



La línea, Bauhaus y Kandinsky: formalismo versus iconología

*María Teresa Acosta Carmenate**

Parte 1

Supongamos, al decir de lo simplemente literario, que una disputa es un entramado dialógico que impregna de cierta tensión el ambiente y no una laxitud diacrónica. Cabe destacar que esta es una reflexión que se convertirá en un diálogo hipotético y no en la resolución de la tesis, una especie de discusión íntima que soporta una serie de inconvenientes, el más torcido de ellos es el que toca y atraviesa los entramados de esta exposición: el arte. Al decir de Jacques Thuillier (2014):

[...] el historiador del arte no ha logrado hacer coincidir su objeto con una palabra precisa y, por lo tanto, con un concepto claro. Mientras que el naturalista o el químico son capaces de definir bastante bien aquello que pertenece a su campo de estudio, la historia del arte o la *Kunstwissenschaft*¹ pudieron aprovechar esa amplitud lingüística para tirar de su objeto en todas direcciones [...] (p. 23).

Y no conforme, el mismo autor reafirma: “no tengamos miedo de insistir: el historiador del arte no sabe bien de qué está hablando, pero acaso sea porque no ha sabido forjar palabras más precisas que las del pasado” (Thuillier, 2014, p. 23). Las rupturas a partir del siglo XIX como antesala de vanguardias sometieron al término arte a una incomodidad semántica, es decir, en propias consideraciones, la indefinición es su definición. Wassily Kandinsky (1996) consideró que:

Es un hecho notable que los impresionistas, a pesar de que en su lucha contra el <<academicismo>> aniquilaron los últimos restos teóricos de la pintura, afirmando que <<la naturaleza es la única teoría del arte>>, fueran quienes inconscientemente colocaron la piedra fundamental de la nueva ciencia artística (p. 14).

Este trabajo trata sobre la discusión aún no resuelta entre los historiadores del arte referida a la teoría o metodología que mejor se adecue al análisis de una obra, periodo histórico, estilo, autor, tema, planteamiento estético, etc. Tal situación generalmente no se sostiene

1) Es sabido que el padre de la historia del arte moderna es el teórico y crítico de arte suizo Heinrich Wölfflin. Suiza es un país con cuatro idiomas oficiales en el que se distingue el alemán (aunque exista el *hochdeutsch*, que es como se le conoce a la forma en la que se habla una especie de alemán suizo y que de cierta manera se diferencia bastante del alemán). Wölfflin habla de una “ciencia del arte” a la par del concepto en otras lenguas en la que es definida la disciplina como “historia del arte”. En el alemán la unión de ambas palabras no tiene traducción al español, pero si se separan definen ciencia y arte, lo cual nos lleva a sospechar que se trata de una manera de decirse en alemán suizo. El estudio de la historia del arte es una disciplina surgida en el siglo XIX, así que podemos hablar de una disciplina no antigua. La aportación fundamental de Wölfflin se basa en tres criterios de entender tal historia y su análisis, por un lado, la mira de la psicología, el método comparativo entre obras que permitió la definición y descripción de estilos y, por último, el estudio de la nacionalidad, escuelas y estilos propios de algún país en particular.

en la integración de métodos, sino en la comprimida percepción de uno u otro. Además, una explicación relacionada con dicha disputa es que cada método pretende aportar, determinar, descubrir o percibir distintas cosas desde distintos elementos y es por ello por lo que esto o se aúna o se divorcia con las supuestas intenciones de un colectivo, individuo, estilo o manifiesto artístico, etcétera.

En este diálogo entra la Bauhaus con sus intenciones y la figura de Wassily Kandinsky y su aporte al dibujo, específicamente en su trabajo de la línea; porque se intenta que sea la justificación para una muestra de lo que puede resultar posible. ¿Qué puede resultar posible o qué se pretende que puede ser posibilidad? Digamos que romper con el mito de que el trabajo de líneas solo le compete al formalismo y con ello demostrar que existen momentos de la historia del arte en los que eso que era, que fue o que se ha comportado de ciertas formas esquemáticas, puede ser leído de otras maneras.

Para realizar estas interrelaciones y poder comprender dichos comportamientos se cruzarán tres visiones teóricas: el método iconográfico-iconológico de Erwin Panofsky, la iconología contemporánea desde autores como Thomas Mitchell y el método de análisis formal-conceptual de Oscar Morriña. Es el trabajo de Kandinsky un buen pretexto para demostrar que elementos formales acceden a otras posibilidades del icono y por tanto poder desde la metodología iconológica realizar un rastreo que testimonie transformaciones en el trabajo de ciertas imágenes.

El rastreo iconológico desde Erwin Panofsky en su libro *Estudios sobre iconología*, la visión en *Iconología (imagen, texto, ideología)* de Thomas Mitchell sobre la relación entre *images* y *pictures*, relación entre el imaginario y lo real, importan para analizar a partir de la obra *Punto y línea sobre el plano*, de Kandinsky, el dibujo y el trabajo lineal durante su estancia en la Bauhaus y sus repercusiones. Diría Mitchell (1986):

En la era post-panofskiana, de lo que he llamado “iconología crítica”, la iconología ha pasado a ocuparse de asuntos como las “metapinturas” o las formas reflexi-

vas o autocríticas de la imagen; las relaciones entre las imágenes y el lenguaje; el estatuto de las imágenes mentales, la fantasía y la memoria [...] (p. 11).

Y por último, en el análisis formal que Oscar Morriña en *Fundamentos de las formas...* determina como un método científico aplicable al análisis de obra de arte; permitirá determinar si es posible una nueva construcción del icono² a partir de una nueva construcción de la forma.

Cesare Ripa escribe *Iconología* en 1593, Aby Warburg (1866-1929) aporta al tema el estudio de la evolución de una imagen a través del tiempo, siendo una contribución fundamental a la iconología. Erwin Panofsky (1892-1968), influenciado por la obra de Warburg, sienta las bases del método iconográfico-iconológico. Para Panofsky la obra de arte posee distintos lenguajes, de ahí que exista una correlación entre el sistema-forma y el aspecto pre-iconográfico, aunque esto último es limitado para el autor, ya que no determina una lectura completa de los diferentes lenguajes en los que la obra se ilustra. La iconografía describe y hace una primera interpretación y la iconología indaga y estudia la imagen: posible origen, si hay obras literarias de las que ha sido extraída, procesos de interpretación del mismo objeto y así comprender su posterior relación con los elementos restantes de la misma imagen, es decir, otros objetos.

