrevistados que dieron explícitamente estas sugerencias parecían representar un interés más general por el aspecto psicológico, tanto del artista como del proceso comunicacional con la muestra de Rodin, cuya museografía dio más importancia a este aspecto, consideramos que la carencia de aspectos afectivos y biográficos influyó en la menor atracción sentida por el público hacia Moore.

35 A la pregunta acerca de lo que le gustaría que hubiera para facilitar las visitas, un 13% contestó "nada" o "todo está bien". Algunos pidieron que se deje a cada uno "interpretar sus propias vivencias", y otros, que estimaron adecuada la ayuda del museo, dicen que "lo que pasa es que la gente no se interesa". Entre quienes sí formularon pedidos -la gran mayoría- predominó el requerimiento de guías o visitas guiadas (29%), mayor difusión (9%), explicaciones biográficas (7%) y sobre el sentido de las obras (5%). Si a esto agregamos los que demandaron folletos a la entrada (4%), tenemos un 54% de reclamos para que el museo, ofrezca complementos informativos con el fin de facilitar la comprensión. Otros sugirieron mejor transporte, señalización e indicaciones

sobre cómo circular en el museo, audiovisuales (en algunos casos sobre otros artistas no exhibidos), que se instalen tiendas y se desarrolle la motivación escolar para que la gente se interese por los museos. Sin duda, la demanda más fuerte fue la de incentivar los elementos auxiliares para desenvolverse adecuadamente en el museo ("No sabía yo por dónde empezar"), ver las obras de acuerdo con sus códigos intrínsecos, que muchos perciben a la vez como extraños e importantes ("Dividir las obras por fechas de creación y antecedentes históricos." "Sería importante que se definiera la escuela a la que pertenecen.")

36 Si bien algunos visitantes, al referirse a lo que se podría añadir, indicaron lugares de recreación y espectáculos para niños; en las respuestas a lo que eliminarían del museo, un 5% señaló a los niños y 4% a los ruidos, en dos casos vinculándolos con la presencia de niños. Hubo varias contestaciones que pidieron mayor severidad dentro del museo, más vigilancia, orden, obligación de guardar silencio. Evidentemente, el público oscila entre la aceptación reverente del clima sagrado, solemne, impuesto por el museo, ("a un museo no se le puede quitar nada", dijo un visitante) y la incomodidad, abierto desafío o resistencia pasiva a esa "ruptura con la vida diaria" a que se refirió el que reclamaba música para no sentirse tan sólo.

37 Con el fin de conocer cómo usaba el público el museo, la encuesta incluyó una pregunta acerca de si habían visto también en el MAM la sala dedicada al arte mexicano, qué obras le gustaron más y por qué. Casi la mitad de los entrevistados (47%) dijo no haber ido a la sala de arte mexicano, un 12% prometió ir a verla después de hablar con el encuestador, un 2% declaró que no le gustaba. Entre los que habían visitado esa sala, dos no supieron identificar las obras preferidas ("no me acuerdo de los nombres"). Los artistas predilectos fueron Siqueiros (9%), Orozco (7%), Tamayo (4%) y el cuadro *Las dos Fridas* (3%). En general, las respuestas confirmaron los criterios estéticos ya mencionados. Las obras que suscitaban mayor interés fueron las de carácter realista, las históricas y las que vieron como representativas de lo mexicano.

Del museo al espacio urbano.

