

están solo indicadas con hendiduras angulares, sin la menor convexidad".

Pero esta "deformidad" no va en función de una mayor legibilidad sino de una deficiencia técnica en la consecución de la expresión.

En relación con esto Winckelmann señala que "ni los dedos de las manos ni los dedos de los pies tienen articulaciones". En realidad como hemos visto no se necesitan para transmitir el mensaje. Pero son precisamente las articulaciones, esos "nodos" composicionales de los que habla ARNHEIM (1982, 163) o esos "núcleos" de CLARK (1953, 240), donde reside la expresión (véase III.3.1). Son zonas donde se encuentran los elementos de tensión y relajamiento, firmes y suaves que complican y dinamizan la forma procurándoles expresión. Estos "núcleos" son extraordinariamente utilizados por la escultura expresiva incluyendo a Miguel Angel.

Winckelmann atribuye la rigidez del arte egipcio a esta falta de articulaciones que destruye el movimiento y la expresividad y que esta basada en el método primitivo de representación. En esto coincide con la idea expresada por PANOFSKY (1955) en su historia de la teoría de las proporciones (véase I.2.1).

"Los artistas carecían de la formación y condiciones necesarias... y se limitaban a esculpir sus figuras según la forma y medidas fijas, sin que, probablemente, les

resultase dura la ley" (WINCKELMANN, 1764, 44).

Pero "esta inmovilidad no ha de ser tomada como demostración de la torpeza de los artistas, sino de la regla establecida y aceptada, por la cual las estatuas tenían que ser trabajadas según la muestra prefijada" (1764, 46).

Si bien es verdad que sus conocimientos anatómicos eran escasos: "En Egipto, la anatomía no llegaba más allá de los órganos internos o intestinos, y aún esta limitada ciencia era, probablemente, un misterio para los no iniciados" (1764, 45).

#### III.2.1.b. EL MODELO NATURALISTA.

El modelo naturalista aparece como superación del conceptual pero mantiene sin alterar los principios básicos del significado. En efecto, para GOMBRICH (1982, 22) el naturalismo tiene finalidad narrativa y no finalidad imitativa.

Lo que interesa ahora es contar el "como" mucho más que el "que" y si se imita es para hacer la narración mas verosímil.

El recurso a las ciencias auxiliares como la anatomía

y la perspectiva se supone en base a la narración.

Esta función narrativa impone una codificación. Lo percibido no es simplemente algo dado que se ofrece a la mimesis, sino algo que hay que construir a partir de esquemas pasados y futuros.

Por lo tanto, naturalismo no quiere decir representación sin código, por más que el artista haya roto con el rígido esquema conceptual, antes bien se impone otro código más elaborado y más difícil de romper.

"Nuestros sentidos nos fueron dados para aprehender significados, y estos no dependen del parecido exacto, de hecho pueden tener muchos convencionalismos. Pero es evidente que la evolución hacia el naturalismo proviene de la necesidad de abolir las convenciones del sistema conceptual añadiendo detalles naturalistas" (GOMBRICH, 1982, 279).

Se trataba de observar para romper el esquema conceptual y representar unas manos más naturales.

Este es el espíritu que inspiró a los artistas pioneros en el Renacimiento. La superación del esquema pasaba por el estudio de la estructura y movimiento anatómicos a fin de dinamizar la estereotípicidad. Posteriormente se descubrió que este estudio servía, no

solo para naturalizar, sino para conducir las formas hacia la manera o la expresión, que no es sino otra forma de significar contenidos.

El estrecho molde conceptual se rompe, y la mano comienza a moverse en el espacio, dominados los escorzos y los recursos de la perspectiva (que al fin y al cabo no es sino otra convención. PANOFSKY, 1927).

La mano ya no tiene por qué mostrar las palmas, y los dedos comienzan a doblarse, y a separarse unos de otros. Se descubre la especial separación, agilidad e incurvación del quinto dedo, y la flexión oblicua de los dedos a partir de la articulación metacarpo-falángica (véase II.2.2) (LAMINA 17).

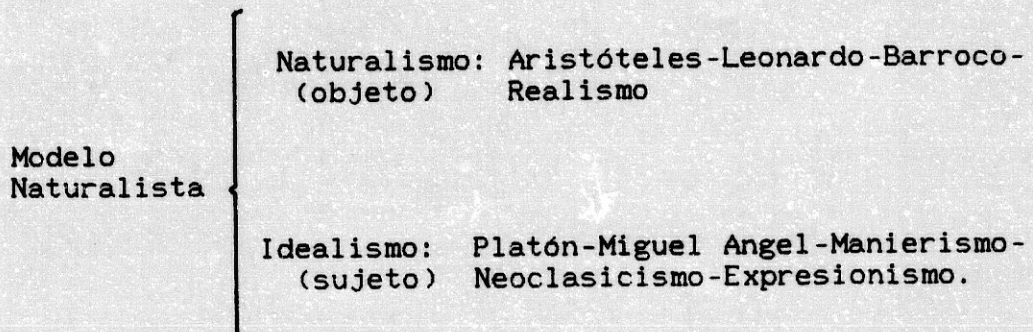
Pero todo este proceso no es ni científico ni naturalista porque el nuevo método viene a enseñarse como una disciplina rutinaria como antes se enseñaban los rudimentos del oficio. (véase I.2.2).

Se distinguen dentro del naturalismo dos caminos:

-Uno, propiamente naturalista, que arranca del concepto de mimesis de Aristóteles, pasa por una fundamentación casi científica en Leonardo y continua en el Barroco y el Realismo. Línea basada principalmente en el estudio del objeto.

-Otro camino, idealista, que parte de Platón, tiene expresión en el arte de Miguel Angel y continua en

Manierismo, Neoclasicismo y Expresionismo. Línea que trasciende el conocimiento del objeto en una elaboración subjetiva que trata de enriquecer el significado.



### NATURALISMO.

ARISTOTELES hace una defensa de la mimesis como forma de conocimiento. En la Poética (1448 b) nos dice que la mimesis es connatural al hombre desde la niñez, con ella se aprende y adquieren nuevos conocimientos.

En el libro I de la Retórica retoma con mayor amplitud esta misma idea:

"Puesto que aprender es agradable y admirar también, es preciso que sean agradables cosas tales como lo imitativo; así la pintura y la estatuaria, y la poesía, y todo lo que está bien imitado, aún cuando lo imitado no sea placentero, pues no es el goce sobre ello mismo, sino que hay un razonamiento de esto es aquello, de manera que resulta que se aprende algo... y puesto que es placentero lo conforme a naturaleza y los afines son entre sí conformes a naturaleza, todas las cosas congéneres y semejantes hallan entre sí agrado casi siempre, así el hombre con el hombre, y el caballo con el caballo y el joven con el joven" (1371 b).

Este razonamiento de "esto es aquello", es decir, la semejanza, es lo que produce el conocimiento y el placer estético.

Pero el "esto es aquello" es mucho más, es una manera de alcanzar lo universal en lo singular. Lo que en último extremo expresa la mimesis son las esencias. Las palabras tienen sentido porque las cosas poseen una esencia. Y esta unión entre esencia y sentido constituye el fundamento antológico del mundo y se da desde el principio del razonar del sujeto. Objeto y sujeto están de este modo indisolublemente unidos.

El "esto es aquello" de la mimesis no es una tautología, tampoco la creación o invención de un sujeto fantástico. "Esto es aquello" pone de relieve algo que en la obra se aprecia, pues la obra, la poesía mimética crea la relación. La mimesis es dinámica y creadora, su dinamismo no puede escapar de lo uno y lo otro, de la relación: es un testimonio que constituye, al realizarse, la realidad de lo testimoniado como una realidad anterior, y que lo hace en la implicación de un sujeto" (BOZAL, 1987, 94).

Esta unión se da, como sabemos, porque la mimesis crea representaciones, signos (véase I.1.3). "El conocimiento no surge en el modo "estar" antes las cosas, sino en el mirarlas incluyéndolas dentro de un campo, convirtiéndolas en figuras con significación" (BOZAL, 1987, 23). Las figuras por lo tanto impiden una relación directa entre

sujeto y objeto en el conocimiento representativo o icónico y es nuestra limitación de no poder captar las cosas totalmente y de una vez, lo que produce el conocimiento mediatizado y siempre incompleto.

Del mismo modo este conocimiento exige un sentido general, una "comunidad de representación". Esta comunidad, este horizonte de sentido es histórico, no intemporal o natural.

El problema del arte narrativo decimonónico es la confusión entre arte y realidad. Tomar el arte por la realidad misma.

El pensamiento de Leonardo expresa a la perfección el carácter de la mimesis aristotélica. Para LEONARDO el objetivo último del arte es acceder al ser íntimo del objeto: su esencia.

"La pintura te presenta en un instante la esencia de su objeto en la facultad visual" (Urb. 11a, 12b).

Es decir, la facultad visual, los sentidos, son capaces de penetrar la esencia de los objetos porque el alma está adherida al cuerpo. De ahí la positividad de los sentidos frente a la negatividad que estos tienen para los neoplatónicos.

Pero además, es en la misma realidad en donde se articula esta unión cuerpo-alma porque posee esa vocación

de perfección que necesita el espíritu y la razón humana. "Se constituye esa armónica proporción de las partes, que componen el todo para contento del ojo" (Urb. 11a, 12b).

En resumen, la esencia del objeto es precisamente la razón del sujeto, y esa razón se expresa en la construcción perfecta del objeto mimético.

Es por tanto necesario estudiar las proporciones, la forma y la armonía no por simple capricho mimético, sino por necesidad racional y ontológica.

Los dibujos anatómicos de Leonardo (LAMINAS 6,7 y 8) poseen el carácter científico de una investigación del orden natural. En estos dibujos se expresa no solo el deseo de una representación de las manos más naturalista, sino la investigación de la estructura buscando el orden y la razón última.

En otros dibujos de manos, estudios o bocetos de obras pictóricas, este carácter falta por completo (LAMINA 18), y esto es así porque estas manos son "productos acabados" suponen la síntesis final de un largo y disperso proceso investigador.

Es evidente que Leonardo contaba con el ejemplo inestimable de la Antigüedad para realizar estas síntesis (véase I.2.2) pero aunque haya sido esta parte de su labor artística la más apreciada e imitada por sus contemporáneos y sus epígonos, nosotros creemos que no es la más



importante y que en cierta manera traiciona su verdadero espíritu investigador.

Estas síntesis constituyen una estereotipía demasiado evidente, mucho más si tenemos cuenta que fueron "convertidas más en modelos gráficos y estilísticos que en métodos de comprensión y formalización de la estructura de lo real". (GOMEZ MOLINA, 1989, 12).

La pujanza del método de análisis estructural de Leonardo, se diluye en el inmenso mar del método académico de enseñanza, sin que quede nada del primitivo carácter investigador (véase 1.2.2).

Las LAMINAS (6,7 y 8) son los "dibujos anatómicos de Leonardo da Vinci; ejemplos tempranos de la supresión deliberada de ciertos rasgos por unos de la claridad conceptual" de los que nos habla GOMBRICH (1982, 138), pero esta "claridad conceptual" no es todavía síntesis sino claridad en el análisis. Se trata de un deliberado método de análisis plástico, según el cual hay que comprender la estructura antes de construir la forma. Desarrollando el sistema de análisis se podrían haber conseguido síntesis muy diferentes a las conseguidas por Leonardo, pero la academia impuso el dogma, no la investigación, y se paso del concepto de MODELO-SISTEMA al de MODELO-PATRON.

Las bellas manos de Leonardo (LAMINA 18) son una verdadera síntesis poética, verdadero milagro de armonía transcendente. Pero estas síntesis tienen más que ver con

el concepto de belleza insípida, como "agua de manantial", de WINCKELMANN (1764,119) que con el verdadero espíritu analítico que subyace bajo su superficie.

No existen articulaciones que actúen como nudos, no hay tensión compositiva, aparentemente, no hay estructura que articule la forma, y esta fluye en un ritmo sosegado lleno de armonía y gracia poética. Esto mismo que Rafael imitó de Leonardo y que hizo las delicias de Winckelmann.

La expresión y el movimiento es aquí "gracia", es decir, belleza en movimiento, según la definición de LESSING (1766, 146).

En otros dibujos, Leonardo estudia las manos con interés más naturalista. Son estos estudios y su artistotelismo cientifista, por lo que incluimos a Leonardo en este epígrafe, pero no conviene perder de vista estas otras manos idealizadas que subrayan el límite entre el método analítico-naturalista y la síntesis que se opera en la obra final.

Ya dijimos que el sistema de representación naturalista no sufrió cambios sustanciales desde el Renacimiento (véase I.2.3) pero además, el naturalismo como estilo, sigue un hilo directo que continúa a través del BARROCO y de los REALISMOS.

Lo que da cohesión a toda esta línea es que, constituido ya el sistema de representación, más afín al

sistema de percepción visual, en contra del modelo conceptual, se continua la investigación centrada siempre en el objeto. De hecho el naturalismo barroco surge como reacción al intervencionismo idealizante del sujeto, y se consagra a una descripción pormenorizada del objeto, cosa que se critica desde los círculos idealistas y cultos.

Pero aquí se produce un hecho revelador. Esta descripción pormenorizada de la realidad que no ahorra detalles desagradables (CARDUCHO, 1633, 284 en I.2.3) no constituye ni muchísimo menos una investigación estructural ni de sistemas de representación. Se trata simplemente de una descripción de la superficie, la anatomía se vuelve más que nunca anatomía exterior, por y para el exterior.

Tanto las manos de BERNINI (LAMINA 1), las de RODIN (LAMINA 19) o las de ANTONIO LOPEZ (LAMINA 20), se basan en la narración de exteriores con las variantes expresivas de estatismo, climax o fugacidad, como después veremos (III.2.2).

Tiene ahora extraordinaria importancia, en la descripción de la mano, el sistema venoso superficial, y la piel que recubre las estructuras no dulcifica y llena la forma como en Leonardo, sino que se quiebra en una afiladísima descripción de arrugas en la obra de Durero.

La piel ya no esta tensa y llena, sino quebrada, o palpitante. La palma muestra su gruesa piel arrugada (LAMINA 20) y el dorso el abultado sistema venoso que tanto

repelía a WINCKELMANN (1764-180).

Las articulaciones no sirven solo como nodos de tensión o interés compositivo, ni como centros donde se articula la forma, sino que se usan también en su propiedad de contraer o estirar la superficie.

El descubrimiento del valor significativo de la superficie, aparece como una superación dentro del modelo naturalista, como el "acabado" de la obra una vez hemos aprendido a construirla según un método racional apoyado en la propia fisiología visual. Pero no supone ni mucho menos una alternativa a dicho modelo.

#### IDEALISMO.

Tanto la percepción como la representación necesitan siempre de universales. Debemos extraer lo esencial de las muchas variaciones individuales.

En la representación este sistema de universales ha de ser tenido en cuenta en forma del esquema o modelo que construye el objeto, que lo conforma según un método y una arquitectura.

Este método es por tanto apriori de la experiencia y sirve para construirla racionalmente.

Este principio "es inherente a nuestro psiquismo y

supone la capacidad de reconocer la identidad en el cambio, facilitando nuestra vida de relación" (GOMBRICH, 1982, 101).

Pero esta necesidad de universales que no supone una ruptura con la realidad en Aristóteles, es transcendido en el concepto de Idea de Platón.

Es manifiesto el negativo concepto de la mimesis en el pensamiento platónico. En el libro X de la República nos dice: "el pintor imita las imágenes, pues las cosas no son sino imágenes y, lejos de lo verdadero, con sus simulaciones pueden engañar a los hombres." (598 bc). Este pensamiento negativo de la mimesis como engañosa, emparentada con la magia, opuesta al pensamiento racional, que nos sumerge en un mundo de apariencias alejadas de la verdad y que nos hace peores y miserables, es expresado en numerosos pasajes del mismo libro (600 e) (601 bc) (602 d) (603 b) (605 a) (605 c) (606 d).

Pero todo este concepto negativo queda superado en el concepto de Belleza, que para Platón reside en el alma pero a través de la belleza de los cuerpos.

"Es menester... comenzar desde la juventud a dirigirse hacia los cuerpos bellos... comprender luego la belleza... Adquirido este concepto, es menester hacerse enamorado de todos los cuerpos bellos y sosegar ese vehemente apego a uno solo, despreciándolo y considerándolo de poco monta. Después de eso, tener por mas valiosa la belleza de las

almas que la de los cuerpos" (Banquete 210, a).

De manera que este concepto de belleza vuelve a reconciliarse con el concepto de fidelidad a la naturaleza. Pero esta reconciliación no es la síntesis aristotélica en base a la razón que impone el orden a la naturaleza. Esta reconciliación es básicamente una contradicción, como señala PANOFSKY (1924, 47) porque no se puede mantener a la vez una imitación con absoluta fidelidad a lo real y una superación de la naturaleza en un concepto de Belleza jamás totalmente realizado en la realidad.

Y esta contradicción, esta tensión del pensamiento platónico es retomado en el Renacimiento con el neoplatonismo manierista. La teoría de la Idea inalcanzable expresada en el concepto de Belleza rompe la armonía Vinciana entre la sensibilidad y la razón, fundamento de la ciencia de la pintura y de la nueva objetividad. La armonía sujeto-objeto desaparece en esta tensión (véase I.2.3).

La inverosimilitud de las construcciones anatómicas de Miguel Angel se comprenden en base a que lo verosímil queda sacrificado en aras del "diseño", la idea. La "manera", el estilo, prima sobre la observación, el diseño traslada al cuadro la idea que ha surgido a partir de la observación natural. Del natural se extraen, por tanto, por "elección" aquellas notas concretas que habrán de ser elaboradas más tarde. Con el estudio del natural en orden a un esquema, no se trata ya de superar el modelo conceptual para "narrar" mejor, sino de expresar una idea superior.

"A partir de ahora, la mimesis no pasa por la representación de la realidad empírica, es la representación de la idea, trasunto, así, de aquella que está en el origen de la belleza que en el alma crece" (BOZAL, 1987, 124).

Un poema de Miguel Angel expresa claramente esta idea (BLUNT, 1979, 80). "Mentre ce'alla beltà ch'i vidi in prima/ Appresso l'alma, che per gli occhi vede/ L'immagin dentro cresce, e quelle cede/ Quassi vilmente e senza alcuna stima".

("Aunque mi alma por medio de los ojos se acerca a la belleza tal como primero la vi, la imagen interior y espiritual de esta belleza crece, y la otra, la imagen física, desaparece gradualmente, como algo vil e indigno de estima").

Lo que nos interesa destacar aquí no es el pensamiento filosófico de Miguel Angel, sino más bien el procedimiento que utilizó para que "esa imagen interior creciera y la exterior cediera", es decir el proceso de elaboración de un estilo a partir de un modelo y de la investigación del natural.

Si nos fijamos en las manos creadas por Miguel Angel, tienen todas un sello personal, que las hace inconfundibles, y estan basadas en solamente unos pocos datos del natural elaborados sabiamente.

Sabemos por los testimonios de Vasari y Condivi de los conocimientos anatómicos de Miguel Angel basados en disecciones de cadáveres:

"Muerto Lorenzo el Magnífico (abril de 1492) Miguel Angel volvió al hogar paterno y talló un crucifijo en madera para el prior del Santo Spirito a modo de agradecimiento por los cadáveres que este le proporcionaba para hacer disecciones, permitiendole de este modo estudiar la anatomía humana" (TOLNAY, 1475, 138).

También conocemos el ejemplo que supuso para Miguel Angel la escultura helenística y sobre todo el descubrimiento del Laocoonte, y también toda las esculturas del Quattrocento.

El uso que Miguel Angel hace de todo este material es lo verdaderamente interesante.

Lo primero que hemos de decir es que, aunque imbuido de neoplatonismo y continuando el modelo de representación naturalista siguiendo el ejemplo de la antigüedad, la investigación de Miguel Angel es esencialmente plástica.

Si Miguel Angel estudia anatomía es con fines estructurales, y una vez conocida la estructura esta no solo sirve para una representación naturalista, sino que traducida al material de la escultura, es decir, seleccionada en base a la plástica, es capaz de producir nuevas tipologías.



Por lo tanto, esta selección de los detalles del natural no se hace solo en base al concepto de Belleza platónica, sino que esta Belleza se consigue en base a una investigación estructural, que tiene como fundamento el análisis de la estructura anatómica en su relación con la estructura plástica en la obra de arte.

Miguel Angel es por lo tanto un claro ejemplo de lo que puede ser la investigación en anatomía artística: un campo interdisciplinar entre la anatomía estructural y la plástica (materia-estructura-forma).

Pero como ocurriera con Leonardo, de Miguel Angel solo se imitaron sus obras acabadas, sus resultados, sus síntesis, su "manera" pero en absoluto su método. Tenemos por tanto después de Miguel Angel una auténtica invasión de manierismos Miguelangelescos, pero en absoluto investigación anatómico-plástica.

CROCE (1902, 196) critica esta actitud de aceptación de canones, de recetas, que se convierten fácilmente en supersticiones, como lo fue la "figura serpentinata", y esto le sirve para colegir que en arte no hay normas y todo es intuición. Sin estar de acuerdo con CROCE pensamos que la aceptación pragmática de normas y no de métodos, limita tanto la investigación como la ausencia de ellas.

Por otra parte el número de soluciones practicadas por Miguel Angel es extraordinariamente reducido (WINCKELMANN, 1764, 94).

El tipo de mano creado por Miguel Angel es especialmente ejemplar en este sentido. (LAMINA 21). En primer lugar sus manos poseen un "ritmo orgánico" que aprovecha el efecto de la materia. El espesor y movimiento de los materiales, el peso y al mismo tiempo la fuerza que revisten" (TOLNAY, 1975, 10).

En segundo lugar la materia se ordena según una estructura para conseguir un efecto naturalista en la creación de la forma. Por tanto se estudia la estructura anatómica, pero no solo para producir un efecto de semejanza, sino para ser traducida en la estructura del material. Así parece que es el mismo material el que de pronto cobra vida, se organiza y produce formas que tienen el peso y la presencia. La materia no es traicionada por la mimesis de unas formas vivas y dinámicas, antes al contrario, es aprovechada la fuerza de evocación poética de la materia para dotar de vitalidad y dinamismo a unas formas que de otra manera repelerían por su estática frialdad. La traducción, el signo, está tan bien elaborado que enriquece ambos términos: al significante y al significado.

Esta traducción plástica se opera a través de un proceso de reducción. De la enorme variedad de movimientos y posibles ordenamientos dinámicos, Miguel Angel escoge solo unos pocos, creando una mano en posición de introversión (véase II.2.1): en pronación, flexión de la muñeca y extensión de los dedos.

La pronación muestra el dorso de la mano como una convexidad, como un volumen que protege y trata de salir de la materia. El conjunto de metacarpianos posee una doble incurvación según dos ejes que crea este efecto de bóveda y que sirve para realizar la prensión. Esta bóveda es realizada a partir de las articulaciones metacarpofalángicas que suman sus pequeños movimientos de flexión oblicua y rotación automática debidos a la asimetría de las cabezas de los metacarpianos (véase II.2.2).

La flexión de la muñeca es esencial en todo este proceso. Muestra con extraordinaria fuerza plástica uno de los "nudos" anatómicos de CLARK. Esta flexión en pronación muestra un volumen lleno, apretado, modelado en los numerosos matices de los huesos del carpo que protuyen bajo la piel y están sujetos por los ligamentos y los tendones extensores que muestran toda la fuerza de su tensión. Por este motivo la flexión debe ser un movimiento formado al límite de sus posibilidades (90°, véase II.2.1).

La extensión lo es sobre todo de la metacarpofalángica del dedo índice. En el pulgar, por el contrario, esta articulación está fuertemente flexionada y produce un "nudo secundario" de las mismas características que el dorso de la muñeca, completando la convexidad del dorso de la mano (véase LAMINA 21).

La extensión del índice crea una concavidad, que sirve como contrapunto a las convexidades del resto de la mano, contrapunto que se cierra en otra curva convexa de flexión

de las dos últimas falanges.

Este juego plástico de curva y contracurva dinamiza la forma a la vez que es totalmente fisiológico y se basa en la sinergia muscular de la mano en reposo (véase II.2.1).

Por un lado la flexión de la muñeca produce la extensión de los dedos por acortamiento de los tendones de los músculos extensores. Por otro la extensión de la primera falange lleva aparejada la flexión de las otras dos dada la configuración del aparato extensor de los dedos (véase II,2,2).

Tenemos pues un magnífico ejemplo de traducción plástica del conocimiento de la dinámica articular.

Otro tema importante en relación con la iconica de Miguel Angel es el problema de las desproporciones del que arranca a nuestro juicio todo el problema de los expresionismos.

Si Leonardo estudia el natural para producir síntesis proporcionadas en una armonía matemática universal de los sentidos, Miguel Angel utiliza voluntariamente la desproporción con objeto de alcanzar la Idea, la Belleza suprasensorial.

LESSING (1766, 155) escribe que "lo que nos parece perfecto en su aspecto general proviene de lo defectuoso de

sus partes" y señala una erudita cita de Homero (Iliada III, 203-225) porque el poeta "había sentido, y lo había indicado, que hay un cierto aire de grandeza y sublimidad que proviene simplemente de esta exageración en las dimensiones".