Lo pre-iconográfico responde a las formas que deben ser descritas en su composición, materiales, técnica y estilo. Lo iconográfico revisa el contexto y las fuentes que rondan a la imagen. Se debe identificar la relación entre ellas. En cuanto a lo iconológico, se busca el significado de la imagen que tendrá variaciones históricas, desde el momento en que la obra es realizada y sus posibles cambios en el trabajo de iconos previos y posteriores a su creación. El método iconográfico-iconológico

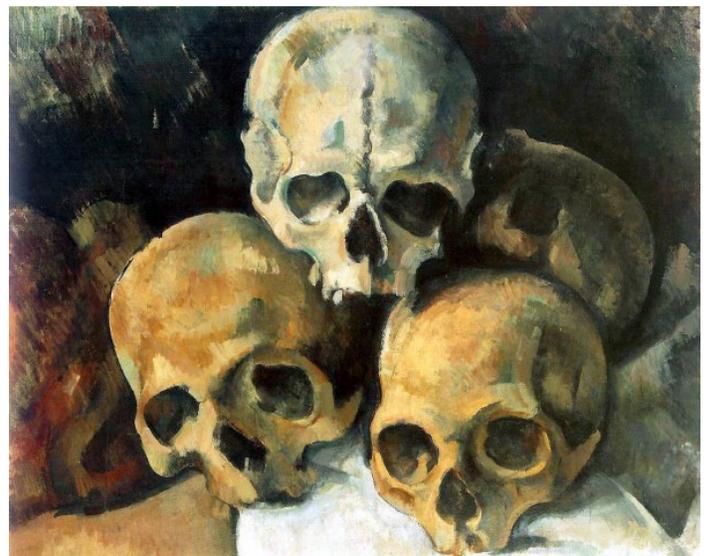
2) El icono funciona como un elemento o idea que guarda relaciones de identidad, o también, y en sus aspectos formales, relaciones de semejanza. Al arte le importan estas dos cualidades del icono.

reacciona contra el formalismo. Es una pelea histórica que parte del criterio de que el formalismo tiene un radar limitado a la mirada más allá de las imágenes, no sondeando en su interpretación. Konrad Fiedler (184-1895), basado en las influencias que sobre el arte y los criterios científicos aplicados al mismo propuso Heinrich Wölfflin (determinados por el análisis a partir de la psicología y, sobre todo, de los aportes más contundentes: el método comparativo, que permitió la definición de estilos a partir de las estructuras para ser definidos, incluso históricamente), propuso que el significado de la obra se encuentra en la forma y por tanto en la experiencia perceptiva más allá de los contenidos, es una propuesta sobre lo visible como eje fundamental del arte. Lo expuesto permite examinar los cambios en el tratamiento de la imagen en la Bauhaus a partir de elementos primarios de la construcción del dibujo, que Kandinsky plantearía en su libro mencionado como método de enseñanza, aunque para esta alocución importa referir desde la imagen misma (la imagen kandinskiana) el comportamiento que llamaremos formal-iconológico, para acomodar aspectos que anteriormente han sido vistos desde metodologías de corte formalistas.

Parte 2

El problema de la teoría del arte con relación a su propio fenómeno de análisis es que destruye en variadas ocasiones los modos en que la obra debe analizarse. Ante ciertos fenómenos artísticos la pregunta sobre cuál es la aplicación teórico-metodológica más pertinente es constante para los historiadores del arte. Según Panofsky hay temas que escapan de la iconología: el paisaje, el retrato, la naturaleza muerta. De la misma manera el desnudo que ha sido poco considerado desde tiempos prehistóricos como tema en sí mismo, resulta más en análisis de tipo formal, ya que en ellos se enfatizan: color, volumen, luz y sombra o trazos lineales que conducen a ciertas lecturas de interpretación psicológica. Por otra parte, la arquitectura y las artes decorativas, pudiendo agregar, aunque Panofsky no lo refiera: la artesanía; salen de todo ámbito iconológico.

Habría que ver de qué manera pudieran tales cosas demostrarse, sobre todo las dudas que puede dejar, en cuanto al uso de iconos y de arquetipos, el tema de las naturalezas muertas; es como si Panofsky olvidara a Paul Cézanne y las novedades al tema señalado. Reafirma Thuillier (2014) que el prestigio del arte radica en que: “[...] hace surgir ante los ojos aquello que no está allí y que a menudo no existe más que en el pensamiento” (p. 27). Lo anterior se avoca al contrario cuando de imagen se trata, ya que se traduce que la imagen es menos que la cosa, dice el autor; es la imagen un “extracto empobrecido” (Thuillier, 2014). Es Thuillier un teórico francés que entromete a la imagen pensando que, con ello, con la metáfora anterior sobre la aparente pobreza de la imagen, su no función representacional dimensiona al arte y lo coloca en la salvedad de su encomienda como semejanza y nunca como la cosa. Es decir que el arte entonces no alcanza naturaleza, no es entonces la búsqueda de la imitación de esta, y la iconología contemporánea lo rectifica, no es por ello pobreza, sino que puede verse esto como aspectos definitorios del término arte; al menos puede sospecharse tal cosa.



Paul Cézanne (1901). *Pirámide de cráneos.*



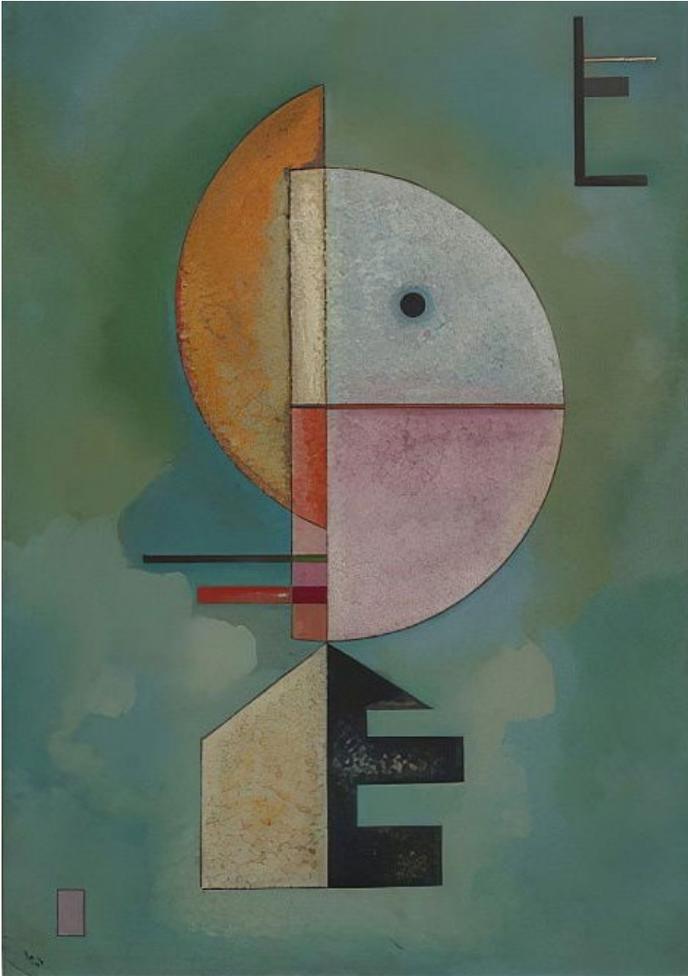
Paul Cézanne (1898). *Naturaleza muerta con cráneo*.