- 38 Formulamos dos preguntas destinadas a comparar la actitud de los visitantes hacia Moore con la que tienen respecto de otras esculturas. Pedimos que nos dijeran si habían visto la exposición de Rodin, efectuada pocos meses antes en la misma ciudad, y, en tal caso, qué esculturas preferían. Y cuáles preferían de las que se exhiben en lugares públicos, y en qué otros sitios desearían que también hubiera.
- 39 Un 54% no había visto la exposición de Rodin o no contestó. Los que sí la vieron, opinaron del siguiente modo: un 21% se negó a elegir entre Rodin y Moore (dijeron que no se les puede comparar, "cada uno tiene su validez").
- 40 Respecto de la preferencia por las esculturas situadas en lugares públicos, sobresale en primer lugar la extensión de las respuestas. Junto con las referidas a los materiales empleados por Moore, son las más amplias y las que presentan mayor fluidez. Hubo tres esculturas que obtuvieron el número más alto de preferencias: El Caballito de Carlos IV (16%), El Ángel de la Independencia (14%) y la Diana (13%). Es posible que haya influido en la elección el hecho de que las tres esculturas sirven como punto de referencia en el lenguaje coloquial para ubicarse en la ciudad.
- 41 En el total de respuestas prevalecen las de carácter histórico, con 65% de los votos. Entre las más citadas se encontraron el Hemiciclo a Juárez, el Monumento a los Niños Héroe, el de La Raza, el de Cuauhtémoc y las "esculturas del Templo Mayor". Las de carácter únicamente estético alcanzaron 17% (Malgré Tout, de la Alameda, el espacio escultórico de la UNAM y sus figuras geométricas, y las de la Ruta de la Amistad estuvieron entre las más votadas, aunque no superaron más de cuatro referencias cada una).

42 En la argumentación sobre las históricas predomina la valoración de lo mexicano. Se asocia la grandeza de la obra con la de la nacionalidad, con el conocimiento que ya se tiene de la figura representada -por ejemplo, Benito Juárez-, o se ve en la obra una realización simbólica de lo que no pudo realizarse en la historia -Cuauhtémoc fue elegido "por lo que pudo haber sido México". La concreción realista de las imágenes remite sin embargo a entidades abstractas (El ángel "representa nuestra libertad", el Monumento a la raza, "nuestra mexicanidad"), pero esas entidades abstractas son reconocibles por el receptor, le parecen cercanas y comprensibles por su participación en el universo simbólico del cual hablan. Algunos de los que escogieron este grupo también las distinguieron por "su espectacularidad", pero este tipo de referencias, y sobre todo las que aluden a la ubicación espacial, aparecen más bien en quienes eligieron por el sentido estético de las obras.

43 La mayoría de las respuestas habló de las obras en sí mismas, como si el aislamiento de la obra habitual en los museos condicionara también la mirada urbana. En unos pocos casos encontramos menciones genéricas, imprecisas, al "lugar donde las ubicaron" o "es muy espectacular para la ciudad", pero la pregunta de por qué le gustan en lugares públicos no provocó comentarios. Un entrevistado dijo que "en la ciudad corres, pocas veces te paras a ver".

44 Hubo más datos sobre la visualización del espacio urbano cuando preguntamos en qué otros lugares les gustaría que hubiera esculturas y de qué tipo. Un alto número se manifestó a favor de que se aumenten en lugares públicos. El 33% prefirió jardines y parques, el 9% lugares "muy transitados" o abiertos (avenidas, carreteras, el periférico), un 6% reclamó que se promuevan más esculturas en provincia. Con cifras muy bajas registramos sugerencias para que se incrementen en universidades, escuelas, paradas de autobús, metro y lugares de espera o centros turísticos. Varios entrevistados pidieron que se tomen en cuenta "lugares donde se pueda apreciar bien", "en parques públicos a

donde va la gente". Este deseo, que pareciera interpretar el sentido de quienes simplemente indicaron lugares abiertos, va acompañado de una concepción plural acerca de las obras necesarias en estos sitios: "de todos los tipos para satisfacer todos los gustos", "para dar gusto a todo mundo"; hay a quien le gusta la perfección y a quien le gusta lo moderno".