Lessing se había percatado que la desproporción destruye la armonia vinciana, pero no obstante producía belleza: "Una sola parte discordante es capaz de perturbar el efecto armónico de belleza que muchas pueden causar. Sin embargo, no por esto el objeto deja de ser bello" (LESSING, 1766, 156).

Y este efecto contradictorio lo atribuye Lessing a la misma naturaleza del lenguaje plástico, que permite una lectura del conjunto con sentido completo cosa que no ocurre con la poesía:

"En la poesía, gracias a la mutación de las partes simultáneas del objeto en partes sucesivas, la fealdad de las formas pierde casi totalmente su efecto repulsivo" (LESSING, 1766, 163), y no solo la fealdad, sino también la belleza del conjunto como suma de partes pierde su sentido.

Así pues la desproporción es consustancial a la plástica y trasciende el naturalismo para crear Belleza, es decir está sujeta a otros imperativos y no a la mera semejanza.

Miguel Angel utiliza la desproporción con esta

finalidad de manera que, sumergida en el conjunto, apenas si nos percatamos de ella. (CLARK, 1956, 203).

La mano de David de la Academia florentina, está evidentemente desproporcionada, su tamaño es mayor que el que correspondería al cuerpo. Sin embargo esa mano expresa toda la fuerza contenida de la acción y el movimiento, es la mano que sujeta la piedra y el nudo de toda la fuerza plástica. Su desproporción no pretende mayor claridad en el mensaje (LAMINA 22) (véase III.2.1, a) y LAMINA 16, sino resultar un volumen sobre el que recae la fuerza de la acción.

El Neoclasicismo predica también una reducción idealista en el conocimiento de la mano:

"La belleza de una mano juvenil consiste en que ésta sea moderadamente llena, con apenas insinuadas hendiduras que, como delicadas sombras, nos permiten adivinar los nudillos de los dedos, mientras que en manos de excesiva carnosidad las hendiduras se convertirán en pequeños hoyos. Los dedos deberán recordarnos esbeltas y flexibles columnitas, y en arte no permitiran descubrir las articulaciones de los miembros. El dedo extremo no tendrá la curva que en su parte delantera le dan los artistas posteriores" (WINCKELMANN, 1764, 140).

Este auténtico recetario de como debe ser una mano

bella se detiene unicamente en el exterior y por supuesto da de lado a todo lo que sea conocimiento anatómico o investigación.

"Todos los indoctos que creen hallar mas arte en una figura en la que queden señalados todos los músculos y los huesos, que en la sencilla reproducción de la juventud". Se sigue la vieja idea de anatomía estética o exterior pero llevada a la expresión de un único ideal. Aquí se habla de Belleza "y no de la ciencia en el dibujo y en la realización, dado que estos conocimientos pueden aplicarse más facilmente en figuras poderosas que en delicadas" (1764, 121).

También se está contra el estudio del natural y el naturalismo, que no constituye un ideal, (1764, 124) y a favor del idealismo que desprecia los detalles anatómicos en la escultura ("en las figuras que representan dioses no se verá un solo nervio ni una vena") (1764, 125).

Toda esta reducción parte del concepto de Belleza que para WINCKELMANN (1764, 119) "debe asemejarse a las más límpida agua de un manatíal, que mas sana se considerará cuanto menos sabor tenga, ya que ello demuestra su pureza". Reducción que se opera en un procedimiento de elección de partes del natural como proponía Platón: "elección, entre muchas piezas aisladas de lo mas hermoso, para formar luego una unidad que llamaremos idealista" (1764, 120).

Reducción que llega a la eliminación del movimiento

por que "la acción y la expresión son como la imagen de quien se refleja en una fuente que aparece cuando se está inmóvil". (BOZAL, 1987, 155).

"La tranquilidad es el estado más natural de la belleza, como lo es del mar, y la experiencia nos enseña que las personas más hermosas son precisamente de carácter reposado y cortés" (WINCKELMANN, 1764, 130).

Pero esta tranquilidad, es más que eso, es sencillamente estatismo, movimiento congelado, frialdad, ausencia de vitalidad. Y esta falta de vida se concreta en una forma almibarada, sin un solo rasgo de tensión que cree dinamismo plástico, en una elaboración que esconde deliberadamente la vida que encierra la técnica y el propio material.

Este mismo sistema ideológico, que impone una reducción de la función cognoscitiva del arte, al servicio de principios inamovibles; se encuentra también expresado en los, a nuestro juicio mal llamados "realismos socialistas".

La alienación que ejercen tales estilos no solo se basa en el principio de transparencia del lenguaje, que confunde arte y realidad, como sucede en los naturalismos decimonónicos. "No es la realidad, el realismo -decía Bertor Brecht- lo que resulta alienante, sino la



"parcialidad" impuesta de la visión. (HINZ, 1974, 272).

Porque esta parcialidad, esta reducción, es consustancial al lenguaje plástico, que como lenguaje no puede ser transparente; lo pernicioso es la manipulación de esta opacidad de los mensajes.

Se impone pues la visión de un modelo naturalizado (véase naturalización en I.1.3) de fácil lectura, que llega a un gran número de personas, en el cual se producen, no solo las reducciones propias del modelo, sino distorsiones a favor de un sistema ideológico que quiere imponer sus mensajes.

Lo alienante no es el modelo (naturalista) ni las distorsiones (idealismo) sino la imposición de un único camino en este sistema.

Esta cuestión nos lleva a plantearse la pedagogía del arte como una disyuntiva entre la imposición de un modelo, de probada eficacia (sea cual sea) o la deriva epistemológica de una investigación sin rumbo, en la que todo vale porque nada se crea y todo se imita.

En nuestra opinión, la solución viene dada por la adquisición en las bellas artes de un modelo experimental.

Lo alienante del método académico, no es el sistema de investigación, sino su uso como recetario en la imitación de síntesis plásticas de probada eficacia. El rechazo hacia

las recetas lleva implícito el rechazo al modelo, impidiendo de paso cualquier investigación dirigida, y por tanto, imposibilitando la pedagogía.

#### II.2.2. EXPRESION.

Palomino recoge la definición de expresión que hace Plinio (Libro 35, Capítulo 10). Expresar es "delinear la figura, o historia, que se pinta, con todas aquellas calidades, indicaciones, y afectos, que mas conduzcan a la propiedad, y genuina explicación del asunto". (PALOMINO 1724, II, 568).

La expresión está por lo tanto supeditada al significado.

Pero desde Croce, el término expresión se asimila también al concepto de intuición, que englobaría tanto al significado como su expresión: "En el hecho estético no hay sino palabras propias; y una misma intuición no puede expresarse sino de un modo solo, precisamente porque es intuición y no concepto" (CROCE, 1902, 158).

Esta misma idea de unidad entre significado y expresión se halla también en el análisis fenomenológico, pero aquí no como asimilación del uno en el otro sino como unidad indisoluble, entre objeto y sujeto, entre pensamiento y sentimiento.

Unidad y "equilibrio siempre inestable entre el ser

del gesto por el que deviene expresivo y el ser del verbo por el que llega a ser racional; es a la vez el órgano de una comprensión inmediata (gracias a la cual pensamos) y el medio de una comprensión mediata (aquello que nos hace pensar). En resumen es a la vez naturaleza y espíritu" (DUFRENNE, 1953, I, 163).

Pero además esta expresión es lo propiamente estético de manera que una obra "que pretende que su sentido se verifique en lo real y no en ella misma... esa obra no es estética" (1953, I, 156).

El sentido no se verifica solo en lo real sino que es inmanente al signo "Inmanencia de lo designado en el discurso, y será esta inmanencia quien, al apartar el lenguaje de su función informativa revele en él una voluminosidad: la expresión" (LYOTARD, 1984, 291).

Esta inmanencia del significado vuelve a plantear la problemática de la legibilidad del signo, pero antes de entrar en esta polémica veamos como plantea Dufrenne la síntesis entre conocer y expresar:

-Conocer se define como la "necesidad de convertir una impresión elocuente pero informe en una impresión lúcida y legítima, y también de dominar el objeto, de convertir su presencia en verdad al mismo tiempo que su encantamiento se enseñoorea de todo".

-'Comprender un ser, por el contrario, no es invocar

una verdad, es experimentar una presencia" (DUFRENNE, 1953, I, 168). "Lo expresado mantiene la primacia en cuanto que transfigura lo representado y le confiere un sentido gracias al cual se convierte en algo inagotable, muy diferente de la realidad" (1957, I, 229).

La síntesis de uno y otro se da en el objeto estético como el alma en el cuerpo: "El mundo expresado es como el alma del mundo representado, que sería su cuerpo; la relación que los une les hace inseparables, y este conjunto, que constituyen es el mundo del objeto estético, por el que este objeto adquiere profundidad" (1953, I, 230).

Objeto estético que realiza la unión de los tres niveles del análisis fenomenológico. "El arte auténtico es un "habla" original que a la vez despierta un sentimiento, y conjura una presencia antes que aportar un sentido conceptual (1953, I, 171), (véase III.1).

Dufrenne articula por tanto esta difícil síntesis en los tres niveles del objeto y la percepción estética.

Lyotard por su parte resuelve esta síntesis sencillamente negando el conocimiento. Para él la realidad, en ningún caso, es mas que un sector del campo imaginario. "La presencia de obras no solo demuestra la ausencia del objeto y lo poco de realidad del mundo sino que la ausencia

que se "realiza" en ellas barre para adentro la supuesta existencia de lo dado y refleja su carencia" (LYOTARD, 1974, 286).

No debemos por tanto buscar la verdad en la obra de arte como se busca en el discurso científico, esta búsqueda tiene mas que ver con la verdad en el discurso psicoanalítico:

"La alternativa se construye por si solo cuando se retira la verdad, cuando se prescinde de la verdad, recubierta por el discurso y el ansia de saber"... Para Freud, la utopia consiste en que la verdad jamás aparece donde la esperan, se manifiesta por una aberración a la medida de la significación y del saber (la negatividad del paciente), no pasa por el saber, pero se hace notar mediante efectos, presencia de sentido llamada expresión". (LYOTARD 1974, 35).

Esta presencia de sentido, esta inmanencia, no es sino la función connotativa del lenguaje. La expresión se explica por el lenguaje. La expresión resulta del significado de la plástica.

La obra de arte no espera una lectura como un texto, no es un discurso, sino una figura. "La fuerza no es más que energía que pliega, que estruja el texto y lo convierte en obra, en diferencia, es decir en forma". (LYOTARD, 1974, 34). Por lo tanto es la fuerza de lo plástico lo que "conforma" el texto uniendo significado con expresión.

Como vemos expresión no es solo representación de gestos, movimientos y afectos, sino que es ni más ni menos que todo el nudo en donde se articula lo icónico con lo plástico. Expresión es el significado de lo plástico cuando falta lo icónico.

No obstante seguiremos manteniendo esta diferencia e introduciremos en este apartado el estudio de la gestualidad, el movimiento y la representación de afectos bajo el epigrafe de "gesto icónico".

En otro apartado introduciremos el gesto del artista que imprime en la materia y en la forma la expresión subjetiva: "Gesto plástico". Sin embargo tengamos siempre presente que el concepto de expresión es mucho más amplio y profundo, y supone si no la asimilación crociana en la intuición, si la síntesis objeto-sujeto que está en la base de todo arte.

#### III.2.2.a GESTO ICONICO.

Ya hemos visto como la enorme variedad de gestos de las manos se reduce extraordinariamente en sus representaciones (véase I.1.1). El lenguaje del arte impone sus normas y tiene sus limitaciones. Lessing fue el primero en descubrir las diferencias lingüísticas que existen entre artes plásticas y la poesía. La descripción de los gestos en una escultura es muy diferente de como se pudiera describir en un texto.

La distinta condición de las artes y sus signos es lo

que va a determinar el tipo de realidad que cada arte debe imitar. En la siguiente tabla se resumen estas características:

	CAMPO	SIGNO	PRODUCTO
1. Artes	-----espaciales	----signos naturales	-----cuerpos plásticas
2. Poesía	-----temporales	----signos arbitrarios	----acciones

Limitadas cada uno en su campo, cuando la poesía tiene que describir cuerpos, habla de la génesis de estos (por ejemplo la descripción que hace Homero del escudo de Aquiles). (LESSING, 1766, 124). Por otro lado cuando la escultura tiene que relatar acciones utiliza el recurso del "momento más fecundo" o los "inicios de la acción" (véase I.2.3).

El gesto descrito en un texto puede ser desmedido porque la imagen que se crea es efímera y libre. Pero las artes plásticas no. "La pintura o la escultura no dejan libre nuestra imaginación: la mueca está ahí, deformando para siempre el rostro y el cuerpo". (BOZAL, 1987, 185).

El gesto representado no solo se reduce en función de una mayor claridad de significado, sino que el propio lenguaje, el canal de transmisión del significado, impone también sus reducciones. Es decir, el gesto hay que saber expresarlo estéticamente. "El libro de Darwin sobre la expresión (véase I.2.3) no pertenece a la estética. A la

expresión en sentido naturalista falta, sencillamente, la expresión en sentido espiritual" (CROCE, 1902, 181).

Lessing basa su teoría en el estudio comparativo de la escultura del Laocoonte, con el relato de Virgilio.

La traducción plástica del poema de Virgilio supone que el escultor no puede extraer del relato el grito de dolor del sacerdote (que distorsionaría la forma del rostro en una mueca desagradable) ni tampoco cubrir los cuerpos con los círculos de las serpientes o con vestiduras. Los cuerpos y las cabezas han de permanecer al descubierto, mostrando el dolor contenido en la forma.

En un solo detalle Virgilio tiene verdadera intuición plástica, cuando deja actuar libremente las manos: "Ille simul manibus tendit divellere nodos" (al mismo tiempo, con las manos intenta deshacer los nudos).

"Aquí los escultores debieron seguir necesariamente a Virgilio. No hay nada que de tanta expresión y vida al cuerpo humano como el movimiento de las manos... Unos brazos pegados fuertemente al cuerpo por los anillos de las serpientes hubieran infundido al grupo entero un sentimiento de frío glacial y de muerte" (LESSING, 1766, 47).

Este ejemplo de las manos del Laocoonte manifiesta la íntima conexión que existe entre el significado icónico y el plástico de modo que el gesto de una escultura difícilmente puede ser traducido en un texto y viceversa.



GOMBRICH (1982, 75-98) mantiene la tesis de que el gesto representado es un gesto previamente ritualizado. El gesto nace en el ritual y después pasa al modelo conceptual de representación. El modelo conceptual tiene como única finalidad la de narrar, aquí falta el movimiento pero se sustituye con la acción simbólica y los mensajes son claramente legibles.

La adquisición del modelo naturalista impone una serie de problemas a la narratividad del gesto. Es evidente que el gesto ritualizado es más fácil de representar de forma simbólica, que de forma naturalista, porque esta puede prestarse a errores de lectura.

Al artista se le plantea el problema de dar vida a un gesto ritualizado que tiene que seguir siendo legible. Esto se soluciona a través de los recursos plásticos, que tienen que ser renovados continuamente porque el gesto vuelve a hacerse convencional a medida que es usado por la plástica.

Para GOMBRICH (1982,74) cualquier fórmula plástica para dar mayor sinceridad a la expresión acaba convirtiéndose en convención, y esto ocurre tanto con el gesto icónico como con el plástico (tachismo, acción painting).

Para GOMBRICH (1982), por tanto, existen dos clases de gestos según el modelo de representación (conceptual-naturalista):

1. Gesto pictográfico. Su objetivo es narrar, por lo tanto es textual y simbólico. Lo suficientemente claro y legible.

2. Gesto dramático. Trata de adecuar el gesto al estado mental. Relata los "afectos" (el "cómo" de la narración) necesita también claridad y legibilidad, que no puede venir de la mimesis naturalista y que consigue por varios caminos:

a) La historia contada es conocida de antemano, y desde un primer momento "vemos la intención y el sentido" (LESSING, 1766, 89), el artista se dedica entonces a una elaboración plástica que enriquece el sentido dado.

b) Referencia al contexto. Un mismo gesto (por ejemplo alzar las manos) puede expresar alegría o dolor. Es el contexto el que nos da el verdadero significado.

c). El sistema iconológico. La personificación de conceptos, la alegoría, los atributos, todo esto es esencial para la interpretación de un texto en sí enigmático. Este recurso al simbolismo supone un conocimiento previo del espectador de todo el alfabeto simbólico. En la actualidad este conocimiento se ha perdido, y por tanto nosotros "leemos" las obras del pasado de manera distinta a sus contemporáneos.

Este conocimiento previo del tema y el recurso a lo simbólico, lleva a GOMBRICH (1982, 95) a colegir que "la evolución del gesto no deviene de un mayor estudio del

natural sino de una evolución del método pictográfico”.

Sin embargo el método naturalista amplía el horizonte de la representación y esto conlleva una nueva problemática gestual.

”Había, naturalmente, temas para los que la antigüedad no proporcionaba siquiera el más fantástico paralelo, y los artistas del Renacimiento tuvieron que inventar para el cuerpo posturas y gestos enteramente nuevos” (CLARK, 1953, 230).

En estos casos Leonardo recomienda el estudio del natural (véase, I.2.2).

Un magnífico ejemplo de esta nueva gestualidad naturalista de las manos, lo encontramos en dos puertas de bronce, que Donatello realizó hacia 1440 para la Sacristía Vieja de San Lorenzo (LAMINA 23). Cada puerta contiene cinco relieves, y cada relieve dos figuras que representan parejas de santos. Donatello podía haberlos representado en un rígido equilibrio pero no lo hace así, sino que, ”gracias a un estudio concienzudo de los gestos y comportamientos humanos; los relieves contienen algunos de los diálogos manuales más elocuentes de toda la historia del arte” (POPE-HENNESSY, 1985, 31).

”En efecto unas veces se trata de una conversación entre ellos; otras, un santo molesta a otro que está meditando a su lado; otras, se encuentran inesperadamente y se saludan con la mano; y otras se muestran apresuados como

si llegaran tarde a una cita" (POPE-HENNESSY, 1985, 31).

Del rígido esquema en la gestualidad de la mano se pasa a una representación mas naturalista siempre que la escena no imponga restricciones de significado. Y no es que en estos relieves no existan convencionalismos. De hecho identificamos a los santos por sus atributos (aureola, palma de martirio, parrilla, libro, pluma etc.) pero la iconología no impone un modo particular de relación entre ellos, y aquí interviene entonces la observación del natural.

Otro caso bien diferente es la escena de "Herodes y la cabeza de San Juan Bautista" en un relieve en bronce realizado por Donatello para la pila bautismal en el Baptisterio de Siena (LAMINA 24). Aquí se trata de relatar una acción dramática con todo el realismo que permita la persuasión retórica. Como en la "Cena de Leonardo", los gestos de las manos estan en función del significado de la escena, y lo muestran con tal claridad, que han de parecer por fuerza teatrales.

Herodes retrocede espantado con las manos abiertas, exponiendo las palmas, del gesto de DARWIN (véase I.2.3), (LAMINA 11), el hombre situado junto a él le ofrece una mano abierta en señal de ayuda, y uno de los invitados se cubre la mitad del rostro con una mano, absolutamente horrorizado.

La claridad en el significado impone en este caso muchos mas convencionalismos, y la gestualidad natural es

reducida así a una serie de estereotipias, que al espectador actual han de parecerles por fuerza falsas.

El significado y las limitaciones propias del lenguaje plástico imponen una particular reducción a la gestualidad natural.

Estas limitaciones son mucho más evidentes al plantear la representación del movimiento.

Nosotros trataremos de demostrar aquí que en esta representación siempre se ha seguido un modelo conceptual, enriquecido con recursos plásticos, y que realmente el estudio del natural ha brillado por su ausencia.

Para LESSING (1764, 22-23) el arte solo puede representar un momento único de una acción y por lo tanto, tiene que seleccionar el momento más fecundo, que mejor nos permita inferir lo que ha ocurrido y lo que sigue. "Pero solo es fecundo aquello que permite el juego libre de la fantasía".

De manera que la acción no es relatada en sentido literal sino sugerida en la imaginación.

Este momento no puede ser el climax, porque por encima de él no hay nada y en consecuencia "poner ante la vista lo extremo y último significa cortarle las alas a la imaginación". Se trataría más bien de reflejar el momento anterior o posterior al climax (véase los "inicios de la

acción" en I.2.3). La elección de este momento único, que ha de sugerir la presencia del tiempo, porque en él intervienen pasado y futuro, es una elección reductiva y conceptual.

Ni las fotografías continuas del cine, ni las pioneras series fotográficas de MUYBRIDGE son legibles plásticamente. Se necesita la "foto fija" que capta el significado completo en una sola imagen.

El concepto de tiempo es mucho más complejo que la simple sucesión de imágenes y su representación en la escultura; sigue lo que GOMBRICH (1982, 48) llama "el principio de primacia del significado".

-Y esto es así, porque por una parte el tiempo psicológico es más complicado y estable que la mera sucesión de acontecimientos. (véase el plan anticipatorio de SHILDER, 1951, 49, en I.1.2).

-Por otra parte, la visión misma es un acto temporal, un movimiento, algo que se construye en el tiempo, ya que, aunque el objeto sea estático, este ha de construirse por adición de visiones maculares parciales. "Se ve una imagen lo mismo que se lee un texto" (GOMBRICH, 1982, 48), en una sucesión de imágenes parciales en busca del sentido del conjunto.

Debido a lo anterior el concepto tiempo puede ser expresado en escultura. Hacemos hincapie en que su

representación constituye un sistema conceptual elaboradísimo, que se apoya en la psicología de la visión y que es ayudado por la plástica en la consecución del significado.

Y una vez más tenemos que recurrir a la idea de movimiento y gesto como expresión, es decir como síntesis entre lo icónico y lo plástico.

En este sentido la expresión de las manos del Moises de Miguel Angel constituye un verdadero paradigma de síntesis icónico-plástico. (LAMINA 25).

FREUD (1914) realiza un completo análisis icónico de la figura en la línea ya conocido de representación del gesto por medio del "momento mas fecundo", "inicios de la acción", y la teoría del "plan anticipatorio". El movimiento de las manos tienen un importantísimo papel en su interpretación.

Para Freud, en contra de la teoría general, lo que vemos en el Moises "no es la introducción a una acción violenta sino el residuo de un movimiento ya ejecutado". Dado el destino de la figura, (el sepulcro de Julio II) su gesto no podía entenderse como el inicio de una acción de venganza, al percatarse, en su mirada lateral, de la apostasía de su pueblo, en un momento inmediato de levantarse y quebrar las tablas.

El movimiento se explica como una venganza reprimida

al percatarse precisamente del peligro que corrian las tablas. Así la mano derecha, que en un gesto de cólera había agarrado la barba, retrocede al percatarse que estas podían resbalar y así se explica el difícil gesto de esta mano que tiene escasa funcionalidad. En su afán de encontrar un sentido al gesto de esta mano, Freud elabora toda una teoría. En efecto, la mano derecha no tiene un sentido claro y literal. En realidad la mano no juguetea con la barba ya que solo el dedo índice entra en contacto con ella: "apretar un dedo contra la barba es, ciertamente, un ademán singular y difícilmente comprensible" (1914, 89), mucho más al darnos cuenta que este solo dedo desplaza toda la masa de cabellos.

El gesto de esta mano, solo se explica como un movimiento regresivo, después de haber asido la barba en un arrebató de cólera.

Por otra parte la mano izquierda "reposa sobre el regazo y parece acariciar los extremos de la barba. Da la impresión de querer borrar la violencia, con la que un momento antes la ha mesado la otra mano" (1914, 96).

Para Freud, la figura expresa el movimiento sugiriendo los tiempos pasado, presente y futuro en una síntesis armónica: "En los gestos del rostro se reflejan los afectos, que llegaron a ser dominantes; en la parte media de la figura aparecen visibles los indicios del movimiento reprimido, y, por último, el pie muestra aún la postura inicial de la acción propuesta" (1914, 96).



En esta síntesis temporal, que es a la vez movimiento reprimido, basa Freud todo el significado de la figura, incluyendo también su rotundo significado plástico:

"La enorme masa corporal y la prodigiosa musculatura de la estatua son tan solo un medio somático de expresión del más alto rendimiento psíquico posible a un hombre, del vencimiento de las propias posiciones en beneficio de una misión a la que se ha consagrado". (1914, 99).

Estamos tentados de darle la razón a Freud que comprende la figura en un único significado tan bien argumentado. Pero detengámonos por un momento. Freud basa su argumentación en el movimiento de las manos, pues bien, observemos las manos de la Virgen de la Escalera; el gesto es idéntico (LAMINA 26).

Este hecho tira por tierra toda la teoría freudiana, porque ¿cómo se puede expresar con el mismo esquema la colera reprimida y el amoroso gesto de las manos de una madre?.

Y si consideramos que la Virgen es anterior al Moises hemos de colegir que Miguel Angel trasplantó simplemente un recurso plástico de una figura a otra.

Además, por esta similitud queda explicado el gesto de la mano derecha del Moises en relación con la barba; es el mismo gesto que separa los velos en la figura de la Virgen.

Pero aún podríamos profundizar más en nuestro análisis y estudiar la verdadera génesis y significado del gesto en estas manos.

Este estudio será un ejemplo de como un gesto icónico, en su transcripción, ha de revestirse de plasticidad y una vez convertido en plástico puede asumir otros significados diferentes al original.