Lo anterior enfrenta condiciones desiguales para analizar ciertas controversias que la Bauhaus planteaba, ¿lo que se ha visto como de ámbito formal puede ser observado iconológicamente y viceversa? La iconología no es más que un testimonio. Panofsky refiere: “recuerdos [...] del hombre que llevaron años atrás en forma de obra de arte” (Thuillier, 2014, p. 68) y habría que agregar que no le interesa establecer calidades ni goce estético alguno, por lo tanto, los juicios de valor son innecesarios. El historiador del arte/iconólogo es un detective que en su búsqueda encuentra los recorridos históricos y los puntos objetivos de la innovación del icono. En el mundo contemporáneo a la iconología le interesa la semántica, la genealogía de la imagen y la imagen en sí.

Para Morriña retomar el tema de la percepción es un punto primigenio en su propuesta de sistema de análisis formal de la obra artística, sobre todo aquella que corresponde a las artes visuales. La percepción en sí misma es un acto por demás complejo, ya que no puede ser comunicada, es una relación más de tipo imaginaria, conectada al concepto de *image* que propone Mitchell, un concepto iconológico en el que ronda la imagen. Las percepciones, dicho por el propio Morriña, son un envoltorio externo-interno relacionado con la imaginación.

La obra de arte desde cómo la entiende el formalismo es “una unidad coherente organizada” (Morriña & Jubrías, 1982) y por lo tanto existe un lenguaje de las formas y es por ello por lo que forma y contenido constituyen un módulo invariable. En cuanto a la “imagen”, el formalismo la relaciona con la información o algún tipo de conocimiento, por supuesto que tal aseveración nos lleva a que lo representado es la imagen. Para Morriña esta imagen o representación tiene aspectos narrativos o descriptivos si de artes visuales se trata y por tanto es más fácil y conveniente la obtención de información o conocimiento, con la manera narrativa-descriptiva la lectura se vuelve más asequible. El análisis formal puede estudiar y definir el lenguaje de toda imagen plástica. Para este autor la forma es la apariencia de ideas y esas ideas pueden ser percibidas en esas formas. Esto es lo que deduce como “lenguaje formal”, es decir que la llamada “imagen plástica” es una organización en donde el artista vuelve objetiva su idea. ¿Cómo se percibe esa imagen?, por las diferencias dadas en los valores, esto es la luz, los colores, entendiéndose matiz y las texturas. Estos tres aspectos suceden solo en lo que se define como configuración: punto, línea, área, volumen. La combinación de todo esto unifica el entramado diseño de la obra, de ahí que exista la diferencia con el estudio de la imagen iconológica, ya que no supedita, sino que contiene a la imagen con otras múltiples imágenes; por eso no pretende crear unidades de estructuras lingüísticas.

Para el mismo autor: “[...] un círculo o un triángulo dejan de serlo cuando un determinado contexto nos recuerda de inmediato una figura humana” (Morriña & Jubrías, 1982, p. 71), es por ello por lo que el cuadrado, el triángulo o el círculo no son “figura” y por tanto no son iconos ni arquetipos³. Lo anterior sería una total incoherencia, ya que para el formalismo la expresión es lograda en la obra visual por medio de una estructura análoga de todos y cada uno de sus elementos. Estos que no solo se configuran, sino que se organizan visualmente en lo que Morriña llama equilibrio, proporción y ritmo-énfasis.



Wassily Kandinsky (1929). *Hacia arriba*.

3) Para el arte el arquetipo es un patrón del que se derivan elementos e ideas, que por sí mismos constituyen un modelo cultural, tanto local como universal. El arquetipo básicamente tiene connotaciones simbólicas, ya que modela personajes e ideas que explican formas de ser, lo que socialmente puede ser identificado desde aspectos negativos o positivos. Su particular medida del mundo, como un modo de explicarlo, colocan al arquetipo como un medio de desciframiento de ciertas miradas en la cultura popular. Las representaciones duales en la humanidad que han sido pre-vistas en las artes visuales de todos los tiempos son formas icónicas de la imagen y a la vez formas arquetípicas que significan el pensamiento de la dualidad o dualista tan característicos de la cosmogonías no occidentales y occidentales respectivamente.

En el apartado de “Advertencia” del libro ya referido de Kandinsky, señala cuestiones a tomar en cuenta para esta disertación. El artista-teórico considera que su obra es una sistematización de ideas llevadas de la teoría a la práctica. Utiliza el concepto de “ciencias artísticas”, por tanto no es descabellado pensar que haya expresado el uso del “método analítico” para lo que él plantea como un valor, que podemos considerar estético con relación a los “valores sintéticos”. De lo anterior se desprende que los elementos formales pueden ser considerados valores y no simples formas. Otros conceptos expuestos por él son los de exterioridad-interioridad aplicados al plano, iconológicamente el autor aprecia en la imagen “su otro lado”, un reverso-anverso, que no es lo contrario en la imagen, es la imagen del otro lado, es otro posible desarrollo de la imagen. La síntesis de elementos no solo es conformación lineal, sino composición sintética de la imagen. Esta puede corresponder a: figura. Aunque el concepto “figura” en artes se le ha relacionado con contorno de lo humano y lo animal y línea o conjunto de ellas que representa un objeto (le importa a la geometría), es la palabra figura tan de tono multidisciplinario en las vanguardias que no afecta ni discrimina objeto, cosa, humanidad, animalidad, lenguaje; es en ese sentido que la conformación de un icono en su aspecto formal puede estar determinado por la síntesis, y por ello un icono no solo puede ser representado en la abstracción figurativa sino que sería suficiente por su composición en el espacio determinar su sentido-significado iconográfico-iconológico. Lo antepuesto siempre y cuando responda a su devenir-tratamiento histórico-cultural. Lo que no ha parecido entenderse es lo que el propio Kandinsky (1996) expresó: “la afirmación, hasta hoy predominante, de que sería fatal descomponer el arte, ya que esta descomposición traería consigo, inevitablemente, la muerte del arte, proviene de la ignorante subestimación del valor de los elementos analizados y de sus fuerzas primarias” (p. 12).