45 Sin embargo, algunos dijeron -sintiéndose representantes de una opinión que juzgaban generalizada- que los lugares públicos debieran tener esculturas realistas porque "son para todo el mundo". En efecto, la mayoría pidió que se coloquen figuras humanas, "muy reales", de interés por su espectacularidad ("monumentales"), otras con personajes clásicos "para conocerlos", otras que se inspiren en formas naturales. La finalidad debe ser didáctica e histórica, y para algunos es importante que contribuyan a la belleza y la placidez de los lugares de descanso. Quienes reclamaron más esculturas para la provincia, indicaron que no deben ser "modernistas" sino como las de Rodin, y otro dijo: "de tipo conservador, del tipo que puedas entender, que te transmitan paz". Alguien que pidió esculturas para "grandes espacios" (deportivos, parques), explicó que podrían aceptarse "modernas, pero no exageraciones".

46 Hubo unos pocos casos en que se creyó mejor mantener el arte en lugares cerrados. Las bibliotecas son apropiadas, dijo un visitante, porque "el silencio invita a apreciarlas". Otro prefiere "que estén en los museos, afuera las destruyen". No obstante, la mayoría evidenció no compartir este sentido enclaustrado de la contemplación artística y expresó con fluidez y amplitud sus opiniones favorables a una difusión pública de la experiencia estética. Pero desean un arte que no requiera esfuerzos de comprensión, que funcione como embellecedor y pacificador de un espacio urbano que sienten demasiado complejo y tumultuoso (que transmitan paz, para "recrearse la vista en los embotellamientos").

La valoración del público sobre su propio comportamiento cultural.

47 Al interrogar a los visitantes sobre cuál creen que sea la utilidad de asistir a museos y exposiciones, la mayoría indicó como interés principal "aprender sobre varios temas", "cultivarse", en síntesis, un incremento genérico de "la cultura". Para el 51% de los encuestados, los museos y exposiciones de arte sirven -más que por una finalidad estrictamente estética- porque contribuyen al desarrollo cultural e intelectual.

48 Un segundo grupo señaló como motivación para asistir el encontrar placer estético. ¿Cuál es el concepto de placer? Dentro del 18% que se ubicó en este sector hubo quienes hablaron de un "placer espiritual". El arte es apreciado porque proporciona un "deleite" que permite "alejarse un poco del mundo" o porque al "dar placer al espíritu" ayuda a separarse "de los problemas materiales cotidianos". Otros asociaron el placer estético con la recreación y el esparcimiento.

49 En tercer lugar, un 10% mencionó la posibilidad de sensibilizarse ("abrir más los ojos", "ampliar el criterio plástico") y obtener descanso visual, relajamiento y enriquecimiento espiritual ("distraerse de lo habitual de la rutina, quitarse tensiones", "se olvida de lo material y de los problemas"). Otros aspectos destacados por menos personas fueron el interés por adquirir nuevas experiencias ("el conocimiento de que hay algo más de lo que se ve en la vida diaria"), apreciar cómo se expresan los artistas y fomentar la creatividad, desarrollar la libertad y la imaginación. Unos pocos asistentes unieron en sus respuestas varios de estos motivos: "Vine porque quería sentirme bien, una sensación sensual que me mejorara el día. Eso significa para mí, mejor si puedo platicarlo, eso es lo principal. El aspecto de aprendizaje sin el factor sensual decrece mucho."

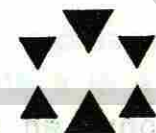
50 Pero esta pluralidad de razones, esta compleja motivación, fue escasa. Para la mayoría el museo es un espacio separado de lo