El tema de la Virgen con el Niño fue tratado por el arte desde el principio del cristianismo. Una difundida metáfora medieval situaba simbólicamente la divinidad de Cristo en la mitad superior de su cuerpo y su humanidad en la parte inferior. El cuerpo asumido por la divinidad era un sistema jerárquico, al igual que el mismo macrocosmos. Esta idea que se remonta a los Padres de la Iglesia, hizo que en las pinturas antiguas no se representara la mitad inferior de Cristo.

"Sin embargo a partir de 1260, las figuras italianas de la Virgen con el Niño llevan la atención hacia los miembros inferiores de Cristo" (STEINBERG, 1983, 47).

A partir de este momento comienza a mostrarse al niño desnudo con evidente exposición de órganos genitales. El sexo ya no se oculta, sino muy al contrario, se hace evidente, porque manifiesta el misterio de la Encarnación, la humanización de Cristo.

Es en este momento cuando las manos de la Virgen

tienen una función especial. Ahora tienen que mostrar la desnudez del niño descubriendo velos o llamando la atención sobre la parte inferior del cuerpo, sosteniendo el pie o señalando abiertamente al sexo.

Para ello se buscaron soluciones plásticas dentro del recién adaptado modelo naturalista.

Una de estas soluciones fue la mano de la Virgen que sujeta el pie del niño entre los dedos segundo y tercero. Esta solución rompe el rígido esquema conceptual de la mano al que dinamiza además aportando un elemento plástico intermedio. Este mismo gesto fue muy utilizado en el Quattrocento (recuérdense las Virgenes con Niño de Settignano y Rossellino, en el Museo de Filadelfia y el Metropolitan respectivamente) y es el que utiliza Miguel Angel en la mano izquierda de su virgen de la Escalera.

Por otra parte, el mismo gesto de la mano que separa delicadamente los velos entre los dedos fue utilizadísimo en pintura y escultura y manifiesta el mismo nivel en la solución plástica que el anterior. Miguel Angel utilizó ambos gestos de conocido significado por sus contemporáneos en una especial aportación plástica que incluía el cuerpo del niño dentro de la masa del cuerpo de la madre. De todas formas en esta aportación sigue también el ejemplo de las Virgenes de Donatello y la cara de su Virgen es idéntica a la Madonna Pazzi del Museo de Berlin.

Visto todo lo anterior vamos a analizar las manos del Moises siguiendo un camino inverso al análisis freudiano.

Suponemos que, en un principio, al artista se le plantea un problema estructural: la masa de la piedra y el reparto armónico de volúmenes. Para solucionarlo utiliza recursos ya conocidos como es la distribución alterna de volúmenes y vectores. Esta solución es básicamente la misma que el contraposto clásico y el ritmo de Lisipo. La "serpentinata" de Miguel Angel no es sino esto mismo llevado a su máxima expresión. Además el "vector centrífugo de la mirada se compensa en la masa de la figura misma" (ARNHEIM, 1982, 57).

Siguiendo esta misma idea Miguel Angel no tuvo ningún reparo en utilizar un gesto en las manos de probada eficacia plástica, y la mano derecha ahora desplaza la masa de la barba dinamizando en la distribución contralateral el estatismo de una postura sedente.

El modelado no es aquí el suave "schiacciato" del relieve de la Virgen, sino el modelado continuo de la escultura del Laocoonte.

Del mismo modo Miguel Angel utilizó posteriormente la postura del brazo y mano del Niño en las esculturas del día en la capilla Medicea y en el Cristo de la Piedad de la Catedral de Florencia.

Esta interpretación no reduce el trabajo del escultor

a lo puramente plástico. Miguel Angel conocía muy bien el repertorio iconológico. En el mismo Moises se establece "esa distinción moral que existía en la Edad Media sobre los lados del cuerpo: el derecho, bajo protección divina y dotado de una seguridad plena; el izquierdo, vulnerable y expuesto a las fuerzas del mal". (TOLNAY, 1975, 17).

Por otra parte los sepulcros Mediceos son una verdadera lección de iconografía platónica: "Tomando como punto de partida los elementos que se encuentran dispersos en Platón y la iconografía de la tradición de sepulcros cristianos, creó un mundo solidamente construido que nos da a conocer el secreto mecanismo de la muerte y la posterior vida del alma" (TOLNAY, 1975, 17).

Lo verdaderamente original en Miguel Angel es el libre uso del extenso material icónico y plástico que la tradición ponía a su alcance, y la absoluta convicción de que "un mismo rasgo puede dar paso a expresiones muy distintas, de manera que ningún rasgo es verdaderamente expresivo por si mismo" (DUFRENNE, 1953, I, 374).

Es importante considerar como el arte de Miguel Angel se construía a partir de una referencia continua a la tradición que no le impedía conseguir síntesis originales, a diferencia del arte actual, que se refiere siempre al futuro, y la tradición actúa como "anti-valor".

Por otra parte el trabajo de Freud (que no se publicó hasta 1924, porque el mismo autor dudaba de su validez) es

un ejemplo de como podemos perdernos en el estudio de los gestos y del significado si no tenemos en cuenta que el arte es un todo icónico-plástico.

También es ejemplo de interpretaciones que dan valor a lo que hay fuera de la obra como si en ella no se resumiera toda posible interpretación y sentimiento. Aún más perniciosa es la interpretación que justifica la obra maestra en orden a algo "inaprensible, inefable" y por tanto inimitable; con este mecanismo psicológico de superación la aparcamos definitivamente en la historia, la archivamos, y evitamos toda superación y uso contemporáneo. Este mecanismo permite invalidar cualquier actualización, tachandola de imitación superficial, a la vez que refrenda la validez de las obras actuales que comparten con la obra histórica el "aura" inexpresable de obra de arte auténtica e inimitable. Volvemos entonces por el viejo camino del arte que refiere universales, camino que los trabajos de Lessing, Fiedler y la crítica formalista trató de evitar.

Este actual recurso a lo inefable es el mas sutil mecanismo de manipulación del arte por los gerentes del sistema, que deciden que obra entra y cual no en el estatus de obra de arte.

De este camino queremos deliberadamente apartarnos, pues no es posible la investigación, en ausencia de valores y corpus de conocimientos.

Consideramos ahora dos últimos ejemplos de gestos icónicos.

-El primero es el gesto de las manos en el retrato de Gabrielle Fonseca de Bernini (LAMINA 1) (véase I.1.2).

Aquí la expresión no está reprimida, ni señala el momento más fecundo, sino el momento máximo de la acción: el climax. Pero además la plástica ayuda a significar este impulso irreprimible. El gesto no está ya contenido en el material como en Miguel Angel, sino que en su expresión plástica rompe el espacio y lo invade. Y en su movimiento también rompe la luz que no discurre ya en la suavidad superficial del modelado continuo, sino en la crispación de la superficie quebrada en múltiples facetas. Y por fin llega a la expresión máxima, y una vez allí, queda dolorosamente congelado para siempre.

Estas manos no son de piedra como las de Miguel Angel, sino de carne petrificada.

Bernini parte como Miguel Angel de la idea icónica, del significado, que expresa por medio de recursos plásticos. Pero aquí la idea icónica no es el movimiento contenido sino el gesto exultante, y los recursos plásticos no pasan por aprovechar las cualidades de la piedra, estructurándola en una dinámica formativa.

Aquí la piedra ha perdido el poder evocador de su presencia, ya no tiene el peso y la resistencia física que

opone a la técnica y a la herramienta. Por otro lado la forma se independiza del bloque e invade el espacio circundante, la forma se desmaterializa y es invadida por la luz.

También aquí lo icónico y lo plástico se unen para producir un mismo efecto.

Rodín por el contrario no parte de un significado previa al gesto (véase I.1.2) (LAMINA 27), sino del estudio corporal. Por lo tanto ha de ir construyendo el significado a partir de observaciones parciales, de los fragmentos que le han parecido especialmente significativos. En conjunto, el gesto de estas manos es ilegible, no narra nada claro y racional y quizás por eso nos parezca mas natural y convincente. Se trataría de lo que GOMBRICH llama "la representación indeterminada de un movimiento enigmático" (1982, 94).

Pero la ausencia de un significado previo tiene también implicaciones plásticas. En la construcción de la forma no existe un esquema previo que distribuya los volúmenes según un orden lógico. Las formas surgen como por generación espontánea en el caos genésico de la propia vida. Para HILDEBRAND, Rodín era simplemente "un fenómeno de la naturaleza" (WITTKOWER, 1977, 277) porque su escultura se diferenciaba de la de Miguel Angel en la ausencia de orden estructural y técnico.

Pero si bien es verdad que Rodín carecía del sentido de la arquitectura, de composición, de una unidad, y en



general de refinamiento artístico, no es menos cierto que su escultura no lo necesitaba.

Es el fragmento en sí, apoyado en la materia y la superficie, lo que da valor a sus esculturas. Si no tiene el sentido arquitectónico de Miguel Ángel si sabe aprovechar como él la presencia de la materia, la herramienta, el "toque". Y con Bernini comparte un mismo gusto por las superficies, por fragmentar la luz resaltando los mínimos claros y oscuros. En definitiva, Rodín construye el significado imponiendo un nuevo orden en la articulación icónico-plástica.

Ahora, comparemos todo lo dicho hasta el momento sobre el gesto icónico con la LAMINA 28. Se trata del conocido tema de Abraham e Isaac, elaborado por un artista que impone el significado a partir de una transposición literal del natural. El principal efecto de su arte se basa en la profunda inquietud que provoca en el espectador una escultura que ofrece la realidad sin elaboración estética.

La traducción directa de la naturaleza revela aspectos insospechados de lo cotidiano, que se ofrece ahora como obra de arte por medio de una técnica lo más sencilla posible. En realidad estas esculturas no son iconos en sentido estricto, sino huellas o índices (véase I.1.3).

Pero es precisamente en esta reducción de la realidad, y en el carácter indéxico de la obra de arte, que la ofrece a través de una técnica elemental; en lo que se basa el

carácter de vívida realidad de estas esculturas. Lo mismo que en la fotografía, parece que la realidad se nos ofrece directamente.

Este especial "extrañamiento" se produce cuando las figuras realizan actos cotidianos. ¿Pero qué sucede cuando se trata de relatar un significado?. Pues sencillamente que el significado no se da y la figura es ilegible. En la LAMINA 28, el significado de la escena no existe y el gesto ha sido literalmente borrado. No hay gesto ni icónico ni plástico.

No hay expresión de movimiento, y la escena es simplemente una instantánea, o peor aún, una pose estática. Tampoco existe expresión de los afectos ni en los rostros, ni en las manos ni en los cuerpos. No hay gesto icónico, pero tampoco plástico, porque este queda reducido a la técnica de reproducción.

La gestualidad en esta escultura viene determinada por su ausencia, y su verdadero gesto es el efecto sobrecogedor del vacío que deja esta ausencia.

Toda obra de arte impone lo que nosotros llamaremos una "necesidad semántica", que en este caso se ve cumplida en la ausencia de gestualidad.

### III.3. PLASTICA DE LA MANO.

El "arte artístico" (FIEDLER) toma conciencia del peligro que le hace correr la representación: peligra en convertirse tan solo en un medio a su servicio. "Pues es tal el prestigio del objeto representado y el gusto que sentimos en comprenderlo que acapara pronto toda atención y ofusca la experiencia estética" (DUFRENNE, I, 360).

Se comprende entonces el rechazo de las vanguardias históricas hacia el tema en la obra de arte. Pero ya hemos visto que lo que caracteriza a la representación, y la opondrá más tarde al sentimiento, no es la realidad de lo representado, sino la apelación al concepto. El "esto es aquello" de Aristóteles que compendia la búsqueda de verdad y el conocimiento.

Por otra parte el rechazo al iconismo no puede ser nunca rechazo al significado. Porque la necesidad de significado es consustancial al ser humano concebido como una inteligencia abierta al conocimiento, un aparato psíquico diseñado para la relación y aprehensión del medio. Dado el carácter unitario del psiquismo no podemos distinguir una función intuitiva y otra conceptual. La acción cognoscitiva es una intuición particular, o la acción intuitiva es una acción cognoscitiva que se abre a nuevos horizontes sin esquemas previos.

En sentido estricto es un error decir que una obra de arte no significa. Podemos decir que no es narrativa o que

no pretende ser leída. Pero el objeto artístico, como el natural, siempre significa. Si no lo leemos como imagen (icónica) encontraremos su significado en sus formas (plástica) o en su simple presencia material.

Esta suma de significados en la obra de arte en realidad responde a una única necesidad semántica y forman una unidad. Si reducimos alguna de estas parcelas automáticamente se potencia la significación de las otras.

Si extraemos la imagen reconocible y elaboramos la materia según formas; estas adquirirán un extraordinario sentido plástico.

Si es la materia sin elaborar en formas, esta impondrá todo el sentido de su propia presencia.

Hay obras en las que estos tres significados establecen un exquisito equilibrio. Otras en cambio potencian algún significado particular utilizando como recurso el privar a la obra de los demás sentidos. Es así que la necesidad semántica siempre es la misma y se basa en el propio funcionamiento psíquico.

En este apartado de plástica veremos desglosados algunos de los aspectos que se hayan normalmente integrados en una obra de arte. Sin embargo hay obras que potencian en particular alguno de estos aspectos y a ellas haremos especial referencia.

### III.3.1. MATERIA.

La materia adquiere significado a través de su poética. No se trata de encontrar el significado en la semejanza, ni en la elaboración formal, sino en su propia sustancia material como principal valor, es decir en su "presencia". Tenemos por tanto una poética riquísima de significados sugeridos, intuitos o ensoñados.

Observemos como ejemplo la mano que nos presenta Eva Lootz (LAMINA 29). Pronto nos damos cuenta de que no es la representación lo que interesa, ni la manera en que esta construida, sino la evocación de la materia en que esta hecha. Necesitamos dejarnos llevar por la sensación táctil que nos sugiere la lana, esa materia grumosa y evenescente que la constituye. Aquí una materia táctil se ha convertido en mano, y esta paradójica transposición semántica señala toda la densidad de la presencia material.

El significado no esta construido, sino evocado en la presencia pre-semiótica, porque esta evocación es anterior al conocimiento y al lenguaje.

Aquí, el lenguaje no es un conocimiento sino un límite a la evocación poética (FERNANDEZ, 1989, 106); es el responsable de que no podamos poseer aquello de lo que formamos parte.

Este estadio pre-semiótico es por lo mismo también prerreflexivo. "Un estadio anterior al percepto y al

concepto" (DUFRENNE, II, 27) en el que nos encontramos en el mundo formando una totalidad objeto-sujeto, en la que objeto y sujeto son todavía indiscernibles.

Y en este momento, los objetos no son tales sino solo presencias, imágenes, ni conceptuales ni sensibles. "Como el frío de la nieve no palpada o el olor del asado evocado por un hombre en ayunas son la imagen de algo sensible no sentido" (DUFRENNE, II, 27).

Esta imagen no es recuerdo conceptual sino una cierta manera que tiene la conciencia de abrirse al objeto y de prefigurarlo desde el fondo de sí misma, en función de sus conocimientos. La imagen se añade a la percepción para construir el objeto.

Lo que trata de evocar Eva Lootz es una imagen a través de la materia, y para ello necesita "descosificarla".

En efecto, la relación de la materia, que es el cuerpo de la obra, y de lo sensible, no es la misma en el objeto de uso que en la obra de arte. En el objeto de uso se distingue esta materia de las cualidades sensibles porque lo que interesa de la cosa es su sustancia cósmica, aquello por lo cual la piedra es piedra y puede servir para construir. Este concepto aristotélico de sustancia no puede servir al arte.

"El arte, por el contrario, rechaza toda distinción

entre la materia y lo sensible: la materia no es otra cosa que la profundidad misma de lo sensible (DUFRENNE, I, 128).

"Así la materia, para el que perciba es lo sensible mismo considerado en su materialidad" (DUFRENNE, I, 128).

Esta "descosificación" la lleva a cabo Eva Lootz a través de la paradoja en la transposición semántica, de manera que en la materia nos ofrece solo lo sensible.

Y lo sensible no pierde nada al reducirse solamente a la materia, antes bien lo gana. Adquiere densidad, significación misteriosa, irreductible al discurso; esa "incomprensible profundidad del sentido que ha sido subrayada sistemáticamente y explotada por las artes plásticas y por las poéticas modernas, pero incluso hasta el arte en apariencia más fácil oculta algo de misterioso desde el instante mismo en que se dirige a la percepción y de ahí al sentimiento más que al entendimiento" (DUFRENNE, I, 180).

Todo objeto estético posee algo que Eva Lootz trata de poner al descubierto: el carácter de la cosa natural. La indiferencia, la opacidad y la suficiencia. La cosa ni significativa ni expresiva, que se pierde en el ser desértico de la naturaleza.

Pero en esta escultura de Eva Lootz la materia no solo evoca, también significa. Y esto es así porque desde el mismo momento en que la materia la hacemos obra de arte, ya

no podemos verla con los mismos ojos, le hemos dado un significado nuevo. "Y a partir de aquí contemplamos las cosas de forma nueva, lo que constituye el gozo estético" (BOZAL, 1987, 28) y el conocimiento.

Pero también la materia conserva su potencia evocadora a pesar de su vocación formal. A través de la materia el objeto estético se vincula a la naturaleza bien porque se integra en el entorno (arquitectura) o bien porque no disimula las leyes naturales del material. "Se confiesa así cosa entre las cosas, no se avergüenza de ser inhumano en su humanidad". (DUFRENNE, I, 127).

Y así mismo la percepción de la forma no impide el poder evocador del material. "La imaginación hace que la piedra del monumento se me aparezca con toda su dureza, su obstinación su frialdad, y sin que estas cualidades estén presentes más que como un halo alrededor de lo que veo, enriqueciendo mi percepción sin perturbarla ni alterarla" (DUFRENNE, II, 28).

#### VOCACION FORMAL.

La misma materia posee una vocación formal que proviene de la propia necesidad semántica.

Desde el principio, la materia se vinculaba a su voluntad de forma. Con el nombre de Kolossós. Los griegos designaban a una piedra en forma de monolito o estela



fijada en el suelo que representaba al muerto. No era ni un retrato, ni un recuerdo; era simplemente un doble. Se trataba de una sustitución, la piedra sustituía al muerto por medio de un ritual. La piedra inerte, opaca, dura, seca, rígida y fría pertenecía de hecho a otro mundo, un mundo inaccesible, el mundo del muerto. (BOZAL, 1987, 69).

Como vemos la representación escultórica tiene sus raíces en una primera sustitución en la materia, que significaba por las cualidades de su presencia. Posteriormente estas piedras se van conformando en una representación legible pero conservan su primitivo sentido en la nomenclatura.

"Los griegos dieron a las piedras cuadradas con cabeza el nombre de hermes, o sea piedras grandes, nombre que luego conservaron sus artistas" (WINCKELMANN, 1764, 25)

Pero esta vocación formal es también una concesión, porque la materia pierde parte de su poder domesticada en una lógica formativa. "Las masas amorfas del mármol, enterradas en el caos de las montañas, cuando fueron talladas en bloques, en placas, en simulacros de hombres, parecieron cambiar de esencia y de sustancia, como si la forma que recibían las alterase hasta el fondo de su ser ciego y hasta en sus partículas elementales" (FOCILLON, 1943, 77).

Este dilema entre forma y presencia se ha solucionado en escultura con el recurso al "non finito". Y este recurso

que combina materia y forma sigue una línea progresiva que va de Miguel Angel a Rodín y de este a RUCKRIEM, que cierra el círculo que comenzó en el Kolossós griego.

En los tres se encuentra la fuerza virginal del bloque, el kolossós antiguo, la resistencia, el silencio mineral, la muerte para los griegos.

En Miguel Angel (LAMINA 30) el bloque mantiene con la forma una resistencia, una tensión plástica, un equilibrio de fuerzas.

En Rodín (LAMINA 31) la forma emerge blandamente con su superficie vibrante de vida donde todavía se ven las huellas de la técnica que la ha extraído de la piedra. No hay tensión. Existe una antítesis aceptada entre la vida y la muerte, y el bloque aún conserva gran parte del volumen de donde emerge la forma.

En Rückriem (LAMINA 32) el bloque vuelve a vencer con toda su fuerza primigenia. el artista solo ha dejado en él la huella del proceso de extracción y esto solo basta para conformarlo.

No le interesa la idea, ni tampoco la técnica depurada, no es ni concepto ni forma sino materia en estado originario.

"No le interesa lo modular, sino situarse en el punto formal y materialmente esencial, originario... Sus bloques

de piedra están igualmente equidistantes del minimalismo y del clasicismo... Rückriem se sitúa en un antes fáctico, perfectamente medido, a partir del cual todo será posible. Rehuye la idea... y el acabado de los manieristas". "No hay ni espiritualidad ni análisis sino pura concentración, compacta rotundidad". (CALVO SERRALLER, 1992, 186).

Esta capacidad de concentración de la materia contradice su vocación formal, y realiza así la función vital del arte. Esta función es similar a la "Einfühlung" de WORRINGER (1908) y se opone a la capacidad de geometría, de abstracción, de estructura.

Pero estos dos aspectos, función vital y vocación formal, no son contradictorios y todo organismo pertenece también al orden de lo estructurado.

No obstante el arte se ha decidido a veces por una u otra, remarcando así cada función por la ausencia de la complementaria.

La utilización del material por BEUYS se basa en su función vital. Los materiales como la grasa, la cera y el fieltro poseen esa conciencia humanizada, esa energía indeterminada y amorfa que se construye en torno a un significado espeso e irracional.

Pero la materia se puede también usar, no por su raíz vital, sino por lo inhumano que la constituye. La limpieza del material y la superficie llevó a Winckelman a admirar

los perfectos vaciados de las obras clásicas en yeso impoluto.

Esta misma idea neoclásica que se aprecia en el escultor Canova, nos la muestra Sol Lewitt. El gusto por el blanco y las superficies y formas puras manifiesta una común preocupación por apartar de la escultura toda traza de subjetivismo.

Los cubos de Sol Lewitt son un ejemplo de como la materia puede ser usada no por su poder de evocación poética, sino todo lo contrario. "Reducido el objeto a su materialidad, nos remite al intelecto y rechaza la emoción de la mirada o el tacto" (PIRSON, 1988, 40).

No es difícil apreciar, en este rechazo de la evocación poética, una intensificación de los presupuestos de pureza del funcionalismo.

Para BACHELARD esta evocación poética del material constituye la base de la escultura. "El escultor, dice Bachelard, desarrolla las imágenes derivando de una y otra exactas consecuencia de verdad primigenia; modela los elementos que continúan viviendo su vida elemental, proyectandolos en la más dramática vida humana. En la escultura la realidad íntima se convierte en el símbolo de la lucha del hombre contra el Destino. En el frío hierro sobrevive el fuego, cada golpe de martillo es su firma" (BACHELARD, 1970, 60).

En esta poética, es la evocación material y no la forma la que da el significado de la obra. Se trata no de pensamiento o concepto sino de imaginación.

En la "Crítica de la razón pura" se define la imaginación como "la facultad de representar un objeto en la intuición, incluso cuando este no se halla presente" (KANT, 1978, 166).

Esta facultad la divide Kant en imaginación reproductiva y productiva. BACHELARD opone la imaginación formal (mimética) a la imaginación material que se introduce en la profundidad, produce formas, las disuelve y las regenera; es el espíritu que rompe los esquemas de lo real (TRIONE, 1989, 41).

Para KANT y DUFRENNE, la imaginación no puede crear porque debe tomar materia de sus imágenes por los sentidos (percibidas o recordadas). Para BACHELARD, la imaginación es una fuerza primigenia que puede penetrar en la realidad del mundo, en su verdadero ser, a través de la materia en una auténtica ontología material.

Pero este recurso de la captación irracional de la esencia, vuelve a plantear la dialéctica entre conocimiento e intuición. Pudiera parecer que Bachelard continúa en su pensamiento el hilo de la estética de Croce, pero esto no es exactamente así. Bachelard plantea una singular simbiosis entre epistemología y poética, buscando un estatuto del arte que sea distinto al epistemológico, no en

vano Bachelard es a la vez filósofo de la ciencia y teórico de una poética de lo imaginario.

Arte y Ciencia se confunden así en un horizonte fenomenológico de lo imaginario.

"La ensoñación tiene, efectivamente, una fuerza creadora tal que no solo puede crearnos a nosotros mismos (psíquicamente somos creados por nuestros sueños) sino que también en todo "dominio" incluso en el científico, pone en movimiento un profundo psiquismo creador" (TRIONE, 1989, 56).

El "enlace" entre epistemología y poética se halla, pues, en el horizonte en el que la ciencia y poesía se disponen en una "dinámica superación de sí", en una raíz común donde están presentes y cooperantes la imaginación y el pensamiento.

Y esta superación en arte es un "no saber", una superación del conocimiento.

"Los grandes éxitos son ajenos al oficio... es preciso, pues, que el saber vaya acompañado por un olvido igual del saber mismo. El no saber no es una ignorancia sino un difícil acto de superación del conocimiento. Solo a este precio una obra es, a cada instante, esa especie de comienzo puro que hace de su creación un ejercicio de la libertad". En estas palabras, que recoge BACHELARD (1957, 25) del escritor Jean Lescure, se resume todo un ideario de la creación artística (véase III.4).