Para Thomas Mitchell las formas de construcción de figuras no son “figuras”, por eso deben usarse otros términos: modelo, esquema o de-

finición. Las palabras anteriores determinan una imagen que no es simplemente una figura. El comportamiento de la imagen como semejanza es para este autor un predicado o predicados que enlistan o puntualizan similitudes y diferencias. La imagen para Mitchell no debe confundirse con la de representación pictórica, aunque así se siga viendo muchas veces. La imagen puede alcanzar aspectos verbales y textuales ya que existe en la comprensión espiritual fuera de su materialidad. Sobre lo que Kandinsky refiere en cuanto a interioridad-exterioridad, Mitchell (1986) distingue:

[...] entre la imagen espiritual y la imagen material, la imagen interna y externa, nunca fue una simple cuestión de doctrina teológica, sino que fue siempre una cuestión política, desde el poder de las castas sacerdotales, a la lucha entre movimientos conservadores y reformistas (los iconómulos e iconoclastas) pasando por la preservación de la identidad nacional (la lucha de los israelitas para expurgar la idolatría) (p. 57).

La línea, aspecto que hemos retomado como punto que ejemplifique esta disertación, y lo que Kandinsky mostró en la Bauhaus, es conceptualizado por Morriña (1982) de la siguiente manera:

Constituye uno de los recursos básicos de la expresión gráfica. En términos muy amplios podemos decir que existen dos actitudes por parte de los creadores en cuanto al empleo de la línea: los que la utilizan preferentemente como elemento constructivo importante y los que prefieren subordinarla al uso de otros elementos (p. 73-74).

Las dos posibilidades de construcción lineal en la obra artística constituyen por un lado su sentido estructural, que se basa en un sistema semioculto que fundamenta el desarrollo de lo que el formalismo llama “imagen”, y por otra parte la línea puede ser un recurso de tipo expresivo, es decir, cada línea en su relación o en su búsqueda semántica establece mensajes, individuales y luego enunciativos. En fin, que: “si la línea es el esqueleto –la estructura-, las áreas son su complemento; y los valores, la solidez y la volumetría; el papel del color es aumentar la comunicación expresiva” (Morriña

& Jubrías, 1982, p. 94). Otra de las contradicciones con la iconología es que para el sistema de análisis formal la apreciación de cualquier obra de arte no puede realizarse parcialmente.

Platón llegó a mencionar en *La República*: “very good, I said, you are coming to the point now. And the painter too is, as I conceive, just such another—a creator of appearances, is he not? Of course” (Platón, 1942, p. 459). Por lo tanto se infiere que la pintura no representa nada. Comenta Mitchell (1986) que:

Esta es la estrategia de la tradición platónica, que distingue el eidos del eidolon entendiendo al primero como una “realidad suprasensible” de “formas, tipos o especies”, y al último como una impresión sensible que proporciona una mera “semejanza” (*eikon*) o “apariencia” (*phantasma*) del eidos (p. 27).

Mitchell asevera que las imágenes y las ideas se duplican, es el modo en el que se figura la figuración, esta terminal es una práctica constante en el arte, y es el modo recurrente en el que se construyen imágenes.



Wassily Kandinsky (1925). *Amarillo-rojo-azul*.

Parte 3

El fenómeno de la Bauhaus, producto de esas rupturas, trajo fórmulas aplicadas a metodologías del trabajo docente, que, en la figura de Kandinsky, durante su periodo como maestro allí de 1922 a 1933, resaltan en una nueva mirada a la composición lineal. Es la línea un elemento primario constructor de iconos y arquetipos, al menos eso demuestra el pintor-teórico en periodos antepuestos y posteriores, donde lo geométrico se fue desarrollando en lo biomórfico: *Amarillo-rojo-azul*, de 1925, *Composición IX* y *X*, de 1936 y 1939 respectivamente, rematando con *Cielo Azul*, de 1940, muestran el *image* de la tensión-dirección lineal a través de la síntesis. Con base en esto la Bauhaus y el trabajo de Kandinsky navegan entre la polaridad de lo útil devenido tangible y concreto, y lo ilusorio edificado de lo originario. Aunque las intenciones de la mejor escuela de diseño del pasado siglo hayan sido retomar ideas también devenidas de esos cambios sustanciales en la mirada al arte desde el siglo XIX, ideas además relacionadas con el uso de materiales innovadores y con la recuperación de métodos artesanales, que permitieron desarrollar construcciones de muchos tipos y sobre todo la mezcla de lo funcional y lo estético, para dar acceso a estos productos a cualquier miembro de la sociedad.

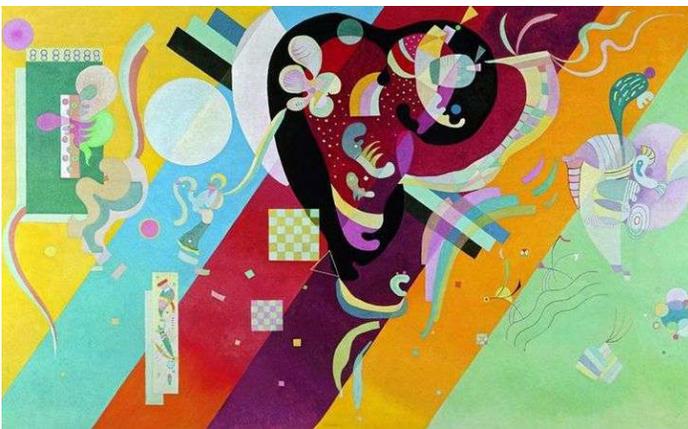
Casos precedentes son las *Arts and Crafts* inglesa, fundada en 1861, por el artesano y diseñador británico (entre muchas otras cosas) William Morris⁴, quien estuvo profundamente vinculado a los preceptos de la hermandad prerrafaelita. Esta hermandad rechazaba la producción industrial en las artes decorativas y la arquitectura, ya que el retorno a la artesanía del medioevo provocaba reflexiones estéticas sobre la verdad en artes. Dichas actitudes fueron influencia decisiva en el pensamiento estético decimonónico y también para las premisas estéticas del Modernismo del siglo XX, ya que la creación de las *Arts and Crafts* se fundamentó en el rechazo a los métodos industriales, la unión indisoluble entre arte y artesanía, lo bien hecho como consumo inteligente por parte de la sociedad y sobre todo el trabajo grupal.