cotidiano, opuesto a la vida diaria en forma equivalente a cómo a lo espiritual se opone lo material; la cultura, a la ignorancia; el arte, al trabajo. Sin embargo, la mayoría percibe al mismo tiempo que esta distancia del museo con respecto a la vida común dificulta la comprensión de lo que allí se exhibe y disminuye el interés por visitarlo. Por eso, para los asistentes a la exposición de Moore gran parte de la obra de ese artista, sobre todo su producción principal -las esculturas- los defraudó. De ahí que prefirieron lo menos "moderno" de Moore, sus trabajos figurativos o con formas más definidas, los materiales más que las formas, los temas más que la experiencia estética. Buscaron una complicidad vital y una identificación histórica más que la relación artística específica. Por lo menos en el sentido en que entiende lo artístico -autónomo, con predominio de la forma sobre la función- el arte contemporáneo. El público de Moore, pese a ser en su mayoría joven y con formación universitaria, se siente más cercano al arte realista, a las convenciones representativas establecidas entre el Renacimiento y el siglo XIX. No esperan que otra clase de presentación de las obras pueda cambiar sustancialmente su relación vivencial con ellas. Si bien muchos piden que haya más explicaciones e información, ese reclamo -justo por la insuficiencia de lo que el museo ofrecía en esta muestra- revela más bien una expectativa de mejor comprensión intelectual, no tanto un mejoramiento de la relación específicamente estética con el arte. Esto es coherente con el predominio de la motivación cultural e intelectual declarada al preguntárseles sobre la utilidad de asistir al museo.

- 51 "Me gustaría tener un criterio más amplio para saber qué es bueno y qué es malo", dijo un entrevistado. En esta frase se sintetiza la distancia entre el público común y el mundo del arte, los artistas y los críticos. La poca información, el escaso entrenamiento visual que dan las escuelas se comprueba en los obstáculos que halla un público predominantemente universitario para vincularse con el arte contemporáneo. No bastan una amplia información periodística previa, interpretaciones de los críticos y publicidad, para que quienes participan en el campo artístico

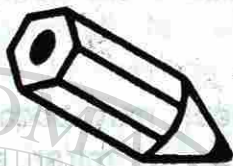
gocen de obras que escapan a los códigos habituales. Henry Moore habló de este problema:

- 52 El hombre común, con muy poco tiempo disponible para ver escultura y pintura, al mirar escultura como la mía, hallará dicha obra enigmática y extraña. Creo que esto es natural, puesto que durante más de veinte años yo, como la mayoría de los artistas, he estado pensando durante días enteros en la escultura y la pintura y si después de todo eso solamente puedo producir algo que el hombre promedio -que dispone de muy poco tiempo para pensar sobre ello- reconociera de inmediato como un trabajo que él hubiera podido realizar de haber contado con la experiencia técnica necesaria, creo, entonces, que no había aprovechado bien mi tiempo. Pienso que esta idea también resulta válida en cuanto al pasado, que todo buen arte exige un esfuerzo del observador, y que debería exigir la expansión de sus experiencias vitales.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Art and life, the living Image, the listener, vol. XXVI, No.670, Londres, 1941. Tomado del catálogo de la exposición Henry Moore en México, INBA, 1982.



ACTIVIDADES

Actividad No. 4.1

Contesta las siguientes preguntas.

1. Es a lo que se refiere el presente tema:

Perfil del público.

2. Artista que presentó su obra en la exposición analizada en el presente tema:

3. Período que comprendió la exposición:

4. Número aproximado de personas que asistieron a la exposición:

5. Número de personas entrevistadas para realizar el presente análisis:

6. Edades entre las que osciló el porcentaje mayor -31 %- del público asistente:

7. Edades entre las que osciló el 84 % del público asistente a la exposición:

8. Edades entre las que osciló el porcentaje más pequeño del público asistente a la exposición:

9. Nivel de escolaridad que representó el porcentaje más alto -59 %- del público asistente a la exposición:

10. Nivel de escolaridad que representó el porcentaje más bajo -6 %- del público asistente a la exposición:

11. Área de estudios universitarios que representó el porcentaje más alto -39%- del público asistente a la exposición:

12. Área de estudios universitarios que representó el porcentaje más bajo -20%- del público asistente a la exposición:

13. Porcentaje del público asistente que eran estudiantes en el momento de la exposición:

14. Porcentaje del público asistente que declaró ser profesionista en el momento de la exposición:

15. Porcentaje del público asistente a la exposición que iba por primera vez al Museo de Arte Moderno:

16. Medio por el que más personas se enteraron de la exposición:

17. Conclusión que podemos obtener del público asistente a la exposición de Moore:

Actividad No. 4.2

Después de analizar comparativamente las tablas 1, 2 y 3, formula tres conclusiones que abarquen las estadísticas de ellas.