El no-saber no es ni ignorancia ni imitación, sino superación, creación.

Bachelard desconfía del saber técnico, pero del saber completo, orgulloso y constituido, no de la técnica. Este saber pretende verificar su propio método en las obras de arte, considerandolas simples casos entre otros.

Bachelard trata asimismo de justificar a la obra no por su adhesión al modelo sino, por lo que ella misma puede manifestar, por su soledad y novedad.

La repulsa de Bachelard hacia la técnica no lo es hacia el método experimental (todo experimento necesita una técnica nueva o vieja), sino a la técnica como oficio constituido e impositivo. No se trata de ignorar la técnica sino de superarla creando otra de utilidad en el experimento; aprovechando si es preciso el viejo conocimiento como material posible en la finalidad de la obra. (véase III.3.3).

Así mismo, su rechazo al modelo no lo es al modelo-sistema de investigación, sino al modelo-patrón, (véase III.2.1.b).

En su mas pura interpretación existe en la filosofía de Bachelard una unión entre intuición y conocimiento: "Al igual que la racionalidad "implica" una estética "de entusiasmo y de impulso" también la poética "comporta" un "saber" un conocimiento... Un equilibrio entre la función

de lo irreal y la función de lo real, sin el cual se rompe y se dispersa el sentido mismo de nuestra realidad íntima" (TRIONE, 1989, 56).

La imaginación debe ser por lo tanto, fecunda, al realizar esta síntesis entre lo conocido e intuido en la misma materia. Debe resguardarse de cualquier posible seducción de las formas para "penetrar" en la materia y materializar lo imaginario.

### III.3.2. ESTRUCTURA.

PIRSON (1988, 26) define la estructura en un doble aspecto: por una parte es "un poder latente de crear objetos" por otra parte "una entidad autónoma de dependencias internas".

"Si la primera definición nos remite a una fuerza única, al núcleo, la segunda refleja mejor las múltiples relaciones o contradicciones... que se producen antes de dar al objeto su vida propia, su carácter único".

Se pone de manifiesto no solo el concepto de estructura, como sistema articulado de relación de partes (lingüística estructuralista) sino también el concepto antropológico (Levi-Strauss) de estructura como germen, como generador.

Y este concepto de germen está en la base de nuestra



idea de estructura como nexo de unión entre forma y función. La estructura es la fuerza genésica que conforma la materia para realizar una función; construye pues la forma para realizar una función.

La estructura se encarga de crear objetos del mismo modo que la naturaleza crea objetos orgánicos.

Hay por lo tanto entre el objeto estético y el objeto natural una similitud sustancial, que se centra en el primero, en la estructura, y en el segundo, en la anatomía.

objeto estético ..... forma-estructura-función.

objeto natural ..... forma-anatomía-función.

La anatomía es por lo tanto la estructura del objeto vivo.

Además esta íntima compenetración entre forma y función es lo que permite la representación plástica del movimiento. Toda forma tiene en sí misma, en su estructura, una vocación de función. Por eso podemos hablar de formas que se elevan, que avanzan, que retroceden en macizos y huecos y por eso en la forma estática podemos representar el movimiento potencial. Podemos hablar como FOCILLON de una "vida de las formas".

Además, este conocimiento de estructura como nexo entre forma y función, no es de entendimiento en un primer estadio, sino de la imaginación que da sentido corporal

compartido al objeto. Se comparte la presencia en una representación imaginaria y a través de aquí se pasa directamente al sentimiento; por eso podemos decir que las formas tienen una vida propia, que sentimos pero que no conocemos.

La estructura se entiende así como formadora, como construcción del objeto.

Pero también podemos considerar la estructura como el orden dentro de un sistema. Un conjunto de elementos es un sistema. La relación por la cual los elementos forman parte del conjunto es la estructura.

De aquí se desprende que conociendo la estructura se puede reconstruir el sistema a partir de un solo elemento. Por otro lado si introducimos nuevos elementos, con otras condiciones de pertenencia, modificamos la estructura. En esto se basa la filosofía de fragmento en la escultura. La estructura está presente en cada uno de los elementos como condición para pertenecer al sistema, por eso el fragmento manifiesta en su organización el sistema completo (véase III.3.3).

A diferencia de la lengua, en donde un elemento aislado carece de sentido, en el arte, la estructura de todo el sistema deviene en cada fragmento que manifiesta así su propia organización dentro de la estructura general; un microcosmos en el macrocosmos. Este es el modo estructural de todos los organismos vivos. Por eso hemos

podido estudiar la mano aislada y por eso el modelo estructuralista no se adapta plenamente al objeto natural y estético.

En el arte no se pueden encontrar las unidades mínimas de la lengua (véase I.1.3).

Por lo tanto, en principio, consideremos a la estructura no como orden del sistema sino como nexo de forma-función.

El concepto de estructura como orden del sistema contempla ya la noción de análisis (partes de un todo) y síntesis (su organización en una gestalt) se trata como sabemos del punto de vista del funcionalismo (véase I.2.4). Y en este concepto de análisis-síntesis se puede traducir el conocimiento anatómico en un modelo de representación, cosa que han entendido muy bien todas las Academias (GOMEZ MOLINA, 1940).

La única vía de simbiosis entre anatomía y arte es que ambas son configuraciones estructurales con cierta función (véase la filosofía de Kandinsky y Klee en I.2.4).

Pero esta concepción, aún estando próxima al funcionalismo, lo supera, ya que la función es, en el caso del arte, una función estética cognoscitiva y expresiva y no simplemente plástico-compositiva.

Por lo tanto, la diferencia entre anatomía científica

y artística no se da en base a una diferencia en el conocimiento estructural sino en base a las diversas funciones.

El estudio que hace el artista de la anatomía estructural, se hace pensando en el objeto a crear, considerandolo como objeto estético (materia, representación, expresión), y construyendolo por tanto según estos tres parámetros que hacen la obra redonda.

Lo mismo que en los objetos, la materia, la estructura y la forma expresan la función, así en la obra de arte la materia, estructura y forma manifiestan las tres funciones antes aludidas. Estas tres funciones las realiza el objeto estético porque comparte con la vida muchos aspectos. Es vital en su materia, en la que se hace, en su estructura por la que se hace, y en su forma por la que se nos da.

La mano anatómica puede compartir con la escultórica la estructura y la forma pero no la función. La escultura no es un estudio científico en la construcción de un modelo mecánico al que aspira toda ciencia. Es un estudio científico que trasciende por que su función es otra, es una función vital, estética. Y para realizar esta función tiene sus propios medios y aprovecha todos los fines. Aprovecha la materia que le presta su densidad, su propia vivencia en el cristal de la piedra, en la fibra de la madera. Aprovecha la estructura que dirige, que organiza, que dispone para el movimiento, para el acto potencial, para el salto o el repliegue. Aprovecha la forma así

configurada, y aprovecha la propia vida del artista, que ha ido desprendiéndose de él a cada paso en la lucha con la materia, en la huella de su mano, en la herramienta como una prolongación de sí mismo. Y apela a nuestro sentimiento, que es el sentimiento de la misma forma que hunde sus raíces en nosotros. Y utiliza todos los resortes del significado, la memoria, el sueño y el ensueño, la memoria ancestral, el ritmo oculto del espacio y el tiempo, y nos sorprende y nos seduce, inaccesible y próxima, descubriendo aspectos inéditos de nosotros mismos, configuraciones presentes desde el principio pero no sospechadas.

La anatomía tiene limitadas sus funciones en el quehacer estético pero no por ello carece de función.

Existe una raíz común entre objeto estético y anatómico que es preciso explorar.

-Por una parte el objeto estético es ante todo objeto construido, como la anatomía construye su propio objeto.

-Por otra parte, la anatomía establece una proximidad con lo humano, en la que se basa todo el arte antropomórfico. Pero este antropomorfismo no es la simple mimesis naturalista de lo humano. No se trata solamente de copiar la anatomía, sino de crear objetos basados en la estructura y función anatómica, y no para construir modelos mecánicos, sino objetos estéticos en una investigación interdisciplinaria plástica y anatómica.

Partimos por tanto del concepto de ANATOMIA ESTRUCTURAL como base para futuras investigaciones.

Y es a partir de este conocimiento de la anatomía estructural (no descriptiva ni topográfica) como se pueden arbitrar nuevos modelos de construcción, lo mismo que a partir del conocimiento del "habitar" se arbitran diversas soluciones arquitectónicas.

En realidad la "anatomía exterior" fue en un principio anatomía estructural (o debió serlo) y no pudo evolucionar en el modelo naturalista, porque siguió siendo exterior cuando dejó de ser anatomía.

Como sucedió con la estructura constructiva gótica que fue transcendida por Gaudi, en la anatomía estructural no se ha dicho aún la última palabra porque su evolución fue abortada en el Renacimiento en virtud del procedimiento naturalista y la creación de las Academias. "Se convirtió mas en modelo gráfico y estilístico que en método de lo real. Su decadencia está en la crisis del concepto de arte como sistema científico" (GOMEZ MOLINA, 1989, 12).

Este paradigma de esquema o estructura que ha sido superado en anatomía científica (véase II.2), no ha sido asimilado aún por el arte, porque esta anatomía estructural, bien construida, siempre ha faltado a los artistas (la anatomía que consiguió Vesalio frente a Galeno, véase I.2.1).

La investigación en este sentido debe de estar dirigida

mas hacia la anatomía estructural como base científica en la construcción del objeto estético.

En "La pensée sauvage" Lévi-Strauss resume esta misma idea cuando dice que "el arte se situa entre el conocimiento científico y el bricolage". En efecto, "con medios artesanos, el artista confecciona un objeto material que es al mismo tiempo objeto de conocimiento". El artista opera en medio de conceptos y en medio de signos. Crea objetos metafóricos para abrir caminos al conocimiento". (en PIRSON, 1988, 70).

Es en la construcción de estos objetos, modelos o maquetas de conocimiento, en donde se conjuga mejor anatomía y plástica, y no solo porque la "estructura lógica del natural sea similar a la estructura plástica de la obra" como pensaba Kandinsky (véase I.2.4), sino porque se puede transcender la estructura natural en el objeto pasando a convertirse de simple objeto plástico a objeto de conocimiento.

El concepto de estructura ha sido muy utilizado por la escultura de vanguardia que veía en él la posibilidad de romper el tradicional concepto de escultura como volumen, como forma que ocupa un espacio y activa el circundante repeliendo al espectador. La estructura, que no la forma, possibilitaba un dialogo con el espacio en igualdad de condiciones, incluyendolo entre sus premisas como sucede con la arquitectura (MADERUELO, 1990), circunstancia que fue aprovechada por la escultura minimalista, demostrando que la plástica puede reducirse a la estructura,

desmaterializada y sin forma.

También en la escultura en relación con la mano, el concepto de estructura ha seguido el modelo de reducción previsto.

La construcción del objeto se basa en la forma-función, es decir, en la estructura. De manera que la escultura puede quedar reducida a simple objeto que mantiene un lazo sutil con la estructura natural (solo en un aspecto significativo como sucede con el "tenedor parlante" de MUNARI, LAMINA 33). O bien se reduce la forma hasta encontrarse con el esquema, con la estructura descarnada, en el sentimiento expresionista de la mano de Giacometti (LAMINA 3).

En el primer caso la transposición semántica no tiene lugar en orden a la materia como en la mano de EVA LOOTZ (LAMINA 29), sino en orden a la estructura, adquiriendo las variaciones propias de un organismo vivo en su configuración de los gestos.

En el segundo caso la forma de la mano no activa un espacio a su alrededor, sino que es el propio espacio el que invade la forma reduciéndola a su escuálido esquema, a su estructura.



### III.3.3. FORMA.

Definiamos en el apartado anterior el concepto de forma unido al de estructura y función. La forma es pues la configuración estructural de la materia para cumplir una función.

Desglosaremos ahora estos términos. La función, decíamos, es la función estética en su triple vertiente fenomenológica. Esta función se cumple en la forma porque es materia (presencia) y a la vez significado (representativo y expresivo).

Ya hemos tratado el tema de la materia, su presencia y su vocación formal. También hemos tratado el tema del significado, representativo y expresivo; y en este apartado destacábamos la importancia e la plástica, de la forma, como conductora del significado.

Aquí volveremos a tocar alguno de estos temas, pero ahora definiremos a la forma en su doble aspecto de técnica y significado propiamente plástico (gestalt y gesto plástico).

#### III.3.3.a. SIGNIFICADO.

Para DUFRENNE (1953, 131), "La forma es la organización inmediata e inmediatamente percibida de lo sensible". Lo cual supone una inmanencia del sentido en lo sensible, un proceso por el cual el sentido se nos da

directamente de lo sensible al sentimiento a través de la forma. Por lo tanto, todo estaría unido: sentido, forma y materia sensible. "El objeto estético es aquel en el que la materia (sensible) solo permanece en el caso de que la forma no se pierda". La materia sensible, por ejemplo el color, pierde sentido si se pierde la forma en el cuadro, es decir si se pierde la composición y el sistema de relaciones de unos colores con otros.

Este concepto de la forma como inmanencia de sentido. Lo encontramos también en FOCILLON y en los teóricos de la gestalt (ARNHEIM).

Para FOCILLON (1943,12), "el signo significa, pero convertido en forma aspira a significarse". La forma es por lo tanto el sentido y la esencia.

Pero además, la forma viene dado por y para la experiencia estética, de manera que la "forma no es la figura del objeto inmediatamente dado como totalidad articulada y significante, sino la totalidad que el sujeto forma con el objeto, en la que no se puede distinguir más que artificialmente lo que es del objeto y lo que es del sujeto" (DUFRENNE I, 261).

El concepto de forma por lo tanto no se acaba en el concepto de gestalt como organización de lo sensible sino que trasciende mas allá, integrando también a lo humano a través de la técnica y el estilo.

Este significado inmanente en la forma no es solamente el significado visual puro de la estructura de la obra, de la composición elemental abstracta, que pretende la crítica gestaltista. La idea de la pura visualidad plantea que la abstracción es una simplificación tendente a un significado más intenso y refinado.

Pero la plástica no se reduce a la gestalt por que el sentido no se resume en la composición. El sentido conjuga objeto y sujeto, gestalt, representación y expresión a través del sentido de la forma. De manera que existe una íntima unión entre icónico-plástico y la iconografía puede ser la variación de formas de un único significado, o variación de significados de una forma" (FOCILLON, 1943, 12). Del mismo modo que existe una transposición de lo icónico a lo plástico en la gestualidad tal como la entendía Miguel Angel (véase III.2.2.a).

Estudiaremos a continuación los aspectos gestalticos y el significado puramente formal de la mano en el arte pero sin olvidar lo reductivo de este punto de vista.

Para ARNHEIM "la composición visual, la forma perceptual constituye el medio mas potente e indispensable para comunicarse con una obra de arte" (1982, 12). Y no solo eso sino que además la composición visual resume y prologa cualquier tipo de significado icónico o plástico:

"El tema es el esquema formal que nos dice sobre que

versa la obra, convirtiendo el esquema visual en enunciado semántico sobre la condición humana". (1932, 159).

Arnheim aplica los presupuestos compositivos, no solo a la forma de la obra sino también al fondo, al tema, dando explicación así a todos los significados en una evidente y simplista reducción. "Toda la masa visual es una constelación de fuerzas, y las fuerzas tienden a encarnarse en objetos sustanciales" (1982, 161).

Esta "constelación de fuerzas" explica no solo la configuración de los objetos sino también el desarrollo del tema, la narración icónica.

Arnheim combina, en un singular paralelismo, el poder del centro en la composición general, con el concepto de microtema dentro del tema general.

Y así como la composición halla su punto culminante en el centro o los centros de esa constelación de fuerzas; el tema halla resumido su significado en uno o varios microtemas que curiosamente ocupan el lugar de los centros o nodos compositivos.

"El microtema se define como representación simbólica del tema global de una obra, próximo al centro de la composición" (1982, 171).

Por otra parte, en la composición existen volúmenes, objetos o cuerpos distribuidos en el espacio, y vectores,

que por el contrario no ocupan espacio, y que "operan a través de la interrelación de fuerzas dirigidas. A los centros de tal interrelación puede llamarseles "nodos" (1982, 161).

Es interesante en este sentido la representación de las manos, ya que por una parte compendian por si mismas el tema general en la realización del microtema, y por otra actúan como potentes nodos en la composición, estando ellas mismas constituidas por una aglomeración de vectores o fuerzas.

Este concepto de nodo se relaciona con el de núcleo de CLARK (1953, 240). "La concentración en determinados pasajes del modelado, que eran en si mismos tan expresivos que el resto de la figura no necesitaba mas que la mera sugerencia".

Mucho más profundo es el concepto de nudo que recoge Pirson (1988, 55). No solamente es un entrecruzamiento de fuerzas sino que tiene un sentido también constructivo es el "punto de articulación y unificación de la construcción" es un símbolo técnico y cosmogónico que reúne las partes dispersas en un sentido único.

Entendemos ahora el especial sentido plástico de las articulaciones que son nodos especialmente definitivos de expresividad plástica. "Toda contracción produce nodos... la flexión de las articulaciones del cuerpo humano ofrece el ejemplo más convincente" (ARNHEIM, 1982, 164).

Y estos nodos no solo sirven a la composición sino que aclaran el significado por que organizan la materia visual de manera legible (1982, 174).

En realidad toda la configuración plástica está en favor del significado. Lo mismo en la simplicidad del arte medieval que en la necesidad de claridad conceptual en el mensaje del arte figurativo, y esta claridad viene determinada en gran medida por la forma.

El concepto de nodo en su doble aspecto de claridad e intensidad explica su utilización en arte como forma particularmente expresiva y significativa. Las articulaciones, las torsiones y los escorzos no son sino nodos.

"La torsión acelera el movimiento, el escorzo es una apelación urgente a la vista, que debe apresurarse a reconocer en un pequeño espacio lo que esta acostumbrada a visualizar en extensión" (CLARK, 1953, 198).

Estos recursos plásticos suponen un previo conocimiento de la anatomía y fueron magníficamente sintetizados en el arte de Miguel Angel (véase III.2.1.b).

Esta utilización selectiva de la Anatomía en orden al concepto de nodo pone de manifiesto una problemática más extensa en la transcripción de la dinámica anatómica a la dinámica plástica.

Los conceptos de la dinámica compositiva, estudiada por la psicología de la gestalt, como son: peso, centralidad, simetría, efectos de goma elástica y pistón, entre otros, determinan un problema de traducción del movimiento anatómico que debe expresarse teniendo en cuenta estos conceptos. En definitiva, en el camino de la investigación artística, lo que se inventan no son nuevos movimientos representados, sino nuevas fórmulas plásticas para representarlos.

El "microtema" de Arnheim resume esta claridad y esta exposición directa del significado a través de la plástica.

Y son precisamente las manos en donde recae especialmente el significado y la plástica. "Las manos son los nodos de acción dinámica más expresivos con que cuenta el artista. "En la estructura de la mano, la proporción entre el volumen de la palma y los dedos vectoriales es favorable a estos últimos... Los dedos, bajo el control total de los músculos de la mano, son casi independientes de la atracción gravitatoria que tan seriamente cohibe las acciones de los brazos y las piernas. Por ello la acción de los dedos goza de una libertad que el conjunto del cuerpo no disfruta, diferencia que influye en el tipo de representación simbólica a que se prestan el cuerpo y las manos" (ARNHEIM, 82, 171).

Debido a esta especial movilidad en las manos asientan la mayor parte de microtemas y son así llamadas "marionetas simbólicas" porque son como dobles simplificados de las

figuras humanas y reflejan con llamativa inmediatez el asunto de la obra.

Existen numerosos ejemplos de este significado del conjunto que se resume en la acción de las manos. Quizás el más famoso sea el fresco de la Creación de Miguel Angel en la Sixtina. La poderosa mano del Creador que apenas si toca a la languida mano de Adan cierra un nodo de fuerzas vectoriales que establecen ambas figuras relacionadas por las miradas y el gesto, pero sin contacto físico.

Nosotros queremos destacar aquí los estudios que Henri Moore realizó sobre la Pietá de Bellini (LAMINA 34).

El escultor se dio perfecta cuenta de que toda la fuerza plástica de la composición residía y era compendiada entre el singular diálogo de manos la Virgen y el Cristo muerto. Las dos manos derechas resumen y amplian el significado de los dos rostros, y el conjunto de las cuatro manos resume la sensación de pesadez (mano izquierda de Cristo) de un cuerpo muerto sostenido por las manos débiles y amorosas de la madre que quiere infundirle aliento.

Pero además, y según la teoría de Arnheim, estos microtemas ocupan generalmente el centro de la composición, porque este es el lugar significante privilegiado desde el modelo conceptual (véase LAMINA 16) (1982, 82).

Especialmente importante es esta cuestión en el caso de los tondos. En una composición circular el centro



adquiere necesariamente una especial relevancia. En el caso del Tondo Pitti de Miguel Angel, el centro está ocupado por la acción simbólica de la mano de la Virgen y el Niño. Ya hemos visto en otro lugar (III.2.2.a) el especial valor simbólico de estos gestos y lo poco habituado a ellos del espectador contemporáneo. En este caso, la Virgen sostiene con su mano el credo cristiano, pero el Niño apoya sobre él su brazo, porque su palabra prevalece sobre la doctrina escrita (1982, 130).

Se trata por tanto de "una admirable estrategia compositiva que resume el tema de la obra en una abstracción central" (1982, 133) (LAMINA 35).

En todos estos casos de microtemas lo que se expresa es un gesto icónico, un significado simbólico y para ello se utiliza una elemental ley compositiva: la centralidad. Esto resulta lógico si pensamos que simbolismo siempre ha ido unido al concepto de claridad geométrica, de simetría (véase LAMINA 16).

Pero el gesto también puede ser GESTO PLASTICO, y en este caso la geometría no es sino una limitación. En efecto, el movimiento, el gesto, "no se puede plasmar en arte sin introducir cierto grado de distorsión". (CLARK, 1956, 172). Por que la claridad geométrica es claridad de significado pero también frialdad en la forma expresiva, y esta tiene que mantener vivo el calor que la ha engendrado si quiere expresar el movimiento. "El elemento plástico

vibra como si aún retuviese algo del movimiento de la mano que lo colocó en la tela" (DUFRENNE, 1953, I, 325).

En esta disyuntiva se encuentra siempre la representación del gesto. Por un lado "la comprensión del movimiento depende de la claridad del significado (icónico). Pero la impresión de movimiento puede quedar intensificada por la ausencia de claridad geométrica (plástico)" (GOMBRICH, 1982, 55).

El gesto plástico interviene en el significado dotándolo de "espesor" dándole lo que Gombrich llama el "aspecto grafológico" que no es sino la huella del estado emocional del propio artista (1982, 62).

No se trata entonces de un gesto icónico más o menos ritualizado sino de un síntoma. Y en este aspecto grafológico en la expresión, en esta huella, se basan en gran medida los expresionismos (véase LAMINA 5), y toda la pintura de acción y el tachismo.

Para DUFRENNE el "aspecto grafológico" no está en contradicción con el significado, sino que tiene en sí mismo vocación de significado y no de simple huella: "Pero el movimiento que en la obra manifiesta la duración del gesto creador, no es solo "movimiento a partir de" (a partir del gesto creador cuyo impulso conserva) sino también "movimiento hacia" (hacia la significación), (1953, I, 327).

Por lo tanto el movimiento del objeto estético no está detenido, "sino que es un movimiento fijado que tiende a desplegarse: va de lo inmóvil a lo móvil" (1953, I, 326).

### III.3.3.b. TECNICA.

Un poema de Miguel Ángel nos pone sobre la pista del concepto de técnica:

"Non ha l'ottimo artista alcun concetto  
C'un marmo solo in sè non circonscriva  
Col suo superchio, e solo a quello arriba  
La man che obbidisce all'intelletto"

(El artista mejor no tiene idea alguna que un bloque de mármol no contenga potencialmente en su masa, y sólo la mano, obedeciendo al intelecto, puede llegar a ella" (BLUNT, 1979, 88).

No hay mejor definición de técnica que la contenida en el último verso del poema. La técnica es simplemente la mano que obedece al intelecto.

Este "pensar de la mano", que es pensamiento práctico, tiene su raíz en el concepto de mano en Aristóteles (véase I.2.1). Es la mano que hace al hombre, la mano como herramienta, como prolongación de su pensamiento que se halla en la obra de SPENGLER (1947, 30-31) y FOCILLON (1943).

La técnica no es ese concepto reducido de recetario, de conjunto de conocimientos, de "saber hacer", que tiene

en las poéticas o en las estéticas de la intuición. Para CROCE (1902, 197), la obra en sí no es sino un mero "acto de exteriorización que va precedido de un conjunto de conocimientos, los cuales, como todos los conocimientos que preceden a una actividad práctica sabemos que toman el nombre de técnicos".

El concepto reducido de técnica sigue, por lo tanto, la idea de la obra como mera exteriorización, porque si lo que importa no es la obra sino la intuición o el concepto, es evidente que la técnica de su realización tiene escaso valor.