Wassily Kandinsky (1939). *Composición X*.



Wassily Kandinsky (1940). *Cielo azul*.



Wassily Kandinsky (1936). *Composición IX*.

4) Morris crea en 1861 una empresa para producir objetos que deseaba ver en todos los hogares y unifica la artesanía y el arte. Fue capaz de producir productos para el hogar con un estilo uniforme, objetos de toda naturaleza que combinaban utilidad y diseño.

Es justo mencionar el movimiento ruso de los *Peredvizhniki*⁵, surgido en San Petersburgo por pintores que abandonan la academia y buscaron la recuperación de la tradición, y con ello provocar la facilidad de comunicación con la sociedad, de ahí que hayan sido conocidos también como pintores ambulantes, ya que sacaron la pintura de los espacios cerrados y la exponían al aire libre para el goce visual y didáctico de toda la sociedad rusa. Por lo tanto, el trabajo de Kandinsky en la Bauhaus estará determinado por estos preceptos histórico-estéticos y por el regreso al pensamiento abstracto definitivo del lenguaje de la humanidad. En 1910 Kandinsky había perfilado que el lenguaje esencial, constante e inamovible de la pintura estaba determinado por la pintura y la línea, mucho antes de que surgiera la Academia Rusa de las Ciencias Estéticas en 1921, donde se trataría de modo científico al arte⁶. La visión kandinskiana es sociocultural. A saber de sus orígenes rusos, las influencias también estaban determinadas por el simbolismo tradicional de su país natal. El simbolismo hacía uso de los medios artísticos para la expresión de una suprarrealidad. En el caso de Rusia será la figura de Mijaíl Nesterov la que puede considerarse como la máxima representante del llamado simbolismo religioso ruso, que tendrá un impacto significativo en los propios temas del realismo, como huella de lo tradicional en el propio siglo XIX. Muchos artistas de la vanguardia rusa,

5) Movimiento liderado por Iván Kramskói (1870-1890). Defendían la idea de pintar en libertad, de representar la realidad cotidiana y de exponer los resultados fuera de la academia. Fueron influenciados por la estética de Vissarion Belinsky y Nikolai Chernishvski (revisar ensayo de este último autor Relación estética del arte y la realidad, publicado en 1855). Los integrantes fueron: Vasili Perov (1833-1882), Ivan Kramskoi (1837-1887), Iván Ivánovich Shishkin (1832-1898), Nicolai Ge (1831-1894), Ilya Repin (1844-1930). La mayoría de sus integrantes se unió a la Asociación de Artistas Revolucionarios de Rusia, cuyos miembros se apoyaron en las tradiciones de los *Peredvizhniki* y por ellos sus obras se basaban en las ideas de crear un arte comprensible para todo tipo de persona. La última exposición considerada la número 48 fue en 1923. Se considera que los valores tradicionalistas infundados por este grupo desde el siglo XIX permitieron la conformación de la estética del Realismo Socialista.

antes de la revolución de 1917, como fueron Tatlin⁷ y Rodchenko⁸ mencionaron a estos medios artísticos como un fin en sí mismos, se preocuparon, a la par de una Nadezhda Udaltsova⁹ de la forma en el arte moderno, pero no como elementos formales sino como las formas que iba tomando esta pintura (Fer, Batchelor, & Wood, 1999). Los puntos coincidentes con Kandinsky, aunque este haya hablado del lenguaje del arte como uno de tipo universal, radican en el sentido en que la obra aparece, en la manera en que surgen las formas, un aspecto determinado más por lo iconológico que por lo formalista. De ahí que muchas de sus pinturas conduzcan en su correlación *picture-image*: trazos jeroglíficos, lo pautado, el elemento teriantrópico¹⁰ o tectiforme¹¹, una especie de surrealidad primigenia. Fundamento que por cierto puede cimentar constantemente iconos y arquetipos ya que los principios del lenguaje del arte han sido definidos como modelos muy claros desde la antropología.



Fischer Karl (1888). *Los Peredvizhniki*.

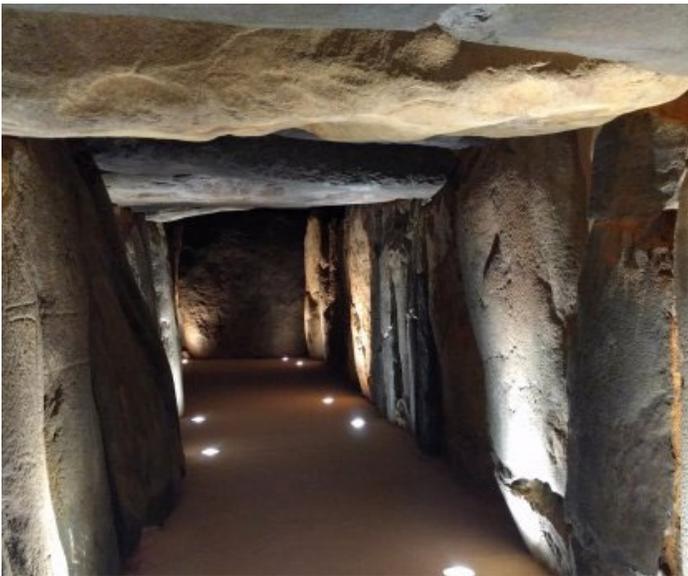
6) En dicha Academia clasificaron elementos que permitieron definir las diferencias entre las manifestaciones artísticas, su construcción y la composición, y así pudiese existir sometimiento de estos. Consideraban que la razón práctica estaba en el arte sintético y la razón teórica era la ciencia estética.

7) Se refiere a Vladimir Tatlin (1885-1953), pintor y escultor ruso. En 1914 fundó el constructivismo.

8) Aleksandr Rodchenko (1891-1956), el polifacético artista ruso; formó parte junto a Tatlin del constructivismo. Ambos artistas pertenecieron al VJUTEMÁS (Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado) esto era una escuela de diseño, considerada de las primeras que fueron creadas en el planeta en los albores del siglo XX en Rusia. Sus opiniones sobre la forma en el arte moderno son importantes.



Asociación de Artistas Revolucionarios de Rusia (de izquierda a derecha: Yevgueni Katzman, Isaak Brodsky, Yuri Repin, Aleksandr Grigoriev y Pavel Radimov).



Mausoleo de 5000 años sobre Dolmen de Soto, España.



Wassily Kandinsky (1913). Estudio de color con cuadros.