Después de investigar una biografía sobre Henry Moore, que deberás entregar a tu maestro, destaca los aspectos más importantes en los siguientes renglones.

Actividad No. 4.3

Contesta las siguientes preguntas sobre lo que ofrecía la exposición.

1. Es el aspecto artístico de Moore que se destacó en la exposición:

2. Cantidad de esculturas, dibujos, y obras gráficas exhibidas:

3. Razón por la que se decía, en la publicidad de la muestra, que Henry Moore tenía una "reconocida deuda con la escultura prehispánica".

4. ¿Cuál era la opinión, tanto de los periódicos como de los críticos, respecto a la exhibición de Moore en el ambiente de la plástica mexicana?

Actividad No. 4.4

Considerando los criterios estéticos del público, relaciona las siguientes columnas (cada número va en varios paréntesis).

- | | | |
|--|-----|--|
| 1. Descontento o resistencia hacia la muestra. | () | Carácter poco figurativo de la muestra. |
| 2. Justificación de la preferencia por el dibujo. | () | "Los dibujos los entiendo más que las esculturas. |
| 3. Argumentos de rechazo de las esculturas. | () | "Dan una línea muy buena de lo que está representado me gusta el arte concreto." |
| 4. Lo que a los asistentes no les gustó de la muestra. | () | No entendieron las esculturas. |
| | () | "Las esculturas se repiten mucho." |
| | () | Carácter moderno o difícil de la muestra. |
| | () | Las deformaciones en las esculturas llegan a ser grotescas. |
| | () | "Porque me parece que hay poca variedad en cuanto al tema." |
| | () | Le gusta "más lo realista que lo moderno." |
| | () | "Las esculturas tienen un carácter repetitivo, son muy aburridas." |
| | () | Las esculturas "son muy abstractas, no se aprecian los rasgos de las figuras." |
| | () | Lo repetitivo hace pensar que "Moore era un poco obsesivo." |

Actividad No. 4.5

Considerando la valoración del público sobre la muestra, ubica cada una de las siguientes afirmaciones dentro de la categoría que corresponde.

- Las esculturas poseen un significado sentimental.
- Hay una referencia realista al mundo cotidiano.
- Moore tiene influencia de las esculturas prehispánicas.
- Moore hace referencia a los valores vitales.
- Moore manifiesta la influencia de Picasso.
- El arte de Moore destaca el sentimiento materno.
- El bronce da más vida a la obra por la fuerza que trasmite.
- Las esculturas refieren a la integración de la familia.
- En las esculturas hay remembranzas del arte clásico (helénico).
- El bronce trasmite una sensación de quietud muy placentera.

ARGUMENTOS DE LOS ESPECTADORES QUE JUZGARON POSITIVAMENTE LA EXPOSICIÓN:

Argumentos afectivos:

Argumentos estéticos:

Argumentos histórico-artísticos:

Actividad No. 4.6

Destaca las diferencias entre niños videntes y no videntes, en cuanto a la apreciación de las obras de la muestra.

NIÑOS VIDENTES:

NIÑOS NO VIDENTES:

TERCER DATO:

La diferencia reside en lo que perciben los ciegos (continuidad de la línea, detalles, relación entre los volúmenes de las obras y sus cuerpos, etcétera); no en cómo conceptualizan lo que perciben, pues esto lo hacen -empobreciendo la singularidad de su percepción táctil- con el lenguaje impuesto, aun en su educación, por quienes vemos.

COMENTARIOS SOBRE EL TERCER DATO:

Handwritten notes area on page 126, consisting of several horizontal lines.

CUARTO DATO:

No aparecen en el lenguaje de los no videntes expresiones propias de su relación táctil con las esculturas; por ejemplo: palabras como blando, duro, suave, que corresponderían a su modo de vincularse con las superficies. La única vez en que emplean una fórmula de este tipo -arrugado- la remiten solamente a lo viejo del personaje.