Nosotros abogamos por otro concepto de técnica y no por el reducido concepto crociano. La técnica no es el recetario, sino algo más simple, la técnica es la mano. Es la mano pensante. Y lo mismo que cualquier método experimental en cualquier campo científico necesita antes que nada definir o crear sus propias técnicas; la obra de arte se hace también en base a la técnica. La técnica se inventa o se crea (la crea la mano pensante) en el mismo momento en que se crea la obra, porque la técnica es obra, forma.

La técnica no es "un procedimiento de conocimiento fundamental, que repite el proceso creador (como en la ciencia que conoce y repite los procesos naturales), sino el puro instrumento de la forma, como la forma es el hábito y el vehículo del fondo". (FONCILLON, 1943, 41). Vemos por tanto que la técnica es la base de la forma y el

significado. Es decir técnica, forma y significado están íntimamente unidos.

La técnica no es en sí un procedimiento de desarrollo, de extracción de formas, sino que es su misma génesis y su funcionamiento.

No es ni sintaxis, ni metafísica, ni tampoco "las técnicas" como conjunto de normas de un oficio. La técnica es sencillamente la manera como las formas "viven" en la materia, es simplemente una fisiología.

Cuando la técnica está en función de la forma y el significado, no corremos el riesgo de que se convierta en receta, de que produzca la obra de arte como demostración de su propio saber; y es entonces cuando podemos extraer conocimiento del oficio, del saber acumulado en nuestra experiencia y en la experiencia humana. Entonces las técnicas pueden intercambiarse, transformarse o inventarse, entonces la receta no se impone sino que se utiliza como un dato más, un saber adaptado en la superación del saber, en ese "no saber" que es toda obra de arte (BACHELARD, 1957, 25).

A partir de aquí el oficio cobra sentido porque "puede estar hecho a base de recetas, tan imperiosas, tan inmutables, tan impersonales como se quiera, pero estas recetas se transfiguran cuando revisten a los ojos de quien las aplica un carácter sagrado" (DUFRENNE, 1953, I, 144).

Este concepto de técnica está en la raíz de la idea de forma diferente a las imágenes y recuerdos, porque la forma es exterioridad. Esta exterioridad "es su principio interno, y su vida en el espíritu solo una preparación a la vida en el espacio" (FOCILLON, 1943, 49).

No hay pues contradicción entre idea y técnica porque ambas se conjugan en la forma. Para FOCILLON "la idea del artista es forma... El artista ante la naturaleza; antes de apoderarse de ella, la piensa, la siente, la ve como forma. El grabador (por ejemplo) la ve en aguafuerte y elige de ella lo que le puede favorecer técnicamente" (1943, 50).

Es este el sentido por el cual habla FOCILLON de "la vida de las formas" e interpreta la evolución de modelos y estilos como una evolución formal.

En el arte medieval "el tratamiento plástico respeta la magnitud de la masa, su densidad de bloque o muro. El modelado permanece en la superficie como una ligera ondulación. Los pliegues delgados y poco profundos, tienen el valor de una escritura" (1943, 18) (LAMINA 16).

El posterior desarrollo del arte es también un desarrollo formal. El principal problema del primer arte clásico "fue encontrar un medio de combinar el reposo con una insinuación del movimiento potencial" (CLARK, 1956, 47). Es decir, se trataba de combinar el reposo de la piedra y la movilidad de la vida, que es vida en la forma.

Y este primer ejercicio formal tiene solución en el Doriforo de Policleto, donde se combina el equilibrio y la proporción con los ritmos del movimiento. Este es un ejemplo de la vida de la forma que es vida en el orden: "No solo contenía vida sino que irrumpía con una vitalidad tanto más potente en la medida en que se obliga a discurrir por un canal tan estrecho". (CLARK, 1956, 50).

Y en esta elaboración la escultura se separa cada vez más de la masa del bloque. "La carne se convierte en carne y deja de ser muro" (FOCILLON, 1943, 20).

En el Barroco, las formas se separan al acrecentarse, por todas partes tienden a invadir el espacio, a perforarlo, a abarcar todas sus posibilidades. Y es este "movimiento continuo y esta fusión de formas" lo que hace que Miguel Angel no pueda ser incluido en el Barroco (TOLNAY, 1975, 27).

En todo este proceso las formas han adquirido suficiente autonomía como deslabazarse del conjunto. El fragmento, la parte, adquiere significado y vocación de totalidad.

Dado que los griegos habían articulado un verdadero modelo, una armonía independiente, fue posible trabajar sobre el fragmento. Alterar el conjunto mediante acentos en el modelado en la elaboración de partes, en los nodos. (CLARK, 1956, 241), (véase I.2.1).

"De igual modo que el cuerpo humano no es un todo para Rodin, sino en tanto que una acción común, (interna o externa) tiene en movimiento todos sus miembros y todas sus fuerzas, así también partes del cuerpo diferentes que, por una necesidad interior, adhieren las unas a las otras, se ordenan para él en un organismo, por si mismas". (RILKE, 1903, 28-29).

Pero tanto la combinación y el acento en los fragmentos (Miguel Angel) como la reutilización de lo fragmentario que hace Rodin, suponen una deconstrucción del código plástico, del modelo, que solo tiene lugar porque ya había código (LYOTARD 1974, 174) (véase III.4).

Esta independiencia del fragmento lo es también en cuanto al significado, de manera que la parte adquiere así un significado, una vida propia. "Hay manos en la obra de Rodin, manos independientes y pequeñas, que viven sin pertenecer a cuerpo alguno. Manos que se yerguen, irritadas y manos malignas, manos que parecen ladrar con sus cinco dedos erizados como las cinco fauces de un perro del infierno" (RILKE, 1902, 28).

En este valor expresivo del fragmento basa DUFRENNE su argumentación sobre la expresión del objeto estético, poniendo el mismo ejemplo de una mano de Rodin: "El bronce de Rodin que quizás tengamos en nuestra mesa de trabajo, no es solo un bronce tallado de una determinada manera cuyos volúmenes y contornos bosquejan una cierta forma que la mirada capta con gusto (gestalt), sino que es una mano



(icónico-referencial); una mano de bronce, que no sustituye a ninguna mano real, como si buscáramos el procurarnos una copia cuando no disponemos del original (la mimesis no es un doble). Esta mano no tiene necesidad de brazo que la prolongue y la una a un cuerpo en el mundo de los demás cuerpos. Si nos habla, no nos dice nada de lo que posiblemente una mano real pudiese realizar en el mundo, empuñar, acariciar o bendecir; si nos dejamos elevar evocando cierto gesto, algún acto de una mano real, ya estamos traicionándola; lo que nos dice no puede traducirse en términos de mundanidad: nos comunica el vigor, la elegancia y hasta la ternura por su concreta inclinación acariciante y aquellos dos de dos algo bajados que no podrían desde luego intentar coger nada; nos dice la pena de los hombres por medio de sus venas hinchadas que sobresalen en su dorso, y también la esperanza de paz y reposo; pero no nos remite a ninguna historia real: todo aquello está en ella y sólo podrá ser verdadero en un mundo que la obra nos abre, un mundo donde no existe la mano real, pero, a pesar de todo, un mundo donde la mano deja de ser real para convertirse en verdadera, donde la fuerza, la delicadeza y la nostalgia del reposo poseen una significación absoluta y no necesitan, para ser comprendidas, relacionarse a comportamientos objetivos. Todo este mundo se halla dado en el objeto estético, y más allá no hay un mundo real en el que el objeto estético estuviese ausente."

Este doble sentido, gestáltico y expresivo de la forma lo resume DUFRENNE en la siguiente frase: "ser una columna,

es ya un sentido para la piedra; pero ser esbelta o majestuosa es un acrecentamiento de tal sentido, y a través de ello es como percibimos verdaderamente la columna". (1953, I, 179).

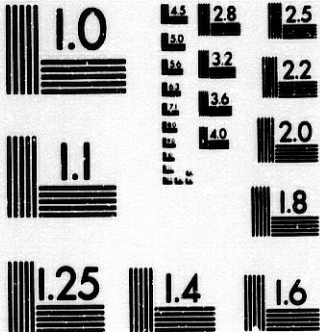
Por lo tanto la pura forma funcionalista también comunica un significado y las manos de CASCELLA (LAMINA 36) o de CHILLIDA (LAMINA 37), no solo expresan la forma de piedra o el barro sino un significado de claridad y solidez a través del cual las percibimos.

Sentido muy diferente tienen las manos en la litografía de Henri Moore (LAMINA 38).

Aquí las manos conservan el valor monumental de la forma simple como en las anteriores (LAMINAS 36 y 37) y la claridad conceptual de la mano medieval (LAMINA 16).

Pero estas manos se articulan una con otra en un nudo, que es un gesto ancestral y primario, permaneciendo unidas como las maclas de un mineral, manteniendo este significado primario, mineral y geográfico, no solo en la masa y el claro-oscuro, que le da apariencia de paisaje desértico y nocturno, sino en su misma superficie, rayada y erosionada por la técnica y la mano del hombre que es la vez la mano de la naturaleza.

Estas manos nos imponen su significado porque son formas. Formas que se imponen a la percepción y sin embargo no tienen el ser sino precisamente en ella.



**MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART**  
**NATIONAL BUREAU OF STANDARDS**  
**STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a**  
**(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)**

es ya un sentido para la piedra; pero ser esbelta o majestuosa es un acrecentamiento de tal sentido, y a través de ello es como percibimos verdaderamente la columna". (1953, I, 179).

Por lo tanto la pura forma funcionalista también comunica un significado y las manos de CASCELLA (LAMINA 36) o de CHILLIDA (LAMINA 37), no solo expresan la forma de piedra o el barro sino un significado de claridad y solidez a través del cual las percibimos.

Sentido muy diferente tienen las manos en la litografía de Henri Moore (LAMINA 38).

Aquí las manos conservan el valor monumental de la forma simple como en las anteriores (LAMINAS 36 y 37) y la claridad conceptual de la mano medieval (LAMINA 16).

Pero estas manos se articulan una con otra en un nudo, que es un gesto ancestral y primario, permanenciando unidas como las maclas de un mineral, manteniendo este significado primario, mineral y geográfico, no solo en la masa y el claro-oscuro, que le da apariencia de paisaje desértico y nocturno, sino en su misma superficie, rayada y erosionada por la técnica y la mano del hombre que es la vez la mano de la naturaleza.

Estas manos nos imponen su significado porque son formas. Formas que se imponen a la percepción y sin embargo no tienen el ser sino precisamente en ella.

### III.4. HACIA UNA INVESTIGACION INTERDISCIPLINAR. EPISTEMOLOGIA Y POETICA.

En la primera parte de esta tesis pusimos las bases de una futura epistemología que basaba el arte en el lenguaje. Estudiábamos después la mano desde el punto de vista anatómico, y en esta tercera parte, desde el punto de vista artístico, practicando un análisis fenomenológico del objeto estético.

Estamos ahora en condiciones de elaborar una teoría que articule epistemología y poética, conocimiento e imaginación.

#### EPISTEMOLOGIA.

Planteamos la necesidad de una investigación interdisciplinar.

Es obvio que el método icónico-plástico impone restricciones al conocimiento anatómico, ya que el saber anatómico es, como hemos visto, mucho más amplio que el utilizado en arte. Pero se constituyó un modelo parcial e inamovible que ni el desarrollo icónico (surrealismo) ni el plástico (abstracción) lograron hacer cambiar.

Nosotros planteamos un tipo de investigación conjunta que contemple tanto un creciente conocimiento anatómico del artista como un desarrollo paralelo en la investigación plástica que permita, al flexibilizar el modelo, integrar los nuevos saberes anatómicos. Si continuamos con el mismo

sistema de representación seguiremos también con la nostalgia del modelo anatómico académico.

La investigación necesita un modelo que articule los nuevos saberes anatómico y plásticos. Este nuevo modelo está por hacer. En la actualidad solo contamos con el modelo griego-académico de representación y sus variantes estilísticas. La investigación de vanguardia y post vanguardia ha aclarado muchos de los principios del arte, dirigida como estaba en un análisis de componentes básicos. Es hora por tanto de realizar una síntesis.

Ningún conocimiento nuevo en la anatomía dinámica tiene utilidad en arte sino se busca una paralela manera de traducción plástica. En la actualidad nos encontramos con una ciencia anatómica extraordinariamente desarrollada, pero sin un método experimental en arte que articule estos conocimientos.

En arte se ha investigado en términos analíticos y no sintetizando un modelo.

En la primera parte (véase I.1.3) planteábamos la importancia del análogo, del modelo como forma de conocimiento. Pero la necesidad de modelos no solo es epistemología sino que se trata de una necesidad de ser, una necesidad ontológica (DUFRENNE) de modo que ante una obra analítica queda como frustrado nuestro conocimiento y nuestro sentimiento. Es una posibilidad abortada, nos abre un mundo que nos vuelve a cerrar.

En esta necesidad sintética y ontológica basamos la investigación interdisciplinar.

Pero la investigación, la invención no puede partir de la nada. Se inventa siempre por oposición a un sistema. "La función crítica y el trabajo de verdad de lo figural se desarrollan con relación a una escritura y consisten ante todo en la deconstrucción de esa escritura", de ese discurso. En la investigación del espacio perspectivo "Leonardo permite que comprendamos a Cezanne porque él es la escritura que este último encuentra e intenta superar" (LYOTARD, 174).

"La realidad... está mediatizada por el sistema cultural...Función importante de la cultura es precisamente la de permitir que los miembros de la colectividad descifren el acontecimiento, reconozcan lo desconocido y signifiquen el desorden", (LYOTARD, 175).

Esta oposición al sistema tiene por tanto el sentido de una apertura a lo irracional, al desorden, a lo imaginario, y en esta invención se conjuga entonces la epistemología del sistema y la poética del creador.

"Toda invención lo es en el horizonte cultural de pertinencias. La novedad es una alteración no una invención total (véase I.1.3). Tiene en cuenta el marco general y de ahí surge con toda su fuerza (BOZAL, 1987, 44).

Es en la invención en lo que se revela el sujeto de la

relación signica, y lo que pone en contacto sistema y sujeto.

"La mayor multiplicidad de las experiencias y de las variaciones existe solo en función del rigor de los cánones, mientras que la libertad indeterminada conduce fatalmente a la imitación" (FOCILLON, 22).

Nuestros cánones, nuestra conciencia, moral o artística, derivan de nuestro entorno. Somos libres de criticarlos y modificarlos, pero sin criterios sobre que es lo bueno y que es lo mejor no podemos someter nuestras ideas al juicio de nuestros "ojos corpóreos". Es esta quiebra involuntaria de los criterios la que vuelve tan peligroso comparar la vida del arte hoy en día con la vida de la ciencia.

"En contraposición con las rigurosas normas por las que es juzgado cualquier artículo científico cuando se solicita su publicación, la falta de criterios ha hecho perder el valor a los críticos de arte y, lo que es más grave, también ha intimidado al público." (GOMBRICH, 1982, 227).

Cuando no se parte de criterios, de sistemas, de modelos, la investigación no puede ser dirigida, se trataría de lo que nosotros proponemos llamar "investigación de la deriva".

Este tipo de investigación es la que plantea PIRSON



(1988, 105). Una experimentación directa en la elaboración intuitiva del material, sin recetas y sin modelos. En ausencia de modelos se trabaja a partir de un problema muy elemental y se aportan soluciones (en número limitado); posteriormente se hace un inventario y se facilita un alfabeto. Evidentemente no se consigue sobrepasar esta primera fase de construcción del alfabeto, y como en la pedagogía de la Bauhaus nunca se alcanza más allá de lo elemental. (véase I.2.4).

Lo que este método pretende es la invención en el sentido más puro -invención radical- aprovechando el potencial imaginario del sujeto sin la mediación del modelo. Pero el método entra en contradicción porque el alumno es un sujeto mediatizado por el sistema cultural y aporta las soluciones que su sistema cultural le permite.

"Una de las finalidades del trabajo de taller es la de incitar al alumno a descubrir los componentes del objeto por su realización, sin receta prefijada; el olvidar los modelos; el volver continuamente sobre la solución elegida. La multiplicidad de soluciones subordinada al número de alumnos, constituye un tipo de alfabeto o inventario con respecto a la cuestión planteada. Las consecuencias extraídas del análisis del conjunto de los trabajos forman después las bases de una aproximación teórica" (PIRSON, 1988, 105).

Naturalmente que este "análisis de los trabajos que conforma una teoría" se plantea dentro del sistema y el

"carácter de forma", es decir de solución acertada, se elige democráticamente y dependiendo no de valores fijos, sino colectivos que son precisamente los que impone el sistema.

La pedagogía de la Bauhaus proponía la investigación de formas elementales, de un alfabeto básico, su combinación y composición (elaboración de la gestalt).

La pedagogía de la poética de la materia y el objeto se propone la manipulación de la materia, el estadio previo Bachelardiano sin atención a leyes compositivas sino experimentando con lo primigenio.

PIRSON remarca la importancia de la presencia (1989, 11), de la materia, de la imaginación antes de convertirse en forma, en suma la importancia del momento pre-semiótico.

Por lo mismo recurre también a la intención que es el momento pre-creador, no ya fáctico sino simplemente volitivo. Y se recurre también a la intuición que es pre-conocimiento. Intuición como momento previo y totalizador del acto estético, resucitando la vieja idea de CROCE.

#### POETICA.

La poética de la materia y el objeto, si bien no logra articular una epistemología, si plantea una cuestión básica en toda investigación, la cuestión de la imaginación en la creación y su articulación con el sistema.

En nuestro anterior examen fenomenológico del objeto estético, planteábamos la cuestión de la especial profundidad de este en contraposición al objeto natural o el objeto de uso.

Esta profundidad no se la presta la representación, es decir el conocimiento, sino la presencia material y su apelación al sentimiento "así la profundidad del objeto estético se define por la propiedad que tiene de afirmarse como objeto, pero también de subjetivarse como origen de un mundo. Y nosotros penetramos en este mundo por el sentimiento." (DUFRENNE, II, 96).

"Hay que evitar identificar lo profundo con lo oculto o lo involuntario, es decir, con el pasado o el inconsciente" (II, 81). "Esta profundidad pertenece al sentimiento y particularmente al sentimiento estético. Por ella el sentimiento se distingue de la simple impresión; y es él y no ella quien responde de la expresión del objeto" (II, 85).

Pero esta profundidad, este sentimiento no es la simple emoción, ya que tiene algo de conocimiento, no nos arrastra a la vivencia como la emoción. El mundo del arte es inofensivo, nos deja cierta disponibilidad para coger lo afectivo, tiene por tanto una función noética: revela un mundo, mientras que la emoción comenta un mundo ya dado" (II, 60).

Además esta profundidad le viene dada no del exterior

sino "del sentimiento de una necesidad interna a la obra" (II, 77). No es el mundo de las apariencias lo que establece lo profundo "lo que mide la profundidad del objeto, es la profundidad de la existencia a la que nos invita: su profundidad es correlativa a la nuestra". (II, 79).

La profundidad que proviene del sentimiento va inexorablemente unida a la reflexión. Porque sentimiento y conocimiento forman una unidad en el ser humano y por tanto también en el objeto estético que proyecta su propia existencia. "Solo hay presencia sentida a través de una presencia comprendida -dice DUFRENNE- lo que lleva a una oscilación perpétua entre lo que podríamos llamar actitud crítica y la actitud sentimental" (II, 97).

El sentimiento, que es lazo vital compartido entre sujeto y objeto, se da solamente si a la vez el sujeto "conoce" al objeto. Y este "conocer" no es solo una facultad del entendimiento sino también de la imaginación. Así el objeto es profundo porque es sentido, y es sentido porque es "conocido", que es a la vez un conocer y un imaginar.

La imaginación por lo tanto entra a formar parte de cualquier actividad de conocimiento y además cumple la función de flexibilizar y de ampliar ese conocimiento. Actúa como un pre-conocimiento según el siguiente esquema:

Objeto → imaginación → representación  
(presencia percibida) (signo)

representación → entendimiento → significado  
(signo)

La imaginación por tanto no es percepción y tampoco entendimiento pero las tres acciones van siempre unidas.

Ante un objeto nos preguntamos ¿qué significa?, y ya estamos en la ciencia, no percibimos ya una cosa en el mundo sino un fenómeno de la naturaleza a través del entendimiento. El buscar el significado es nombrar el objeto, poseerlo.

La imaginación por el contrario trata de irrigar mediante imágenes una presencia exangüe, sin buscarle significado ni nombre a esa presencia.

Este estadio pre-racional, pre-semiótico de la imaginación es importantísimo en la creación estética y científica.

En él, reside la forma de romper el círculo tautológico del racionalismo enfrentado a la invención de nuevos modelos (véase I.1.3) y supone una invención no solamente a partir de los puntos de codificación opcional del modelo; sino una verdadera Invención Radical. No se trata de "excavar" directamente en el "continuum" informe,

sino de imaginar antes de conocer, (véase I.1.3).

"Con respecto a esa severa noción de lo real que elabora la ciencia, y que confirma la praxis (de la cual la extensión cartesiana ofrece el primer modelo), la imaginación inquieta corre siempre el riesgo de parecer algo anormal y es esencial, para permanecer siempre del lado de la razón, separar enérgicamente la correcta percepción de las desviaciones de la imaginación" (DUFRENNE, II, 33).

Siguiendo la idea de BERGSON, "hay un irreal que es un prerreal: es la anticipación constante de lo real sin la cual, en efecto, lo real no sería nunca para nosotros más que espectáculo sin densidad de espacio ni de duración; estoy en el mundo a condición de llevar siempre el mundo en mí, con el fin de encontrarlo fuera de mí". (II, 32).

Vamos a lo real por lo irreal, las imágenes son previas y pueden engañar a la percepción. Pero la imaginación "amplia el campo de lo real que le es ofrecido, y le da su profundidad espacial y temporal, por lo que la apariencia adquiere una densidad y una consistencia, y lo real se convierte en un mundo, se integra en una totalidad inagotable... La imaginación es lo que "naturaliza" al mundo; el entendimiento piensa una naturaleza, pero la imaginación abre un mundo" (II, 35).

El terreno de la imaginación es lo posible y por eso puede desbocarse, (en el reino de lo posible todo es

posible) pero su función normal es la de dar sentido ampliado y densidad a lo real.

El científico, por contra, tiene una disciplina de objetividad que detiene todos los ensueños de la imaginación. El científico ya ha visto lo que observa en el microscopio.

"Podría decirse, de un modo paradójico, que no ve nunca por primera vez. En todo caso, en el reino de la observación científica y en la segura objetividad la "primera vez" no cuenta". (BACHELARD, 1957, 192).

"El arte no puede añadir nada a cuanto ya está constituido y oficialmente conocido" (DUFRENNE, 1953, I, 363).

Lo que el científico ha olvidado, "lo que solo "media voz" es dicho por la percepción y que el conocimiento objetivo no capta, eso precisamente es lo que el artista debe saber y poder decir" (I, 364). Está pues clara la diferencia entre ciencia y arte.

En la misma raíz de la creación artística late una vena de irracionalidad que contradice toda lógica científica.

Esta irracionalidad es la contradicción, en donde se alcanza mas fácilmente la originalidad que es una de las

exigencias "dominantes del inconsciente" y en donde basa Freud (1905) el trabajo del sueño y de la creación del lenguaje.

Y esta contradicción, este deseo de originalidad aplicado sobre conocimientos objetivos, "amplia los detalles del fenómeno, aclara sus matices, y causa sus accidentes del mismo modo que el novelista crea un héroe de una suma artificial de originalidades y un carácter fuerte de una suma de inconsecuencias" (TRIDONE, 1989, 83).

La poética por lo tanto, aplicada en una metodología experimental amplía el campo del conocimiento, lo dota de profundidad y lo abre a nuevos horizontes, y si el conocimiento científico se ve reducido en su aplicación al arte, la poética sobredimensiona este conocimiento y abre las vías irracionales de la creación donde abrán de asentarse nuevos conocimientos.



**CONCLUSIONES.**

## CONCLUSIONES.

A la luz del estudio realizado podemos extraer las siguientes conclusiones:

1°. El conocimiento que posee el arte en anatomía y cinésica de la mano es escaso y reducido.

Esta conclusión se extrae del estudio histórico realizado en base a los fundamentos de teoría científica del arte, así como de los estudios de las obras, que ejemplifican las diversas formas de una praxis reducida de "anatomía exterior" o una elemental anatomía estructural.

2°. No contamos con una tradición de verdadera investigación dirigida en la anatomía artística de la mano en las Bellas Artes.

En efecto, el sistema académico de enseñanza insertaba la anatomía en un orden de conocimientos progresivos en la evolución del alumno, que no permitía, en su estricta ordenación del saber, salvo casos excepcionales, la investigación de los principios mismos del método de enseñanza. Antes bien cualquier investigación artística tenía a gala en ser un antimétodo.

3°. De la anterior conclusión se deduce que el modelo académico de representación de la mano es escasamente experimental.

Característica de la que depende a nuestro juicio el abandono de este modelo por un amplio sector de la pedagogía artística. Esta falta de flexibilidad, y no su magnífica coherencia interna, lo hace inoperante en la actualidad, porque no constituye un aparato conceptual y técnico lo suficientemente flexible como para integrar propuestas provenientes tanto del campo artístico como del científico.

4ª. la teoría artística de la mano, articulada sobre el ejemplo del modelo griego, no cambió en cuatro siglos.

Manifestandose así, como un sistema extraordinariamente consolidado en la técnica y naturalizado en la percepción.