Estos están presentes en el arte parietal de todo el planeta y construyeron pictogramas e ideogramas definitorios de alfabetos y construcciones estructurales y estéticas de la humanidad. Cada uno de ellos se percibe en la obra kandinskiana tanto teórica como práctica: el círculo con el punto central, triángulos inversos, signos sexuales femeninos y masculinos, cruces, bastones, dedos, manos completas e incompletas, líneas paralelas y puntos en secuencia, círculos acompañados de otros y espirales, cuadrados, triángulos, flechas, puntos, líneas.

El desarrollo de la imagen kandinskiana es provocación no solo de construcción teórica, visible y correspondiente a sus análisis, sino a las atribuciones de miradas en el trabajo de la imagen, como fue la del pintor mallorquín Joan Miró, con quien no solo tenía amistad sino una influencia impactante en sus trabajos biomórficos, donde se muestran ciertas formas repetidas en desarrollos icónicos. Esta línea quebrada del desarrollo icónico que es correspondiente a la *synthesis development* de la imagen pasa por continentes en viajes trasatlánticos que muestran el Movimiento Antropófago brasileño, en la obra de Miró y Kandinsky; pero también en la del cubano Wifredo Lam, un electrocardiograma de influencias. *Abaporu*¹² de Tarsila do Amaral, de

9) Nadezhda Andreevna Udaltsova (1885-1961), artista cubista y suprematista rusa de las vanguardias.

10) Imágenes que desde el arte paleolítico pueden ser observadas como figuras en las que se unifican lo animal y lo humano y que parecen haber sido provocadas en ciertos estadios del ritual.

11) Elementos observables desde el arte paleolítico y que se describen como la conformación de dos líneas oblicuas en forma de triángulo que servirán de remate.

12) Palabra proveniente del Tupí-Guaraní que significa “hombre que come”. El título corresponde a la influencia del Manifiesto Antropófago, escrito por Oswald de Andrade ese mismo año de la creación del cuadro, 1928. El Manifiesto que da lugar al Movimiento Antropófago en Brasil se conceptualiza en la figura construida visualmente de Amaral, esto corresponde simbólicamente a la capacidad que se tenía para deglutir las influencias extranjeras, procesarlas y crear algo totalmente nuevo. Esto es una especie de entramado metafórico-simbólico sobre conceptos antropológicos como el de transculturación. La obra de Tarsila toma los elementos vegetales y curvos que devienen del Modernismo europeo en las artes visuales de finales del siglo XIX y principios de XX, así como de la percepción geométrica del Cubismo (desarrollado por Pablo Picasso y George Braque entre 1907 y 1908 y continuado por muchos).

1928, *Caracol, mujer, flor, estrella*, de Joan Miró, de 1934, *Alrededor de la línea*, de Wassily Kandinsky, de 1943 y *Clairvoyance*, de Wifredo Lam, de 1950 cruzan en el trabajo de la línea una construcción de tipo biomórfica traducida en resultados icónicos, sobre todo en el trabajo de las extremidades.

Parte 4

Para concluir, en nuestros ámbitos contemporáneos aún pensamos que las palabras derivan, dice Mitchell (1986, p. 56): “de las cosas por medio de las imágenes”. Esa es nuestra concepción de “imagen”. La imagen es fluorescencia y no reflejo, parafraseando al mismo autor. Se deriva entonces la reflexión de que la imagen se entiende por sí misma, una imagen se aísla de las cosas, en la misma forma que se aísla de otras imágenes. La exterioridad e interioridad de la imagen kandinskiana en la construcción lineal acaece en la configuración elemental que tendrá imagen visual e imagen mental como resultados de una posible construcción en semejanza. Ya desde el arte helenístico se podía observar el intento de personificar a través de las abstracciones;



Joan Miró (1934). *Caracol, mujer, flor, estrella*.



Wassily Kandinsky (1943). *Alrededor de la línea*.



Tarsila do Amaral (1928). *Abaporu*.



Wifredo Lam (1950). *Clairvoyance*.

seres que poseían alegóricamente fuerzas naturales y caracteres humanos. Algunas de estas no solo aportaron a la imagen visual sino a la verbal como impronta de relaciones lingüísticas avocadas a un concepto originario que partió de un *image* iconológico. Ejemplos como tales: Tánato como la *muerte*, Hipno como el *sueño*, ambos hijos de la noche que trajeron al mundo a la *justicia* imagen en Némesis y a Eris, quien no podía ser otra que la *discordia*. La *equidad* (Temis) parió a la *paz* (Irene) y a la *legalidad* (Eunomia) (Carmona Muela, 2001). A esto se le pueden sumar muchos más, importando, en fin, para esta disertación, no solo la construcción de las imágenes en semejanza y los entramados de su interioridad-exterioridad, sino la *synthesis development* de ellas.

Uno de los casos significativos es el de Tánato e Hipno¹³, su iconografía ha tenido iconológicamente multiplicidades significativas y ha producido algo que comparto como “variaciones arquetípicas”. El sueño y el sueño eterno poseen relaciones semánticas constituidas en la imagen de los nacidos gemelos Hipno y Tánato, sus atributos clásicos constituyen una antorcha invertida que intenta mostrar que su llama se apagará en cualquier momento, es por eso por lo que son los dioses de la muerte, y como tales les corresponde recoger a los cadáveres de los campos de batalla o sencillamente portan la muerte y la colocan. En el arte clásico es

13) En palabras textuales de Juan Carmona Muela: “ La representación de Hipno y Tánato ... aparecen también con cierta frecuencia en la iconografía funeraria. Aunque gemelos, Hipno, el sueño, entendido como un estado anterior a la muerte propiamente dicha, es el más joven de los dos y suele aparecer imberbe. Tánatos, la muerte, es el mayor y aparece barbado. Entre ambos cogen al difunto para depositarle al pie de la estela funeraria. El arquetipo de esta escena se encuentra en un episodio de la guerra de Troya, cuando, muerto Sarpedón, envía Zeus a los hermanos... para retirar...y darle sepultura (Homero, Iliada, XVI, 450-458, 670-675, 682). Aunque como ilustración de uno de tantos episodios pueden aparecer en todo tipo de vasos (como en la célebre crátera del Metropolitan Museum de Nueva York), su presencia en los lekythos funerarios vendrían a ser un intento de heroización del difunto” (Carmona Muela, 2001, p. 184-185).

común distinguir que estamos frente a ellos si poseen alas en las sienes o en los hombros, en algunos casos llevan el cuerpo de Sarpedón, quien, siendo hijo de Zeus, murió en la guerra de Troya. Juan Carmona también habla de que estos dioses del sueño, para poderlo inducir, recurren al uso de amapolas y otras adormideras que crecen junto al río Lete, conocido como el río del olvido, que también es utilizado para soporizar.