COMENTARIOS SOBRE EL CUARTO DATO:

Handwritten notes area on page 127, consisting of several horizontal lines.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Actividad No. 4.8

Jerarquiza, de mayor a menor porcentaje, las respuestas dadas por el público a la pregunta "¿Qué le parecen los textos informativos que acompañan la exposición?". Además, escribe los argumentos y sugerencias de cada bloque de respuestas, excepto el más bajo.

El _____ % opinó que los textos informativos eran _____.

Sus argumentos y sugerencias fueron:

El _____ % opinó que los textos informativos eran _____.

Sus argumentos y sugerencias fueron:

El _____ % no leyó los textos informativos.

El 54 % del público asistente a la muestra planteó reclamos para que el museo ofreciera complementos informativos con el fin de facilitar la comprensión de la exposición. Divide este porcentaje y anota los grupos de peticiones formuladas:

El resto del público asistente planteó otros reclamos ¿cuáles fueron?

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Actividad No. 4.9

A) A continuación se enumeran una serie de esculturas situadas en lugares públicos de la ciudad de México. Coloca en el renglón de la izquierda una "P" a las que obtuvieron el número más alto de preferencias; una "M" a las que fueron preferidas por su carácter histórico; y una "E" a las que resultaron preferidas por su carácter estético. Además, en el renglón de la derecha escribe los porcentajes obtenidos (individual y/o colectivamente) por cada escultura.

_____ El ángel de la Independencia

_____ El hemiciclo a Juárez

_____ El monumento a los Niños Héroes

_____ El monumento a la Raza

_____ El caballito de Carlos IV

_____ Las esculturas del Templo Mayor

_____ La Diana Cazadora

_____ Malgré Tout, de la Alameda

_____ El espacio escultórico de la U.N.A.M.

_____ Las esculturas de la Ruta de la Amistad

B) Considerando los argumentos emitidos por el público con respecto a sus preferencias por las esculturas, ubica cada una de las siguientes afirmaciones dentro de la categoría que corresponde.

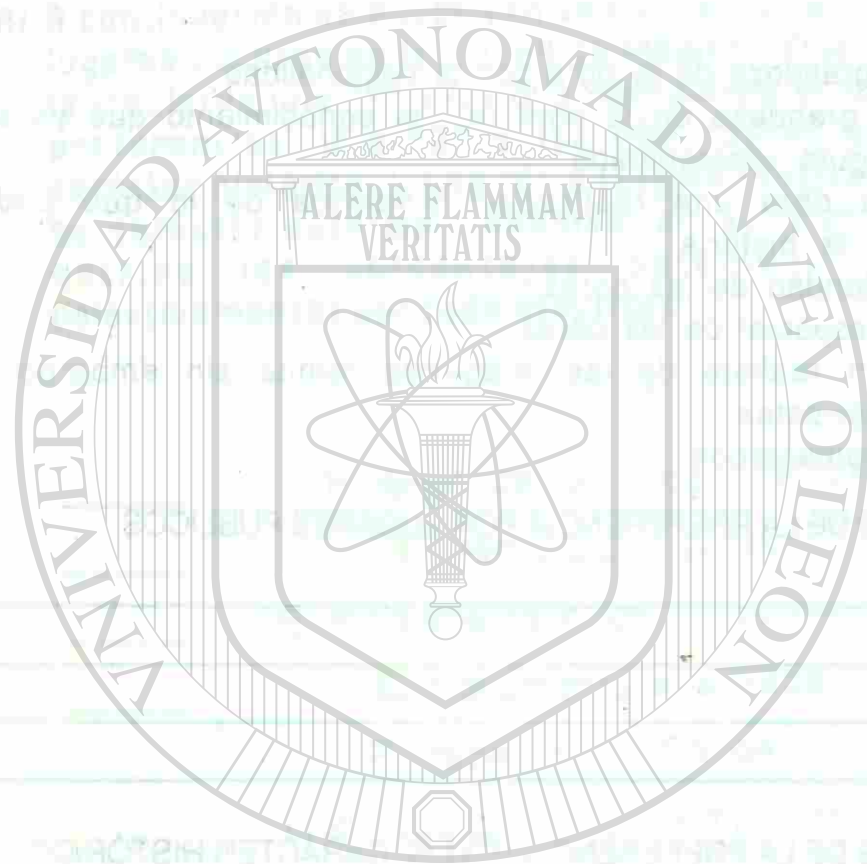
- Se asocia la grandeza de la obra con la nacionalidad.
- Se asocia la grandeza de la obra con el conocimiento que ya se tiene de la figura representada.
- Se ve en la obra una realización simbólica de lo que pudo realizarse en la historia.
- La espectacularidad de las obras.
- La ubicación espacial de las obras.
- La concreción realista de las imágenes remite sin embargo a entidades abstractas.
- No provocó comentarios.