5ª. En la actualidad no disponemos de un modelo de representación alternativo que posea la misma coherencia que el académico, por lo que la representación de la mano plantea siempre una repetición de presupuestos históricos, tanto en el método, como en el "anti-método" de las variaciones del estilo.

6ª. El uso que hace el arte del conocimiento de la gestualidad de las manos es muy reducido, en base a la claridad del mensaje y las imposiciones del canal visual y el sistema de representación.

Esta reducción determina un uso repetido de los gestos, que fija el esquema de representación en

estereotipias, privando de espontaneidad al acto icónico y marcando una falta de indentificación sentimental del espectador con la obra, que resta efectividad a esta última.

7°. La anatomía construye por su parte un completo modelo mecánico de la mano.

En efecto, el rigor científico en la construcción de este modelo sigue un curso progresivo que va desde el concepto estructural de anatomía como Fábrica, en la obra de Vesalio, hasta las últimas aportaciones en la anatomía dinámica y funcional en base al desarrollo de la cirugía reconstructiva y rehabilitadora de la mano.

8°. Dicho modelo mecánico es utilizado en arte solo superficialmente.

Esta utilización reducida está basada en el concepto tradicional de anatomía exterior y no en el paradigma estructural que no acaba de ser asimilado completamente en arte; situación que impide una elaboración en escultura del objeto mano más allá de la naturalizada percepción visual.

9°. En base al estudio realizado podemos concluir que el arte de vanguardia y postvanguardia no arbitra un modelo alternativo en la representación de la mano.

La orientación de estas vanguardias es claramente analítica, siguiendo un método autorreflexivo que desde el

principio se ha basado más en una definición de principios, que fundamentan sus estatutos a la par que rechazan la elaboración de una síntesis modélica.

10<sup>a</sup> . No obstante lo anterior, la orientación analítica ha puesto de manifiesto los aspectos constitucionales de la obra.

Desde los pioneros trabajos de Lessing y Fiedler pasando por la orientación gestaltica y los diversos movimientos artísticos contemporáneos; se ha puesto de manifiesto la concepción del arte como lenguaje, dedicándose el artista a la investigación autónoma de sus componentes. Esta orientación trabaja en base al material formal no representativo o en la elaboración de significados en el mismo campo semántico de la representación tradicional.

Las últimas vanguardias abogan por un estatuto aún más reducido, basando la obra en la idea o concepto anterior a su realización o reduciéndola a la poética de la materia con vocación significativa.

Todo esto ha puesto de manifiesto que la obra es sobre todo una síntesis compleja que puede ser reducida a una de sus partes cuyo estudio adquiere así todo el significado al que aspira la totalidad.

11<sup>a</sup>. Las vanguardias, en su afán de modernidad, han demostrado la importancia de la experimentación.

Este positivo impulso en la búsqueda de lo nuevo viene lastrado por el deficit epistemológico que no orienta la investigación en la búsqueda de una teoría sino que la dispersa en el análisis de las partes, faltando el asentamiento, el rigor y los valores sobre los que construir una pedagogía.

12ª La conclusión final de nuestra tesis propone la construcción de un MODELO EXPERIMENTAL en la representación de la mano, basado en los siguientes puntos:

a. La investigación estará dirigida más hacia la expresión corporal que hacia la gestualidad.

Dado que los gestos de las manos con valor significativo y discursivo suponen un código muy reducido que fácilmente cae en la estereotipía; el estudio anatómico-plástico se dirigirá más hacia el estudio del movimiento no con finalidad comunicativa sino creativa y expresiva, en función de un trabajo interdisciplinar con la danza y la expresión corporal.

b. En la construcción del objeto mano, confiaremos más en un minucioso análisis anatómico-estructural que en la anatomía simplemente exterior a cuyo fin se supedita la estructura.

Este estudio nos permitirá comprender el movimiento de

la mano en su intimidad trascendiendo este conocimiento en la representación plástica.

c. La elaboración artística se basará en el desarrollo de los elementos plásticos y no en la reutilización de los modelos icónicos en variaciones de estilo o renacimientos.

En este desarrollo contemplaremos los hallazgos en la propuesta analítica de las vanguardias:

-En la utilización de la materia en su evocación poética.

-En la utilización de la estructura bien como configuradora de formas con valor en si mismas, o simplemente como red de fuerzas en un singular diálogo espacial.

13ª. El modelo experimental no tiene finalidad en si mismo, sino que plantea la necesidad de una verdadera TEORIA de la representación de la mano.

La experimentación progresiva hacia la elaboración de un cuerpo teórico que habrá de ser valiosísimo instrumento pedagógico.

La teoría así elaborada mantendrá la flexibilidad suficiente, agrupando el conocimiento material, técnico y formativo junto al conocimiento de la dinámica estructural, permitiendo a la vez las aportaciones de la intuición

personal.

La teoría fundamentará tanto el conocimiento, ordenando los saberes, como la intuición, permitiendo en su flexibilidad cambios en el sistema epistemológico a través de la poética.



**BIBLIOGRAFIA.**

AJURIAGUERRA, J.

1970.

Traité de neuropsychiatrie infantile, Masson, 1970.  
Paris.

ALBARRACIN TEULON, Agustín.

1961.

Homero y la medicina, Ediciones Prensa Española,  
Madrid, 1961.

ALBERTI LOPEZ, Luis.

1948.

La anatomía y los anatomistas españoles del  
Renacimiento. Consejo Superior de Investigaciones  
Científicas, Madrid, 1948.

ARGYLE

1972.

"Non Verbal Communication in Human Social Interaction"  
en Non Verbal Communication, Ed. de R.A. Hinde,  
Cambridge University Press, Cambridge. (en RICCI  
BITTI, 1977, 115).

ARISTOTELES

Poética. (1148 a y b) en BOZAL (1987, 82).

Retórica. (1371 b) (502) (1449 b) (1450 a) (1451 a 30)  
(1451 b 33) en BOZAL (1987, 84).

Parts of animals. With an english translation by

A.L. PECK, Vol. XII, Willian Heineman Ltd, London,  
1968.

ARNHEIN, Rudolf.

1954

Art and visual perception. A psychologi of the  
creative eye. The new version. University of California  
Press, 1954.

Arte y percepción visual. Psicología del ojo  
creador. Nueva versión. Alianza, Madrid, 1979.

1982

The Power of the Center. A study of Composition in the  
Visual Arts. University of California Press, 1982.

El poder del centro. Estudios sobre la composición en  
las artes visuales, Alianza, Madrid, 1984.

BACHELARD, Gastón.

1957

La poétique de l'espace, Presses Universitaires de  
France, Paris, 1957.

La poética del espacio, Fondo de Cultura Económica,  
Mexico, 1986.

1970

Le droit de rever, Presses Universitaires de France,  
Paris, 1970.

El derecho de soñar, Fondo de Cultura Económica,  
México, 1985.

BENSE

1971

Zeichen und Design. Semiotische A esthetik, Agis,  
Baden Baden, 1971 (en PEREZ CARRENO, 1988, 145).

BIRDWHISTELL, Ray L.

1970

Kinesics and Context. Essays on Body  
MotionCommunication. University of Pennsylvania Press,  
Filadelfia, 1970.

El lenguaje de la expresión corporal, Gustavo Gili,  
Barcelona, 1979.

BLUNT, A.

1979

La teoría de las artes en Italia (de 1450 a 1600),  
Cátedra, Madrid, 1979.

BORDES CABALLERO, Juan

1987

"La sal en las viandas". En Tratado de anatomía  
exterior de D. Domingo Antonio de Velasco. Ediciones  
Universidad, Salamanca, 1987.

BOZAL, Valeriano.

1987

Mimesis: Las imágenes y las cosas, Visor, Madrid,  
1987.

BÜHLER, Karl.

1933

Ausdruckstheorie Das System an der Gerschichte  
aufgezeigt. Viena, 1933.

Teoría de la expresión. Alianza, Madrid, 1980.

CALABRESE, Omar

1985

Il linguaggio dell'arte, Bompiani, Milán, 1985.

El lenguaje del arte, Paidós, Barcelona, 1987.

CALVO SERRALLER, Francisco.

1981

Teoría de la Pintura del siglo de Oro. Cátedra,  
Madrid, 1981.

1992

La senda extraviada del arte. Mondadori, Madrid, 1992.

CAMON-AZNAR, José.

1975

MIGUEL ANGEL, Espasa Calpe, Madrid, 1975.

CARDUCHO, Vicente.

1633

"Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias" (En CALVO SERRALLER, F., Teoría de la Pintura del Siglo de Oro, Cátedra, Madrid, 1981, pág. 271-335).

CARUS, Carl Gustav.

1853

Symbolik der menschlichen Gestalt, 1853. Simbolismo de la figura humana. (En BUHLER, 1933, 42-46).

CELLINI, Benvenuto.

1989

Tratado de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura, Akal, Madrid, 1989.

CLARK, Kennet.

1950

Leonardo da Vinci, Cambridge University Press, 1950.

Leonardo da Vinci, Alianza, Madrid, 1986.

1953

El desnudo. Un estudio de la forma ideal, Alianza, Madrid, 1981.

The nude: A study in Ideal Form. (Bollingen Series XXXV: 2). Conferencias A. W. Mellon pronunciada en 1953 en la National Gallery of Art de Washington.

CORRAZE, Jacques.

1980

Les communications non-verbales, Presses  
Universitaires de France, Paris, 1980.

Las comunicaciones no verbales, G. Nuñez, Madrid,  
1986.

CROCE, Benedetto.

1902

Estética, come scienza dell'espressione e linguistica  
generale. Gius Laterza y Figli, Bari, 11<sup>a</sup> ed., 1969,  
1<sup>a</sup> ed. 1902.

Estética, como ciencia de la expresión y Lingüística  
general. Parte Teórica, Nueva Visión, Buenos Aires,  
1969.

DARWIN, Charles

1872

L'expressions des emotions chez l'homme et les  
animaux, E. Reinwald, Paris, 1874. (Edición en inglés  
en 1872).

DAVIS, Flora

1971

Inside Intuition-What we Knew About Non-Verbal  
Communication. Mc Graw Hill Book Company, New York,  
1971.

La comunicación no verbal, Alianza, Madrid, 2ª ed.  
1978.

DE LA CALLE, Román.

1981

En torno al Hecho Artístico. Fernando Torres,  
Valencia, 1981.

1982

"Proemio" (en DUFRENNE, Miquel, Fenomenología de la  
experiencia estética, Fernando Torres, Valencia,  
1982.)

DE MICHELI, Mario.

1966

Le avanguardie artistiche del Novecento, Giangiacomo  
Feltrinelli, Milán, 2ª edición, 1966.

Las vanguardias artísticas del siglo XX, Alianza,  
Madrid, 1979.

DE MYER, W.

1977

Técnica del examen Neurológico, Panamericana, Madrid,  
1977.

DONDIS, D.A.

1973

A primer of Visual Literacy, The Massachusetts  
Institute of Technology, 1973.



La sintaxis de la imagen, Gustavo Gili, Barcelona,  
1976.

DORFLES, Gillo.

1965

Ultime tendenze nell'arte d'oggi, Feltrinelli editore,  
Milán, 1965.

Ultimas tendencias del arte de hoy, Labor, Barcelona,  
1ª ed. 1966, 4ª ed. 1973.

DORFLES, Gillo.

1976

Il divenire della critica, Einaudi, Milán, 1976.

El devenir de la crítica, Espasa Calpe, Madrid, 1979.

DUBOUSSET.

1981

"Finger rotation during prehension" en TUBIANA, R. The  
hand, Saunders Company, Philadelphia, 1981.

TUBIANA, R. Traité de chirurgie de la main, Masson,  
Paris, 1981.

DUFRENNE, Mikel.

1953

Phénoménologie de L'Expérience esthétique.

I- L'Objet esthétique.

II- La Perception esthétique.

Presses Universitaires de France, París, 1953.

Fenomenología de la Experiencia Estética.

I-El objeto estético.

II-La Percepción Estética.

Fernando Torres, Valencia, 1982.

ECO, Umberto.

1962

Opera aperta. Bompiani, Milán, 1962.

Obra abierta, Ariel, Barcelona, 1984.

1968

La struttura assente, Bompiani, Milán, 1968.

La estructura ausente, Lumen, Barcelona, 1974, 1981.

1975

Trattato di semiotica generale, Bompiani, Milán, 1975.

Tratado de semiótica general, Lumen, Barcelona, 1981.

ECO, U. y VOLLI, U.

1970

Introduzione a Paralinguistica e ciencia, Bompiani,  
Milán, 1970. En (RICCI BITTI, 1977, pag. 93).

EFRON, David.

1941

Gesture and Environment, 1941.

Gesto, raza y cultura, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

EKMAN, P./FRIESEN, W.V.

1969

"The Repertoire of Non Verbal Behaviour" Semiotica, Vol. I. 49 a 98. en RICCI BITTI, Pio. Comportamiento no verbal y comunicación, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

1972

"Hand Movements" Journal of Communication, 1972, 22, pags 353-374. (En RICCI BITTI, Pio. 1977).

EL-BACHA, A.

1981

"The carpometacarpal joints (excluiding the trapeziometacarpal)" en TUBIANA, R. The hand, Saunders Company, Philadelphia, 1981.

TUBIANA, R. Traité de chirurgie de la main, Masson, Paris, 1981.

FARRERAS-ROZMAN

1978

Medicina interna, Tomo II, Marín, Barcelona, 1978.

FERNANDEZ, Horacio.

1989

"¿Qué necesidad había de darles nombres?". En EVA

LOOTZ, Sala Parpallo/I.V.E.I., Valencia, 1989.

FIEDLER, Konrad.

1887

"Sobre el origen de la actividad artística" (En FIEDLER, Konrad: Escritos sobre arte, Visor, Madrid, 1991.

1876

"Sobre el juicio de las obras de Arte Plástico" (En FIEDLER, Konrad: Escritos sobre arte, Visor, Madrid, 1991.

FREUD, Sigmund.

1905

"El chiste y su relación con el inconsciente" en Freud. Obras completas, Orbis, Barcelona, 1988.

1908

"El poeta y los sueños diurnos", 1908. En Freud, obras completas, Orbis, Barcelona, 1988.

1910

"Leonardo da Vinci" en Psicoanálisis del arte, Alianza, Madrid, 1ª ed. 1970, 6ª ed. 1981.

1914

"El Moises de Miguel Angel". En Psicoanálisis del arte, Alianza, Madrid, 1ª ed. 1970, 6ª ed. 1981, pag. 75-103.

FOCILLON, Henri.

1943

Vie des formes, Presses Universitaires de France,  
Paris, 1943.

La vida de las formas y elogio de la mano, Xarait,  
Madrid, 1983.

FOUCAULT, Michel.

1973

Ceci n'est pas une pipe, Fata Morgane, Montpellier,  
1973.

Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte. Anagrama,  
Barcelona, 1981.

GALENO.

Opera omnia. Ed. cur. C.G. KÜHN. Leipzig, 1823 (Rep.  
Hildesheim, 1965).

Galenus de usu partium corporis humani. C.G. KÜHN, III.  
(Hildesheim, 1965).

De anatomicis administrationibus. C.G. KÜHN, II.  
(Hildesheim, 1965).

Placita Hippocratis et Platonis. C.G. KÜHN, V.  
(Hildesheim, 1965).

GEISSMANN y DURAND.

1968

Les methodes de relaxation. Ch. Dessart, Bruselas, 1968. (En SCHINCA, Marta: Expresion corporal, pag. 44).

GOMBRICH, E.

1959

Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation. Phaidon Press, Oxford, 1959.

Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Gustavo Gili, Barcelona, 1ª ed. 1979, 2ª ed. 1982.

1963

Meditations on a hobby horse and o ther essays on the theory of art. Londres, Phaidon, 1963.

Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos. Seix Barral, Barcelona, 1968.

1982

The image and the eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation. Phaidon Press, London, 1982.

La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Alianza, Madrid, 1987.

GOMEZ MOLINA, Juan José.

1987

"Del presente eterno". (En Tratado de anatomía exterior de Domingo Antonio de VELASCO, Ediciones Universidad Salamanca, 1987), pag. 7-10.

1989

Fortuny-Picasso y los modelos académicos de enseñanza. Junta de Castilla y León, 1984.

GOODMAN, Nelson.

1968

Languages of art. An approach to a theory of symbols. The Bobbs Merrill Co., 1968.

Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos. Seix Barral, Barcelona, 1976.

GREIMAS, A.J., COURTES, J.

1979

Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, París, 1979.

Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Gredos, Madrid, 1982.

GUTIERREZ DE LOS RIOS, Gaspar.

1600

"Noticia general para la estimación de las artes" (en CALVO SERRALLER, F. Teoría de la pintura del siglo de

Oro, Cátedra, Madrid, 1981. pag. 61-87).

HILDEBRAND, Adolf von.

1893

Das problem der form in der hildenden Kunst.

El problema de la forma en la obra de arte. Visor,  
Madrid, 1988.

HINZ, Berthold.

1974

Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und  
Konterrevolution. earl Hauser Verlag, Munich, 1974.

Arte e Ideología del Nascismo. Fernando Torres,  
Valencia, 1978.

HIPOCRATES.

Oeuvres complètes d'Hippocrate. Trad. avec le texte  
grec en regard par E. LITTRE. Paris, 1840 (Rep.  
Amsterdam, 1961).

HIPOCRATES LITTRE, VI, 276. Amsterdam, 1962.

HIPOCRATES LITTRE, VIII, 556 y 560. Amsterdam, 1962.

HIPOCRATES LITTRE, IX, 106. Amsterdam, 1962.



HOMERO

La Iliada, (versión directa y literal del griego por Luis Segalá y Estalella) Espasa Calpe, Madrid, 1ª ed. 1954, 19ª ed. 1989.

La Odisea (Traducción de Luis Segalá y Estalella) Espasa Calpe, Madrid, 1ª ed. 1951, 18ª ed. 1991.

HOSPERS, Jhon.

1946

Meaning and Truth in the Arts, University of North Carolina Press, 1946.

Significado y verdad en el Arte. Fernando Torres, Valencia, 1980.

JAKOBSON, R.

1963

Essais de linguistique générale, Minuit, Paris, 1963.

Ensayos de lingüística general, Seix Barral, Barcelona, 1975.

JANSSENS, Paul A.

1957

"Medical Views on Prehistoric Representations of Human Hands", *Medical History*, 1, 318-322, 1957.

KANDINSKY

1912

Über das Geislige in der Kunst. 1912.

De lo espiritual en el arte, Labor, Barcelona, 1981.

1926

Punk und linie zu fläche, 1926.

Punto y línea sobre plano. Labor, Barcelona, 1984.

KANT, Inmanuel.

1780

Crítica de la razón pura, Alfaguara, Madrid, 1978.

1790

Crítica del juicio. Traducción de Manuel García Morente, Espasa, Madrid, 1977, 4ª ed. 1989.

1914

Primera introducción a la "Crítica del Juicio", Visor, Madrid, 1987.

KAPANDJI, I. A.

1963

Physiologie Articulare, París, Maloine, 1963.

Cuadernos de fisiología articular, Toray-Masson, Barcelona, 4ª ed. 1982.

Tomo I. Miembro superior.

1981

"The inferior radioulnar joint and pronosupination" en  
TUBIANA, R. The hand, Saunders Company, Philadelphia,  
1981.

TUBIANA, R. Traité de chirurgie de la main, Masson,  
Paris, 1981.

KNAPP, Mark L.

1980

Essentials of non verbal communication, Holt, Rinehart  
and Winston, New York, 1980.

La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno,  
Paidós, Barcelona, 1982.

KUHN, Thomas S.

1962

The structure of Scientific. Revolutions, University  
of Chicago Press, 1962.

La estructura de las Revoluciones Científicas. Fondo  
de Cultura Económica, Madrid, 1971.

LAIN ENTRALGO, Pedro.

1946

"La anatomía en la Iliada y la Odisea". *Medicamenta*,  
5:93, 17-20 (1946).

1949

"Conceptos fundamentales para una Historia de la Anatomía". Arch. Iber. Hist. Med. 1, 419-423 (1949).

1961

Grandes médicos, Salvat, Barcelona, 1961.

1987

El cuerpo humano. Oriente y Grecia Antigua, Espasa Calpe, Madrid, 1987.

LANDSMEER, J.M.F.

1955

"Anatomical and frunctional investigations on the articulation of the human finger". Acta anat. (supp. 24), 1955, 25, 1-69.

1963

"he coordination of finger-joint motions". J. Bone and Joint Surg. 45-A: 1654-1662. Dec. 1963.

1976

Atlas of Anatomy of the hand, Churchill Livingstone, Edinburgh, 1976.

Atlas de Anatomía de la mano, Jinis, Barcelona, 1978.

LEONARDO DA VINCI.

1968

Dessins Anatomiques. (Presentados por Pierre Huard)

Roger Dacosta, París, 1968.

1986

Tratado de la pintura. Akal, Madrid, 1986.

LESSING, Gotthold Ephraim.

1766

Laocoonte, Tecnos, Madrid, 1990.

LYOTARD, Jean-François.

1974

Discours, Figure, Editions Klincksieck, París, 1974.

Discurso, Figura. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

1984

La condición postmoderna. Informe sobre el saber,  
Cátedra, Madrid, 1984.

MADERUELO, Javier.

El espacio raptado, Mondadori, Madrid, 1990.

MALDONADO, T.

1974

"Does the icon have Cognitive Value?", en CHATMAN, S.;  
ECO, y KLINKENBERG, J.M.: A Landscape of Semiotics,  
Mouton, La Haya, 1979 (en PEREZ CARREÑO, 1988, 152).

MARCHAN FIZ, Simon.

1972

Del arte objetual al arte de concepto. Epilogo sobre

la sensibilidad "post moderna". 1ª Ed. A. Corazón,  
Madrid, 1972. 5ª ed., Akal, Madrid, 1990. (corregida y  
aumentada).

MARTINET, Jeanne.

1973

Clefs pour la semiologie, Seghiers, Paris, 1973.

Claves para la semiología. Gredos, Madrid, 1976.

MENNA, Filiberto.

1975

La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le  
icone. Giulio Einaudi, Turin, 1975.

La opción cualitica del arte moderno. Figura e icono.  
Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

MONTANA DE MONSERRATE, Bernardino.

1551

Libro de Anatomía del Hombre, Instituto Bibliográfico  
Hispanico, Madrid, 1973. (Editado en 1551 por  
Sebastian Martínez, Valladolid).

MORRIS, Ch, W.

1946

Signs, Language, Behavior, New York, Prentice Hall,  
1946.

Signos, Lenguaje, conducta. Losada, Madrid, 1962.

MUYBRIDGE, Eadweard.

1955

The human figure in motion. Dover Publications, New York, 1955.

ORTEGA Y GASSET, José.

1925

La deshumanización del arte, 1ª edición 1925, 3ª edición 1987, Espasa Calpe, Madrid, 1987.

PACHECO, Francisco.

1649

Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas. Simón Faxardo, Sevilla, 1649.

Hemos utilizado: Arte de la pintura. Edición crítica de Bassegoda i Hugas. Cátedra, Madrid, 1990.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio.

1724

El museo pictórico y la escala óptica, Viuda de Juan García Infaçon, Madrid, 1724.

Hemos utilizado: Tomo I. Teórica de la pintura.  
Tomo II. Práctica de la pintura. 4ª ed. Aguilar, Madrid, 1947, 1988.

PANOFKY, Erwin.

1924

Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren

Kunsttheorie. Bruno Llessling Verlag, Berlín, 1924.

Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte. 4ª ed. Cátedra, Madrid, 1981.

1927

Die Perspektive als "Symbolische Form" Teubner, Leipzig, Berlín, 1927.

La perspectiva como forma simbólica, Tusquets, Barcelona, 1ª ed. 1973, 5ª ed. 1985.

1957

Meaning in the Visual Arts, New York, Doubleday and Co. Inc. 1957.

El significado de las artes visuales. Infinito, Buenos Aires, 1970.

1954

"Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento". (En El significado de las artes visuales. Infinito, Buenos Aires, 1970.

1955

"Historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos". (En El significado de las artes visuales.) Infinito. Buenos Aires, 1970.



PEASE, Allan.

1981

Body Language. How to read others thoughts by their gestures. Sheldon Press, Londres, 1981.

El lenguaje del cuerpo. Como leer el pensamiento de los otros a través de sus gestos. Paidós, Barcelona, 1ª ed. 1988, 5ª ed. 1991.

PEIRCE, Ch. S.

Collected Papers, Cambridge Mass, Harvard University Press. (En PEREZ CARRENO, 1988, 28-62).

PERELLO, Jorge et coll.

1987

Lenguaje, signos manuales, Científico Médica, Barcelona, 1987.

PEREZ CARRENO, Francisca.

1988

Los placeres del parecido. Icono y representación. Visor, Madrid, 1988.

PEVSNER, Nikolaus.

1940

Academies of Art. Past and Present, 1940.

Academias de Arte. Pasado y Presente. (Traducción de la edición de 1973), Cátedra, Madrid, 1982.

PIRSON, Jean-François.

1988

La estructura y el objeto (Ensayos, experiencias y aproximaciones). Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1988.

PLATON.

La República. Tomo V, Gredos, Madrid, 1988.

POPE-HENNESSY, John.

1985

Italian Renaissance Sculpture, Vintage Books, 1985.  
(Introducción to Italian Sculpture, vol. 2).

La escultura italiana en el Renacimiento, Nerea, Madrid, 1989.

RICCI BITTI, Pio y SANTA CORTESI.

1977

Comportamento non verbale e comunicazione, Società Editria Il Mulino, Bologna, 1977.

Comportamiento no verbal y comunicación, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

RILKE, Rainer Maria.

1903

Rodin, Edicions de Nuevo Arte Thor, Barcelona, 1987.

RIMMER, Willcam.

1877

Art anatomy. Little, Brown, and Company, 1877. 2<sup>a</sup> ed.  
Dover Publications, New York, 1962.

ROBERTSON, Martin.

1981

A shorter History of Greek Art, Cambridge University  
Press, 1981.

Arte griego, Alianza, Madrid, 1985.

ROUVIERRE, H.

1987

Anatomía Humana. Descriptiun, topográfica y funcional.  
9<sup>a</sup> ed. revisada y aumentada, Masson, Barcelona, 1987.  
Tomo III. Miembro superior.

SCHILDER, Paul.

1951

The image and apperance of the human body studies in  
the constructive energies of the psyche. Universities  
Press, Nueva York. 1951.

Imagen y apariencia del cuerpo humano. Estudios sobre  
las energias constructivas de la psique, Paidós,  
Buenos Aires, 1983.

SCHINCA, Marta.

1988

Expresión corporal. Bases para una programación Teórico-práctica. Editorial Escuela Española, Madrid, 1988.

SCHLEMMER, Oskar.

1929

"Analyse eines Bildes und anderer Dinge". En Bauhaus, 4 (1929), pag. 6. (Referido por WICK, Rainer, Pedagogía de la Bauhaus, Alianza, Madrid, 1986), pag. 260.

1971

Briefe and Tagebücher, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1971.

Escritos sobre arte: Pintura, teatro, balet, cartas y diarios, Paidós, Barcelona, 1987.

SERRANO, Sebastián.

1980

Signes, llengua i cultura, Edicions 62, Barcelona, 1980.

Signos, lengua y cultura, Anagrama, Barcelona, 1981.

1981

La semiótica una introducción a la teoría de los signos. Montesinos, Barcelona, 1ª ed. 1981. 4ª ed. 1988.

SOL LEWITT.

1968

"Sentencias sobre arte conceptual", en MARCHAN FIZ, Simon, Del arte objetual al arte de concepto, Akal, Madrid, 1972.

SPENGLER, Oswald.

1947

El hombre y la técnica, Espasa Calpe, Madrid, 1947  
(traducido del alemán por Manuel García Morente), 3ª ed. 1967.

STEINBERG, Leo.

1983

The sexuality of Christ in Renaissance art and in modern oblivion, Leo Steinberg, 1983.

La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en olvido moderno, Herman Blume, Madrid, 1989.

SUBIRATS, Eduardo.

1984

Da vanguarda ao Pós-moderno, Editora Nobel, São Paulo, 1984.

La crisis de las vanguardias y la cultura moderna, Ediciones Libertarias, Madrid, 1985.

SULZER.

1792

"Allgemeine Theorie der bildenden Künste" (En PEVSNER,

Nikolaus. Las academias de arte, Cátedra, Madrid, 1982, pág. 121).

TAPIES, Antoni.

1970

La práctica de l'art, Ariel, Barcelona, 1970.

La práctica del arte, Ariel, Barcelona, 1971, 1973.

TESTUT, L. y LATARJET, A.

1974

Tratado de Anatomía Humana. 9ª ed. revisada, corregida y aumentada por M. LATARJET, Salvat, Barcelona, 1974.

Tomo I. Osteología, Artrología, Miología.

Tomo II. Angiología.

TOLNAY, Charles de.

1975

Michelangelo: Sculptor, Painter, Architect, Princeton University Press, 1975.

Miguel Angel. Escultor, pintor y arquitecto, Alianza, Madrid, 1988.

TRIONE, Aldo.

Ensoñación e imaginario. La estética de Gaston Bachelard, Tecnos, Madrid, 1989.

VALENTIN. P.

1981

"The interossei and the lumbricals", en TUBIANA, R.  
The hand, Sanders Company, Philadelphia, 1981.

TUBIANA, R. Traité de chirurgie de la main, Masson,  
Paris, 1981.

VALVERDE DE HAMUSCO, Juan.

1556

Historia de la composición del cuerpo humano. Impreso  
por Antonio Salamanca, Roma, 1556.

VESALII, Andrea.

1543

Humani Corporis fabrica. Libri Septem, Basilea, 1543.

WICK, Rainer.

1982

Bauhaus-Pädagogik, Du mont Buchverlag, Köln, 1982.

Pedagogia de la Bauhaus, Alianza, Madrid, 1986.

WINCKELMANN, J.J.

1764

Historia del arte en la antigüedad. Iberia, Barcelona,  
1984.

WITTKOWER, Rudolf.

1958

Art and Architecture in Italy 1600/1750, Penguin Books,  
Ltd; Harmondsworth, Middlesex, England, 1958.

Arte y Arquitectura en Italia 1600/1750, Cátedra,  
Madrid, 5ª ed. 1988.

1977

Sculpture, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex,  
England, 1977.

La escultura. Procesos y principios. Alianza, Madrid,  
1980.

WÖLFFLIN

1915

Kunst geschichtliche Grundbegriffe. 1915.

Conceptos fundamentales en la historia del arte,  
Espasa Calpe, Madrid, 1924.

WÖRRINGER, W.

1908

Abstraktion und Einfühlung, R. Piper. Co. Verlag,  
Munich, 1908.

Abstracción y naturaleza, Fondo de Cultura, Económica,  
México, 1953.



WUNDT, Wilhem.

1904

Völkerpsychologie. I. Band: "Die Sprache", 1900, 2ª ed.  
1904. (En BUHLER, 1933).

ZIMMERMANN, Susana.

1983

El laboratorio de Danza y Movimiento creativo.  
Humanitas, Buenos Aires, 1983.

LAMINAS.

LAMINA 1. BERNINI, Gianlorenzo.

"Gabriele Fonseca" (1668-75). Mármol, Roma. S.  
Lorenzo en Lucina.

LAMINA 2. BOURDELLE, Emile-Antoine.

"El espadachín", Bronce. Museo Bourdelle. París.

LAMINA 3. GIACOMETTI, Alberto.

"La mano" (1947). Original en yeso. Colección  
particular.

LAMINA 4. COUSIN, El Joven.

"Gabrielle d'Estrés con la Duquesa de Villars".  
Oleo sobre lienzo.

LAMINA 5. OROZCO.

"La mano". Colección particular. México.

LAMINA 6. LEONARDO DA VINCI.

"Dibujos anatómicos".

-Músculos del miembro superior.

-Ramas terminales palmares del nervio mediano y  
cubital.

An. Bf. 8 v/CLARK 19025 V/C. 1504/1509 WINDSOR.

An. Af. 13 v/CLARK 19012 V/C 1510/WINDSOR.

LAMINA 7. LEONARDO DA VINCI.

"Dibujos anatómicos"

Músculos y tendones de la mano.

An. Af. 10r/CLARK 19009 r/WINDSOR.

LAMINA 8. LEONARDO DA VINCI.

"Dibujos anatómicos"

Squeleto y tendones de la mano.

An. Af. 19v/CLARK 19009 V/C. 1510/WINDSOR.

LAMINA 9. RIBERA, Joseph.

Cartilla para aprender a dibujar. Edición facsimil  
a cargo de Manuel Ruiz Ortega, Servicio de  
Publicaciones de la Universidad de Barcelona.  
Grabado nº. 12.

LAMINAS 10 y 11. DARWIN, Charles.

L'expression des émotions chez l'homme et les  
animaux. Reinwald, París, 1874. Lámina 6 (2 y 3),  
Lámina 7 (1).

LAMINAS 12, 13 y 14. DE VELASCO, Domingo Antonio.

Tratado de Anatomía Exterior. Edición facsimil,  
Ed. Universidad de Salamanca, 1987. Capítulos 13,  
14 y 15.

LAMINA 15. KANDINSKY, Vasili U.

"Esquema del Salto de la bailarina Palucca" (En  
KANDINSKY, 1941).

LAMINA 16. ANONIMO.

"Cristo en la Gloria, entre los Apóstoles" (1019-  
1020). Saint-Genis-des-Fontaines. Portal.

LAMINA 17. CANO CORREA, Antonio.

"Monumento a Alonso Cano" (1957). Mármol y Piedra  
de Sierra Elvira, Granada.

LAMINA 18. LEONARDO DA VINCI.

"Estudio de manos", punzón y blanco sobre papel.  
Biblioteca del Castillo de Windsor.

LAMINA 19. RODIN.

"Los burgueses de Calais, bronce, detalle de  
manos.

LAMINA 20. LOPEZ, Antonio.

"Apunte para el retrato a Francisco Carretero",  
1961, Lápiz.

LAMINA 21. MIGUEL ANGEL.

"Victoria". Mármol. Palazzo della Signoria.  
Firencia.

LAMINA 22. MIGUEL ANGEL.

"David". Mármol. Accademia delle Belle Arti.  
Firencia.

LAMINA 23. DONATELLO.

"Puerta de bronce". Sacristia Vieja. San Lorenzo.  
Firencia.

LAMINA 24. DONATELLO.

"Herodes y la cabeza de San Juan Bautista".

Bronce. Baptisterio. Siena.

LAMINA 25. MIGUEL ANGEL.

"Moises". Mármol. San Pietro in Vincoli. Roma.

LAMINA 26. MIGUEL ANGEL.

"Virgen de la Escalera". Mármol. Casa Buonarroti.  
Florencia.

LAMINA 27. RODIN.

"Los burgueses de Calais". Bronce. Museo Rodin.  
París.

LAMINA 28. SEGAL, George.

"En memoria del 4 de Mayo: 1970. Kent State-  
Abraham e Issaac", 1978. Yeso, cuerda y metal.  
Colección del artista.

LAMINA 29. LOOTZ, Eva.

Sin título, 1975. Alkil y lana.

LAMINA 30. MIGUEL ANGEL.

"San Mateo". Mármol. Accademia delle Belli Arti.  
Florencia.

LAMINA 31. RODIN.

"Mano de Dios". Mármol. Museo Rodin. París.

LAMINA 32. RUCKRIEM.

"Sin título". Piedra, 1987.

LAMINA 33. MUNARI, Bruno.

"Forchette parlanti", 1958. Colección de  
Chistofle. París.

LAMINA 34. MOORE, Henri.

"Estudio de manos según la Pieta de Bellini en la  
Pinacoteca di Brera. Milán", 1975. Lápiz,  
carboncillo y cera. Pinacoteca di Brera. Milán.

LAMINA 35. MIGUEL ANGEL.

"La Virgen con el Niño" 1504-1505. Mármol.  
Florencia. Museo Nazionale.

LAMINA 36. CASCELLA, P.

"Mano". Piedra, 1962. Colección del artista.

LAMINA 37. CHILLIDA.

"Mano", 1991. Gres.

LAMINA 38. MOORE, Henri.

"Hands II", 1973. Litografía en dos colores sobre  
Arches.



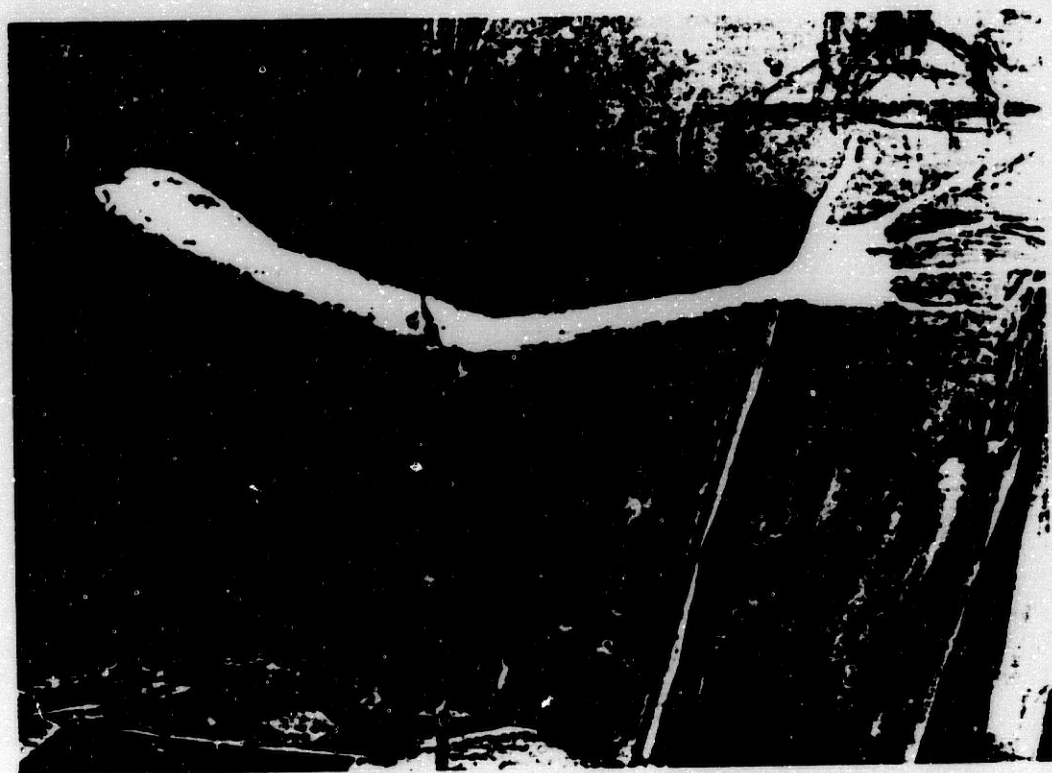
LAMINA N.1



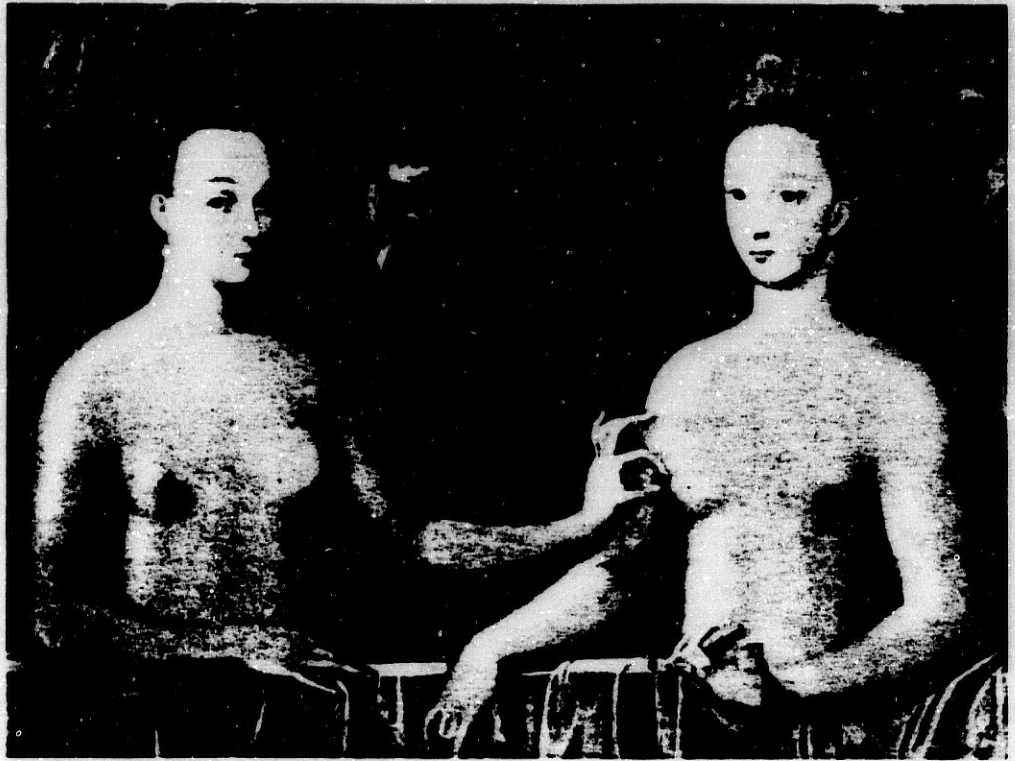
spada-  
Paris.



LAMINA N.2



LAMINA N.3



LAMINA N.4



LAMINA N. 5

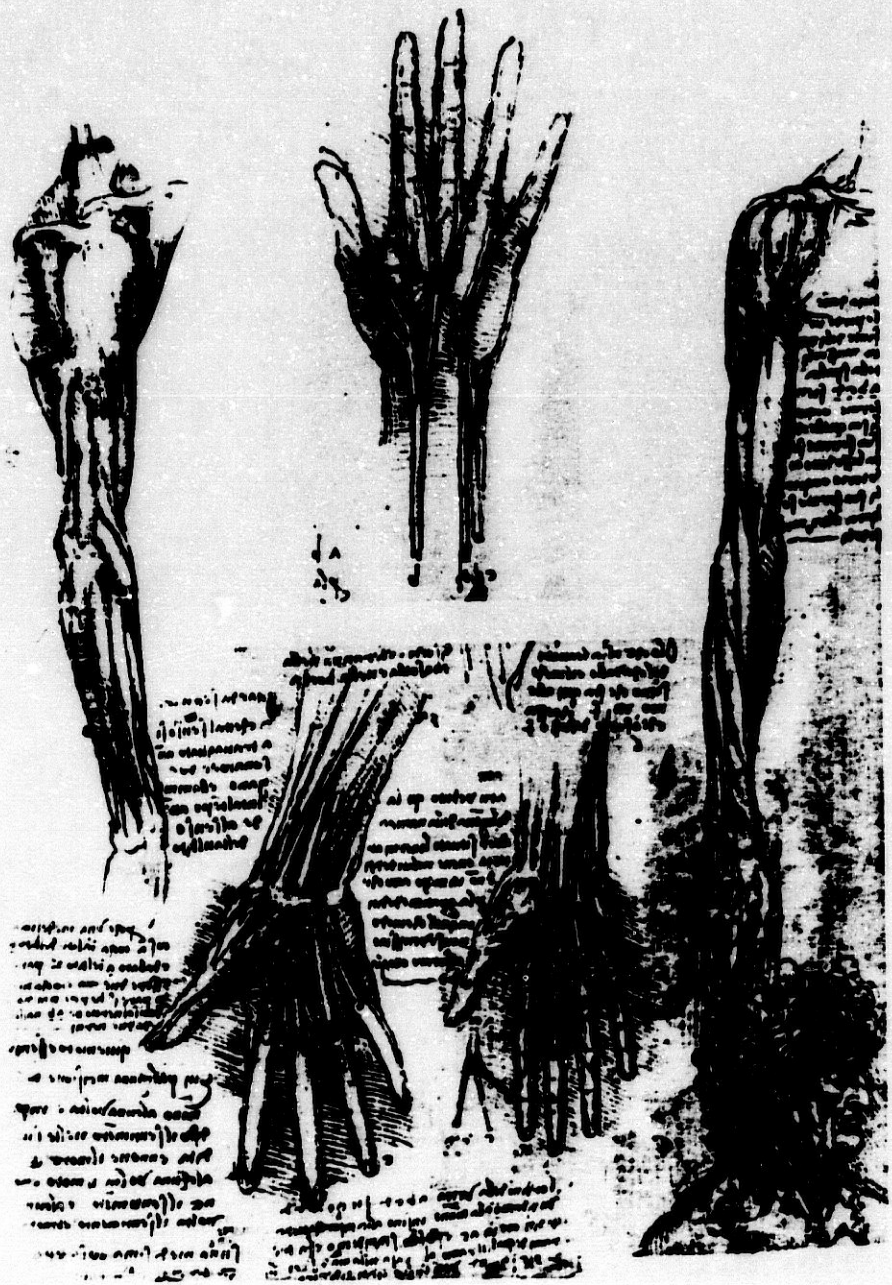
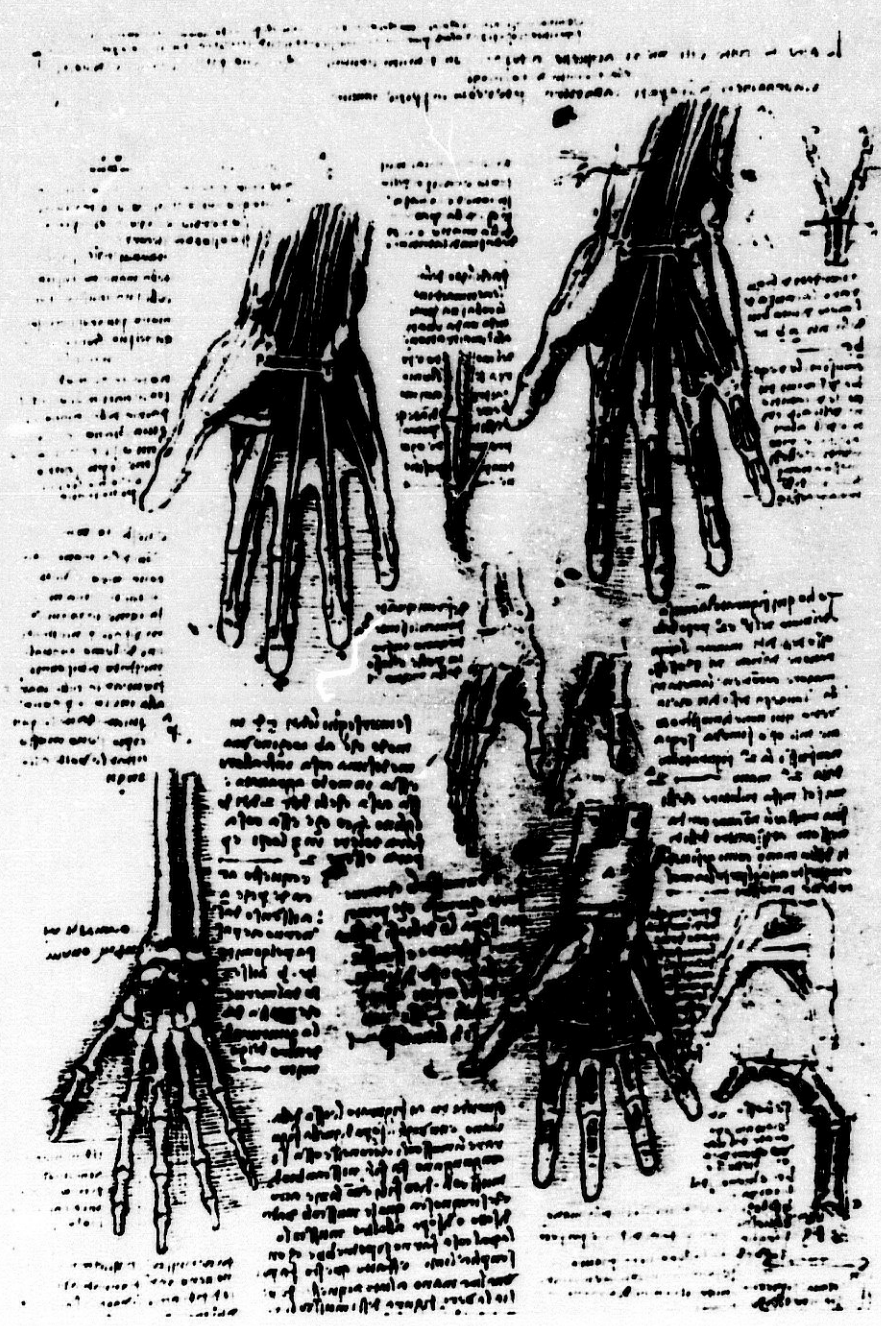
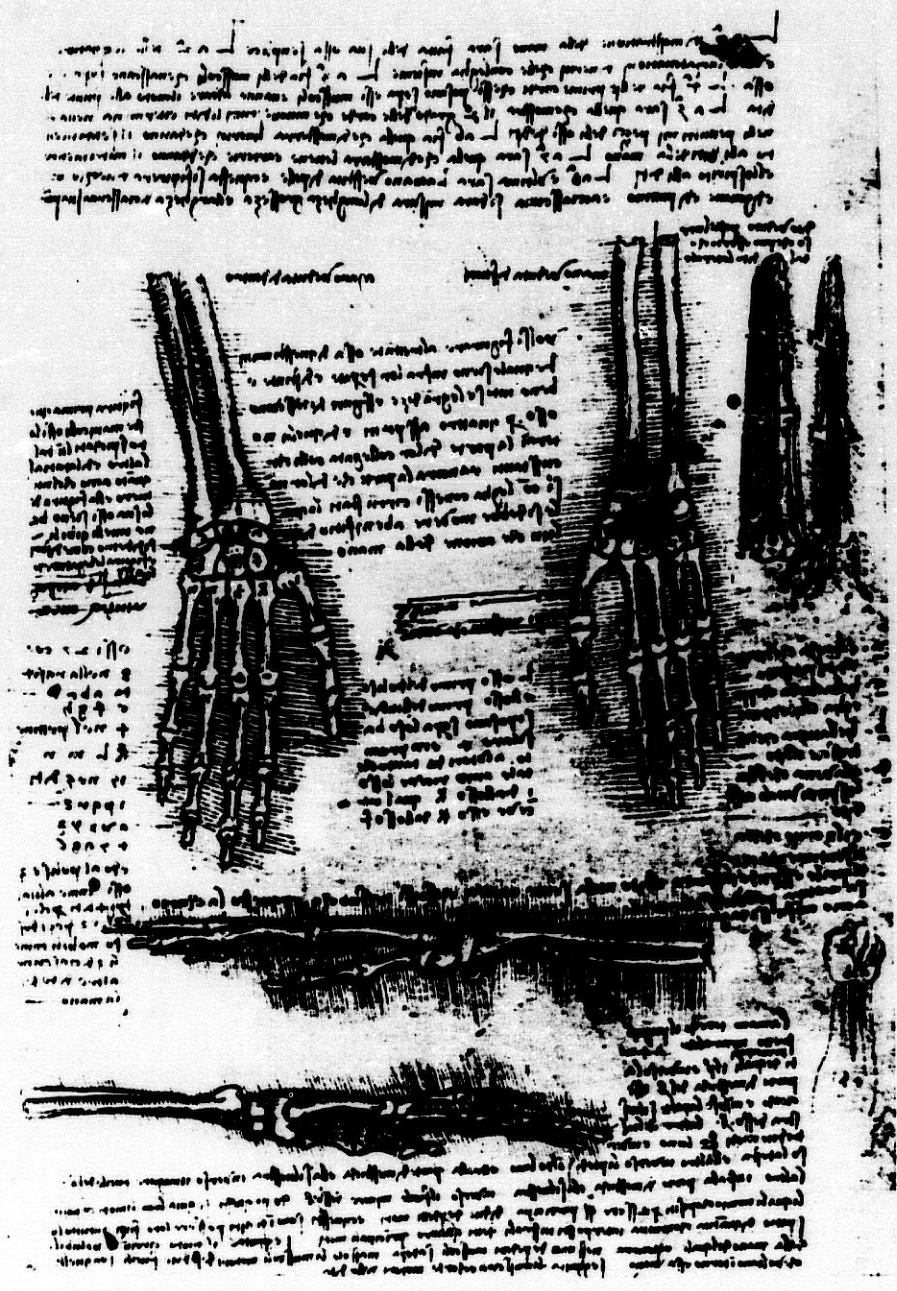


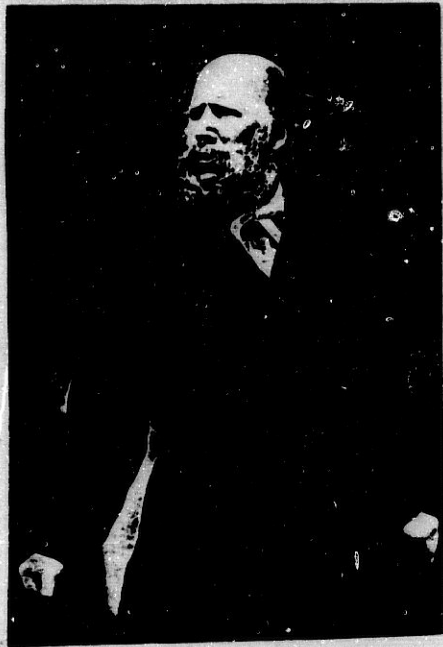
PLATE 6



PLATEINA 7



LAMINA N. 8



2



LAMINA N.10, 11



quando rebuel el radio, termina en la parte exterior del cuerpo  
El 2.º del Dicho, no es en la parte interior del cuerpo  
y rebuelo al radio, como de otro dize

### Capitulo

De la fuerza de los ligamentos  
de movimiento de los huesos  
segundo. en el cuerpo (1) hay  
el radio, y los tendones de los  
El primer de los tendones  
no es el cordón de los huesos  
termina en un hueso del  
El 2.º del radio  
ligamento de los huesos  
El 3.º de los tendones  
en el mismo cuerpo  
El primer de los tendones  
no es el cordón de los huesos  
termina en un hueso del  
El 2.º de los tendones  
no es el cordón de los huesos  
termina en un hueso del  
El 3.º de los tendones  
no es el cordón de los huesos  
termina en un hueso del

Los tendones de los huesos

(1) El cuerpo, en el mismo lugar  
(2) el ligamento que hay en el cuerpo de  
de arriba a los huesos de tendones que hay en la parte exterior

Diciendo proprio, y tambien, y tambien comun, y otro

al palmar, y al indice, y de la misma  
en la parte de dentro y fuera.  
por un lado que pasa por uno de  
los huesos y otro que va de  
dentro para fuera; y otra que  
va de arriba para abajo.

por un lado que pasa por uno de  
los huesos y otro que va de  
dentro para fuera; y otra que  
va de arriba para abajo.

del  
en la parte superior, y otra  
que va de dentro para fuera,  
y otra que va de arriba para abajo.

en la parte superior, y otra  
que va de dentro para fuera,  
y otra que va de arriba para abajo.

en la parte superior, y otra  
que va de dentro para fuera,  
y otra que va de arriba para abajo.

(1) Dicho para su movimiento y tiempo determinado como  
se describe, como de arriba, de la izquierda, como la punta de los dedos, y otros.

(1) Dicho para su movimiento y tiempo determinado como  
se describe, como de arriba, de la izquierda, como la punta de los dedos, y otros.

(2) Dicho para, lo mismo que palmar y la mano.

(3) Dicho es la mano es la parte opuesta a la palma, o en reverso.

una a otro.

El primero que se dobla es el Bazo. Teniendo, hacia de la parte de la izquierda del pecho, una por vajo del ligamento Arterial y el otro hacia la parte de la derecha en el primer y segundo hueso de este dedo.

El 2.º y segundo es el que se dobla es el Bazo, hacia de la parte de la izquierda del pecho, para vajo el radio, y por lo que se llama el ligamento Arterial y el otro hacia de la parte de la derecha en el tercer hueso de este dedo a igual distancia.

El 3.º y segundo es el que se dobla es el Bazo, hacia de la parte de la izquierda del pecho, para vajo del ligamento Arterial, y el otro hacia de la parte de la derecha en el tercer hueso de este dedo a igual distancia.

El 4.º es el que se dobla, hacia de la parte de la izquierda del pecho, para vajo del ligamento Arterial, y el otro hacia de la parte de la derecha en el tercer hueso de este dedo a igual distancia.

El 5.º es el que se dobla, hacia de la parte de la izquierda del pecho, para vajo del ligamento Arterial, y el otro hacia de la parte de la derecha en el tercer hueso de este dedo a igual distancia.

El 6.º y último es el que se dobla, hacia de la parte de la izquierda del pecho, para vajo del ligamento Arterial, y el otro hacia de la parte de la derecha en el tercer hueso de este dedo a igual distancia.

El 7.º y último es el que se dobla, hacia de la parte de la izquierda del pecho, para vajo del ligamento Arterial, y el otro hacia de la parte de la derecha en el tercer hueso de este dedo a igual distancia.

El 8.º y último es el que se dobla, hacia de la parte de la izquierda del pecho, para vajo del ligamento Arterial, y el otro hacia de la parte de la derecha en el tercer hueso de este dedo a igual distancia.

El 9.º y último es el que se dobla, hacia de la parte de la izquierda del pecho, para vajo del ligamento Arterial, y el otro hacia de la parte de la derecha en el tercer hueso de este dedo a igual distancia.

El 10.º y último es el que se dobla, hacia de la parte de la izquierda del pecho, para vajo del ligamento Arterial, y el otro hacia de la parte de la derecha en el tercer hueso de este dedo a igual distancia.

El 11.º y último es el que se dobla, hacia de la parte de la izquierda del pecho, para vajo del ligamento Arterial, y el otro hacia de la parte de la derecha en el tercer hueso de este dedo a igual distancia.

El 12.º y último es el que se dobla, hacia de la parte de la izquierda del pecho, para vajo del ligamento Arterial, y el otro hacia de la parte de la derecha en el tercer hueso de este dedo a igual distancia.

El 13.º y último es el que se dobla, hacia de la parte de la izquierda del pecho, para vajo del ligamento Arterial, y el otro hacia de la parte de la derecha en el tercer hueso de este dedo a igual distancia.

De los Músculos

El músculo tiene una extremidad que se dobla el Bazo, el otro hacia de la parte de la izquierda del pecho, para vajo del ligamento Arterial, y el otro hacia de la parte de la derecha en el tercer hueso de este dedo a igual distancia.



PLATE I. 15

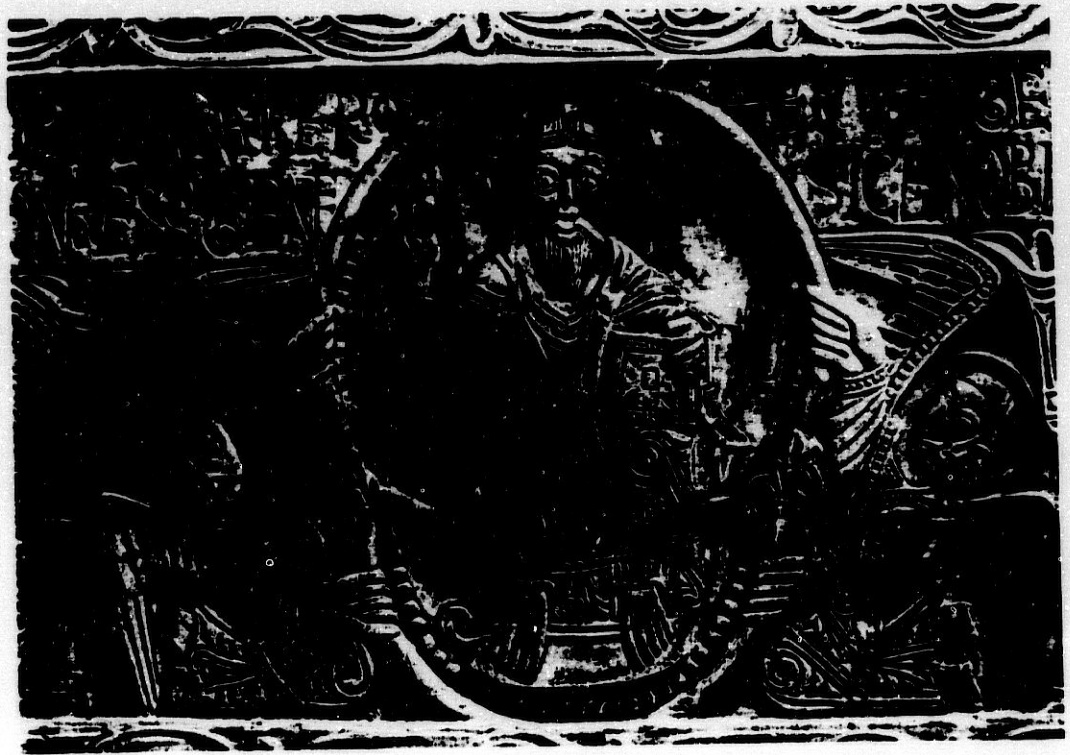


PLATE 16



LAMINA N.17

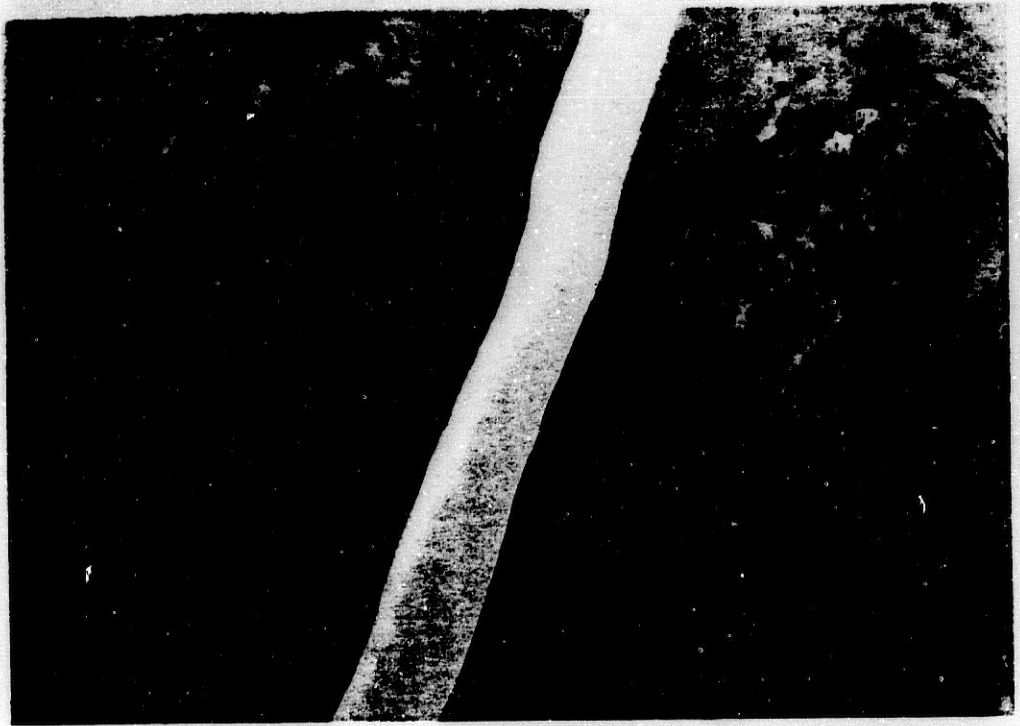


2.18



LAMINA N.19





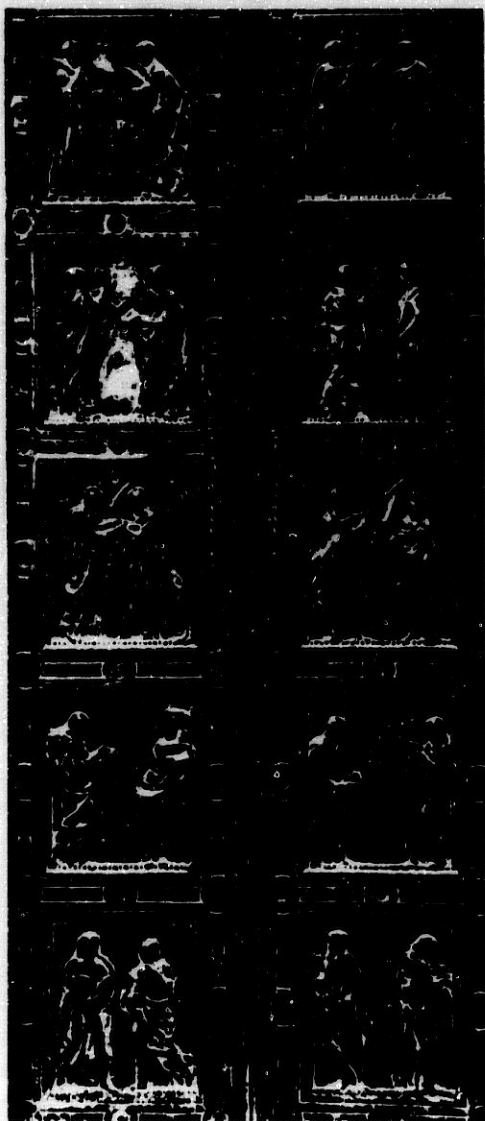
LAMINA N. 20



LAMINA N. 21



LAMINA N. 22



LAMINA N.23

3



LAMINA N. 24



LAMINA N.25

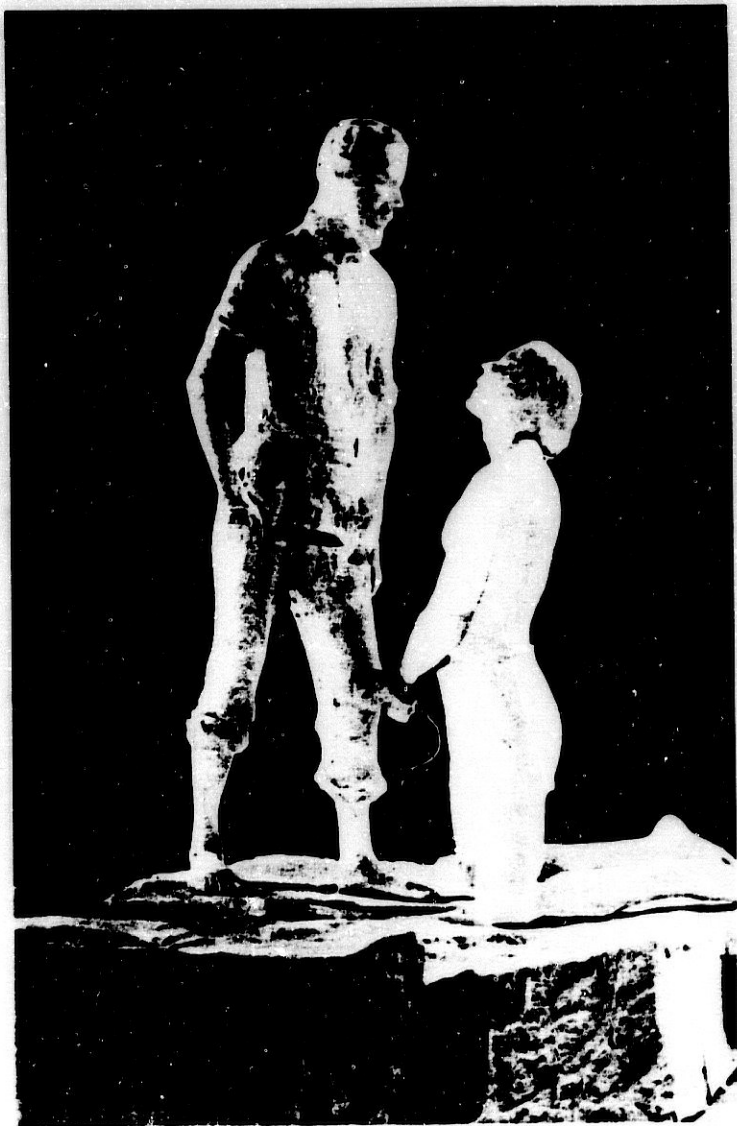


LAMINA N. 26



LAMINA N. 27





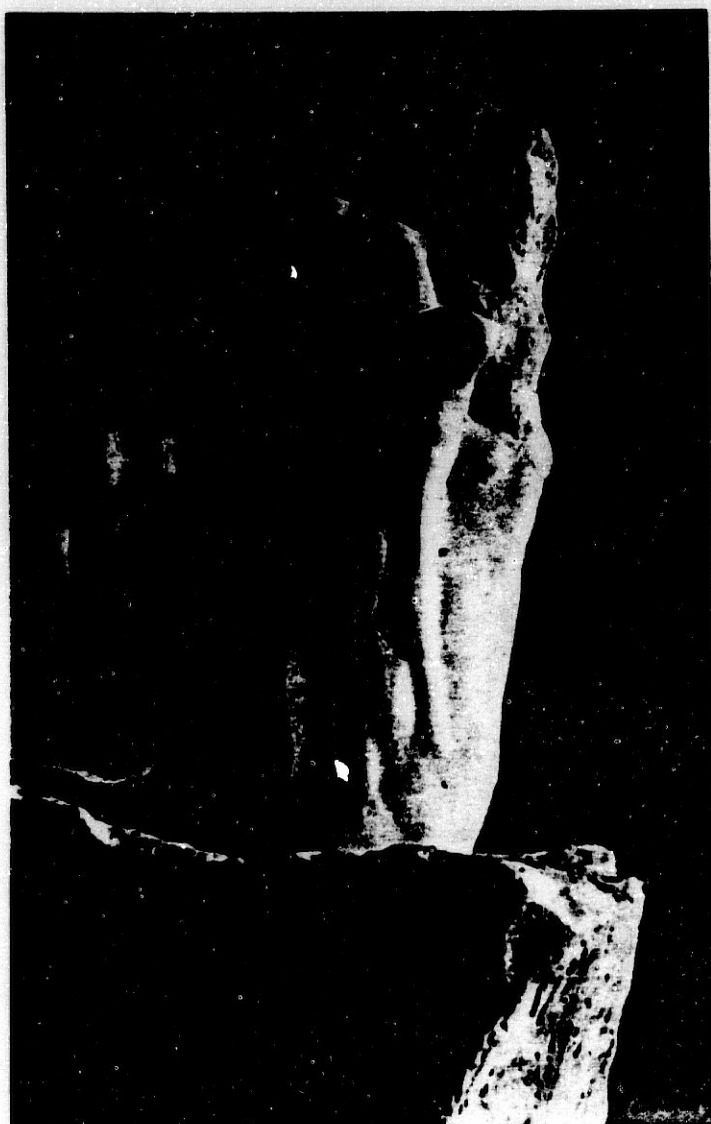
LAMINA N.28



LAMINA N.29



LAMINA N.30



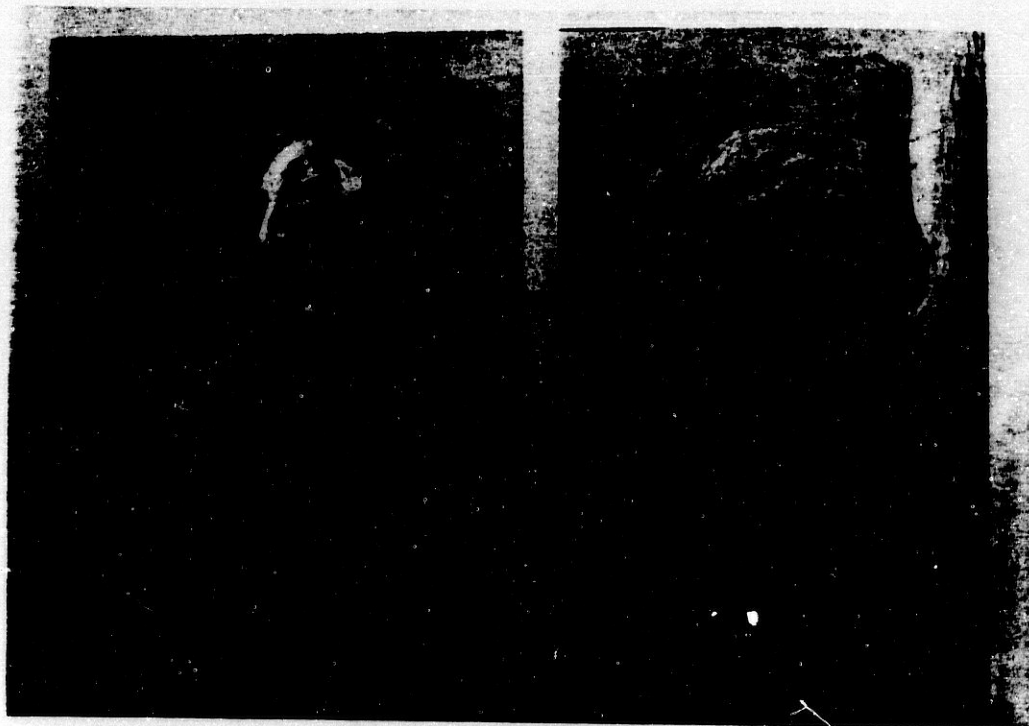
LAMINA N.31



CAPIA N. 32



LATINA N.33

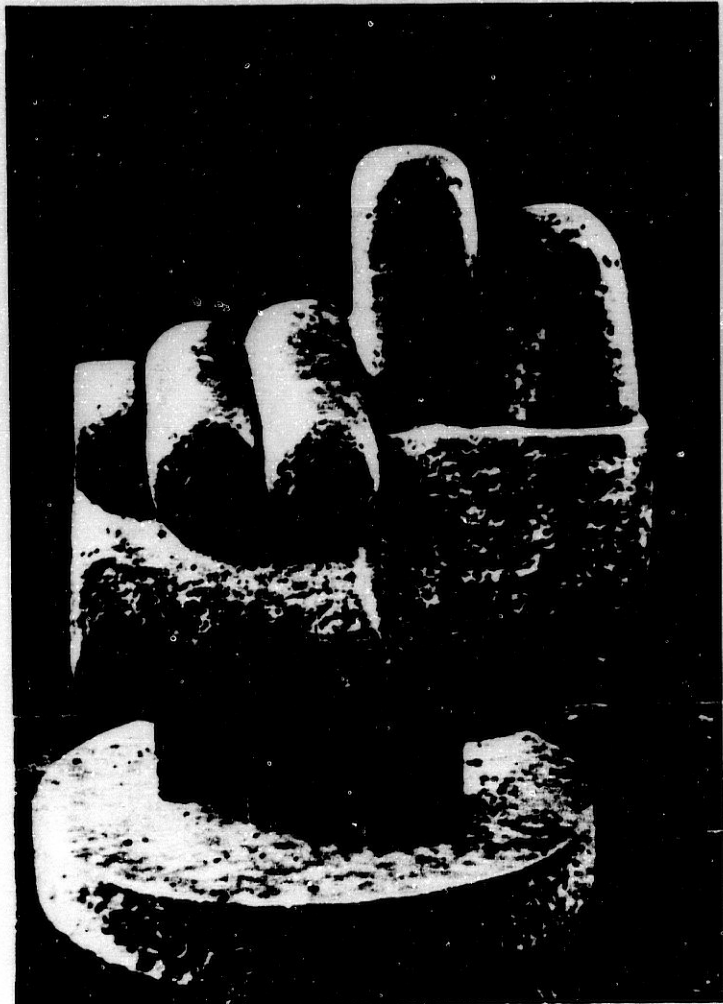


LAMINA N. 34



LAMINA N.35





LAMINA N.36



LAMINA N.37



LAMINA N.38