Coincide Carmona en su descripción, de cierta forma, con Cesare Ripa, quien en su obra *Iconología* describe al sueño como un hombre corpulento vagando entre vides, pero que yace sobre un lecho de adormideras. Algunas veces veremos la imagen romana del sueño, sinónimo de la muerte, su anverso, su *image*, con adormideras, incluso en el arte decimonónico la imagen del sueño y la muerte solo necesitan de algunos de sus atributos para la construcción icónica y en claras variaciones arquetípicas. En el Renacimiento, a los gemelos de la muerte se le colocan las alas en la espalda. Es el siglo XVI el que recupera a la iconografía clásica para dos cosas en específico: la autoridad estética y política (Carmona Muela, 2001). Una de las más interesantes variaciones de la imagen iconográfica de la muerte se da en la cultura yoruba con la *ori-*



Vaso funerario con imagen de Hipnos y Tánatos (435-425 a.C.)¹⁴; El sueño¹⁵.



José Bedia (1997). *Oyá en lo suyo*.

cha (diosa) Oyá, que es la imagen mental y visual de la muerte, que no necesita alas pero puede volar, entre otras coincidencias posee un desdoblamiento con el *oricha* Changó, ya que acompaña al Dios de la guerra a las batallas, cada cual con su ejército, uno de vivos y otro de muertos, y es la madre de los gemelos, conocidos como *lbeyis*: Taewo y Kainde. El trabajo contemporáneo sobre esta variación arquetípica la podemos encontrar en *Oyá en lo suyo* (1997), de José Bedia.

La palabra imagen se traduce *tselem* en hebreo, *eikon* en griego, *imago* en latín. Los teóricos del tema han recalcado con énfasis que imagen debe estar lejos de la materialidad y es la palabra en sí misma concepto de semejanza. No es adjetivo, “semejanza” no es adjetivo, no distingue una descripción específica, es necesidad imperiosa, es decir,

14) Vaso funerario (Ca 435 -425 a.C.), cerámica, técnica de engobe, arte griego. Imagen de Hipnos y Tánatos. Elaborado por Pintor de Tánatos (V a.C.), famoso por sus léцитos. Fue encontrado en una tumba, en Eretria. En 1876 fue adquirida por Charles Merlon para el Museo Británico. Revisar sitio <http://kokita-eri-historiadelaarte.blogspot.com/2019/01/lecito-de-hipnos-y-tanatos.html> (Consultado el 26 de febrero de 2021).

15) Imagen de El sueño, ca. 50-75 d.C., mármol, 115 cm de altura. Museo Nacional del Prado. Se puede consultar en <https://pdfs.semanticscholar.org/2b5a/63aa131feadaa1f5faacf16f-55dfe6dec2bc.pdf> (última revisión el 17 de sept. de 19).

imagen no es sino eso: imagen y semejanza, es una palabra-imagen, es la imagen de su propia imagen, al decir del hebreo: *demuth*, del griego *homoioos* y más claro para el español *similitude* en latín. ¡Es un parecido! En las culturas africanas lo que he enfatizado como “gemelidad”. La imagen en su exterioridad e interioridad. La iconología contemporánea permite comprender lo ancestral, el comportamiento primigenio como esa imagen-semejanza que es lo parecido espiritual, digamos, lo otro no es mi revés, no es mi reflejo, es lo otro parecido que no confunde porque es imagen fuera de mi imagen, no es la mía. Aunque exista la materialidad, el icono lleva implícito su inmaterialidad. La contención de sus fuerzas es también la construcción de su imagen.

Kandinsky establece estos constructos históricos sobre la imagen visual y “realidad esencial de una cosa”. El modo en que Maimónides habló de las imágenes, según Mitchell refiere: “admite que en el uso práctico una imagen es un término “equivoco” o “anfibológico”¹⁶ que puede referir a una “forma específica” (esto es, la identidad o “especie” de una cosa) o a una “forma artificial”¹⁷ (su forma corporal)”¹⁸. Las imágenes tienden a un comportamiento anfibológico en el arte, desde las vanguardias al arte contemporáneo con retornante frecuencia. Las imágenes, al decir de muchos, en sus múltiples interpretaciones permiten la polisemia como recurso interpretativo, una suerte de baraja metodológica

16) El término valdría la pena aclararlo porque, aunque denote en la multinterpretación de frases o palabras en realidad va más allá de sus disemias o polisemias y recae en la ambigüedad. Este aspecto sobre lo ambiguo es en sí mismo un recurso a tomar en cuenta para el análisis de la imagen, sobre todo cuando hablamos de iconología contemporánea.

17) Nos aclara Mitchell que Maimónides entiende por “forma específica” lo mismo que Aristóteles por “especies”. Esto es la imagen discurrida en un cuerpo e impresa en nuestros sentidos, tanto a nivel literal, material como “mera especulación”.

18) Estos datos ofrecidos se encuentran en Moses Maimónides (1963). *The Guide of the Perplexed*, 2 vols. (trad. De Shlomo Pines). University of Chicago Press. [Hay edición en castellano: *Guía de perplejos y descarriados*. Ediciones Obelisco, 2010].

que contradice a los intentos de la historia del arte de entrar en los anales del positivismo. Pero sí debe entenderse que el concepto multi-interpretación no es tan eficaz para el arte moderno y contemporáneo como lo resulta el de ambigüedad, porque al decir del español es aparentemente no saber qué cosa es, qué quiso decir, no se entiende si una cosa u otra. Una de las formas en la que el español resuelve las ambigüedades de la lengua es con los pronombres devenidos singulares o plurales y el género. Pero la ambigüedad en imagen no es confusión. Al *image* iconológico su ambigüedad es anverso-reverso y no inverso, desarrollo de la imagen, exterioridad-interioridad.

El cuestionamiento de Kandinsky a la historia del arte acontece en ciertos aspectos de lo incompleto de sus relaciones entre elementos, construcción y composición, en cuanto no solo a su proceso histórico de cada cultura (con sus reservas) sino a la formulación de tres preguntas que atraviesen por una parte el procedimiento, el ritmo y la necesidad de un determinado suceder, de forma no precisamente regular, sino de un desarrollo que él considera “ondulante” y resultado de una linealidad. La necesidad de descomponer entre el saber y la intuición como un sistema orgánico. El tema de la descomposición les atribuye méritos a ambas metodologías, tanto al formalismo como a la iconografía-iconología le corresponden los aislamientos.



Wassily Kandinsky (1944). *Templado vivacidad*.

En ambos casos analizar las relaciones primarias resulta posible.

Para el formalismo el punto y la línea concuerdan con elementos formales que deben ser establecidos y significados. Para la iconografía-iconología estos mismos constituyen parte de formas constituidas en el espacio como elementos pre-iconográficos. La iconología contemporánea da por sentado su existencia correspondiente a un tipo de imagen, y como tal, tiene un devenir histórico-cultural que debe ser rastreado. Esto último coincide con encontrar la estría que unifica la construcción de esa imagen y su propio desarrollo, para ello es necesario descomponer y recomponer; no como un organismo sino como una especie de “*synthesis development*”.

Kandinsky define a la línea como el producto del punto, es su antítesis. Cuando piensa en la prolongación como un modo de comportamiento se entiende a la línea recta como una linealidad en “tensión”, definición que compete mejor que “movimiento”. En el caso de la línea recta, cuando habla de sus fuerzas interiores, la tensión será el anverso de su fuerza exterior; ya que esas segundas fuerzas son correspondientes a la dirección de movimientos y por tanto a las diferentes conveniencias en la que la línea se comporta. He aquí las casualidades con el sistema formal de Morriña. Algunos ejemplos: línea horizontal, vertical y diagonal. De las diagonales existen muchas variaciones que tanto Kandinsky como Morriña amplían a: oblicuas, curvas, quebradas, radiales, espirales. Las líneas también funcionan en este esquema anverso, en donde puede interpretarse que una horizontal y una vertical es un interior-exterior, como también lo es una ondulada y una quebrada. Las diagonales en todas sus direcciones tendrán el aspecto “tensión kandinskiana” como su naturaleza interna; que derivan en el tono del reposo y la elevación o el tono dionisiaco.

19) Esto se traduce De lo espiritual en el arte, un libro de 1911. Es el libro más consultado de Wassili Kandinsky. Es un libro con análisis estético que le sirvió de base para la práctica de la abstracción no figurativa.

En nota al pie Kandinsky (1996) apunta:

Ver *Über das Geistige in der Kunst*¹⁹, donde designo al negro como símbolo de muerte y al blanco como de nacimiento. Del mismo modo puede afirmarse con razón de la horizontal y de la vertical: chatedad y altura. Muerte es yacer; nacimiento es ponerse de pie, caminar, moverse, en última instancia ascender. Sustentación-desarrollo. Pasivo-activo. En relación con ello: femenino-masculino (p. 64).

Este es el juego de los contrarios reconciliables que el formalismo distingue para encontrar el organismo vivo que habita en el espacio visual. Para la iconografía-iconología estos son elementos que permiten no equivocarnos en el rastreo de la *synthesis development* de la imagen. La imagen como imagen definitoria es un punto en reposo central que parte del cruce de una horizontal y una vertical que encierran o cuadriculan el sentido primario-expresivo-compuesto de la imagen. Esto resulta imagen para Kandinsky, imagen primaria por supuesto, y lo es para el formalismo en su aspecto estructural. Para la iconografía-iconología esto es imagen, imágenes con imágenes, la síntesis determinada por alguna línea histórica-conductual de algún posible: tema, género, forma icónica, arquetipo. Kandinsky es generoso con su teoría en la Bauhaus, cuando saliéndose del formalismo aclara que para nada lo que se llama primario deber ser elemental; ya que finalmente es: “un concepto impreciso, elástico y relativo” (Kandinsky, 1996, p. 68), y parece conveniente definir que la imagen kandinskiana determinada en lo interior-exterior resulta posible de ser expresada con líneas. Las líneas “traducen” la imagen, es su modo de decirlo.

Y el modo en el que se intenta decir aquí, es que observamos, desde las artes más antiguas de la humanidad, imágenes duales que han sido iconos y arquetipos en el arte, son un ejemplo el arte yoruba de Benín y Nigeria, las figuras mesoamericanas de Tlatilco en el preclásico medio y una muestra significativa son las imágenes teriantrópicas; características de todas las formas y sitios del arte prehistórico. Estas imágenes arquetípicas muestran iconografía occidental y no-occidental que después

pueden entenderse sintéticamente, desde el minotauro griego al toro picassiano del *Guernica* y en trabajos donde también conviven todas las posibilidades anteriores, dígame la obra del contemporáneo cubano José Bedia. Es el legado del arte moderno, la visión de artistas como Kandinsky y la mirada novedosa a la imagen. El arte moderno y contemporáneo recurren a tales coincidencias iconográficas.



Oshosi gobierna la caza de los animales y de los enemigos, es simbolizado con un arco con forma de medialuna y una flecha de aspecto letal, atributos tradicionales del cazador.



Foto: Proyecto México, Jorge Pérez de Lara. Máscara dual, Tlatilco, Estado de México. Período Preclásico Medio. Material: Arcilla. Dimensiones: 8.5 cm de altura, 7.3 de ancho y 5 de espesor.



Arte prehistórico



José Bedia (2019). Trazos de una canción.

Referencias

- Carmona Muela, J. (2001). Iconografía Clásica. AKAL.
- Fer, B., Batchelor, D., & Wood, P. (1999). Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (M. L. Rodríguez, trad.). Akal.
- Kandinsky, W. (1996). Punto y línea sobre el plano (R. Echavarren, trad.). Paidós.
- Mitchell, T. W. (1986). Iconology, Image, Text, Ideology. The University of Chicago Press.
- Morriña, O., & Jubrias, M. E. (1982). Ver y comprender las Artes Plásticas. Gente Nueva.
- Platón. (1942). Five Great Dialogues (L. R. Loomis, ed.). Gramercy Books.
- Thuillier, J. (2014). Teoría General de la Historia del Arte (III ed.) (R. G. Pérez, trad.). Fondo de Cultura Económica. Breviarios.

* María Teresa Acosta Carmenate

Licenciada y Maestra en Historia del Arte. Doctorante en el Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, adscrita a la Universidad de Guanajuato y becaria CONACYT. Ha sido docente en licenciaturas como Historia del Arte, Turismo Cultural y Medios Interactivos en materias de Investigación, Arte Africano, Últimas tendencias del arte, etc. Sus áreas de especialización corresponden al estudio del arte no-occidental y sus influencias en el arte latinoamericano. Posee publicaciones de artículos y capítulos de libros arbitrados e indexados en el país y en el extranjero. Ha participado en congresos nacionales e internacionales. Tiene premios en poesía y académicos, así como experiencia como curadora y directora de museo. Por cuatro años en el programa Voces y Reflejos, conducido por Yazmín David, en el SMRTV, colaboró con temas sobre arte y cultura latinoamericana.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas

Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.