● ARGUMENTOS DE LA PREFERENCIA POR LUGARES PÚBLICOS:

● ARGUMENTOS DE LA PREFERENCIA POR EL CARÁCTER HISTÓRICO:

● ARGUMENTOS DE LA PREFERENCIA POR EL CARÁCTER ESTÉTICO:

C) Una vez leídos los párrafos 44, 45 y 46, elabora un esquema conceptual que los sintetice.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Actividad No. 4.10

R) Completa el siguiente esquema conceptual sobre el apartado "La valoración del público sobre su propio comportamiento cultural."

UTILIDAD AL ASISTIR A MUSEOS Y EXPOSICIONES:

● PRIMER GRUPO:

● SEGUNDO GRUPO:

● TERCER GRUPO:

B) Una vez leídos los párrafos 50 y 51, organiza la información y formula con ella cinco conclusiones.



C) El párrafo 52 es una cita textual de Henry Moore, después de leerlo escribe tu comentario sobre el mismo.

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

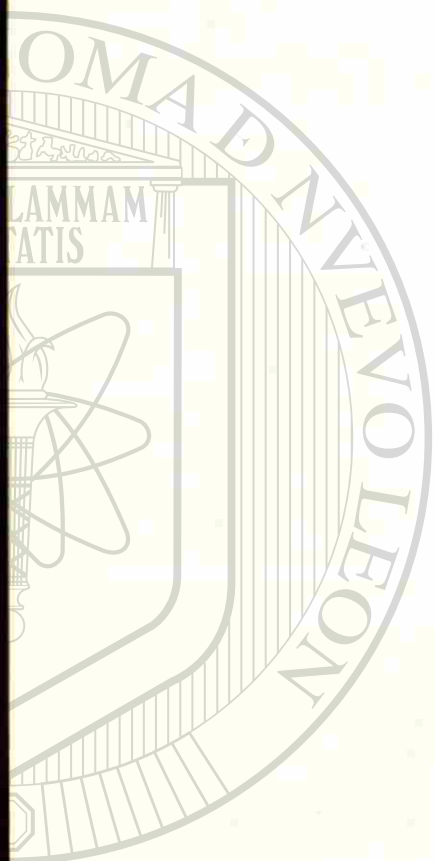
BIBLIOGRAFÍA

Canaday, John: Cuaderno de arte, Cómo apreciar la pintura, (Cuadernos de arte), ITESM - CEMPAE, México, 1975.

Dorfles, Gillo: El devenir de las artes, (Breviarios, 170), FCE, México, 1986.

Fischer, Ernst: La necesidad del arte, 5a. ed., (Ediciones de bolsillo, 255), Península, Barcelona, 1978.

García Canclini, Néstor, et. al.: El público como propuesta, "Cuatro estudios sociológicos en museos de arte", (colección: Artes plásticas, serie: Investigación y documentación de las artes), CENIDIAP, INBA, México, 1987.



UAN

SIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO
ECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECA