

MATERIALISMO PICTÓRICO

Ensayo Introductorio Fundacional

Hacia una Teoría Materialista de la Pintura



Autor: Mtro. Julio David Rojas

www.ateliervelazquez.com

12/26/2025

ÍNDICE

Advertencia metodológica al lector

Introducción

Pintura, conocimiento y el problema del arte como ideología

I. El problema filosófico de la pintura

II. Preguntas detonantes fundamentales

III. Marco filosófico general: el Materialismo Filosófico

IV. Qué no es el Materialismo Pictórico

V. Definición materialista de la pintura

VI. Principios fundamentales del Materialismo Pictórico

VII. Crítica materialista de las falacias del arte

VIII. La científicidad de la pintura

IX. Ejemplo operatorio mínimo de análisis pictórico

X. Proyección del Materialismo Pictórico

Conclusión

Del arte como mito a la pintura como conocimiento

Glosario técnico del Materialismo Pictórico

Bibliografía

0. Advertencia metodológica al lector

El presente texto no constituye una aproximación estética de carácter subjetivo, ni una historia descriptiva del arte, ni una filosofía general del arte entendida como disciplina especulativa, ni una crítica cultural de orientación sociológica o periodística. El *Materialismo Pictórico* que aquí se funda rechaza explícitamente el principio hermenéutico según el cual toda interpretación posee igual validez gnoseológica. Este rechazo no es arbitrario ni dogmático, sino que se fundamenta en la distinción categorial entre conocimiento, ideología y opinión, distinción que atraviesa la totalidad del sistema filosófico que sirve de marco a este ensayo.

La demarcación que aquí se establece opera como condición de posibilidad para el análisis racional de la pintura. No se trata de excluir perspectivas por motivos ideológicos, sino de establecer las coordenadas gnoseológicas que permiten distinguir entre proposiciones con valor de verdad y meras expresiones de preferencia subjetiva. El lector encontrará en las páginas siguientes un texto de corte epistemológico que busca claridad, rigor y posición, no consenso ni aceptación universal.

1. Introducción general

El campo de los estudios sobre pintura se encuentra atravesado por un conflicto teórico fundamental que determina la posibilidad misma de constituir un conocimiento riguroso sobre este objeto. Este conflicto puede formularse como la oposición entre dos concepciones radicalmente incompatibles: por un lado, la pintura entendida como objeto susceptible de conocimiento racional; por otro, la pintura reducida a experiencia subjetiva, intransferible e incomunicable. La primera concepción permite el desarrollo de una teoría sistemática; la

segunda conduce inevitablemente al solipsismo estético y a la disolución de cualquier criterio de verdad aplicable al análisis pictórico.

El diagnóstico de la situación actual de la teoría del arte revela la hegemonía de posiciones que, bajo diversas denominaciones, comparten presupuestos idealistas incompatibles con el conocimiento científico. El idealismo estético postula la existencia de valores artísticos trascendentes, independientes de las condiciones materiales e históricas de producción y recepción de las obras. El mito del genio atribuye la creación artística a facultades innatas e inexplicables, sustrayendo así el proceso creativo del ámbito de lo racionalmente analizable. El subjetivismo interpretativo disuelve la obra en la multiplicidad de recepciones individuales, negando la posibilidad de establecer criterios objetivos de análisis. La autonomía ilusoria del arte pretende aislar el fenómeno artístico del entramado social, económico y político en el que necesariamente se inscribe.

Frente a este panorama, el presente ensayo formula la siguiente tesis central: *la pintura puede y debe ser analizada como objeto de conocimiento racional mediante un sistema materialista operatorio que atienda simultáneamente a su constitución material, a las operaciones que la producen y transforman, y a los sistemas simbólicos que la articulan*. Esta tesis no es una mera declaración programática, sino una proposición que el desarrollo del Materialismo Pictórico habrá de fundamentar y desplegar en sus consecuencias teóricas y prácticas.

La elección del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno como marco teórico no responde a una preferencia arbitraria, sino a la capacidad demostrada de este sistema para abordar objetos culturales complejos sin incurrir en las falacias del idealismo ni en las reducciones del empirismo vulgar. La ontología trigenérica, la teoría del cierre categorial y el concepto de *symploké* proporcionan las herramientas conceptuales necesarias para una gnoseología de la pintura que evite tanto la hipostación formalista como la disolución sociologista.

Los límites del presente ensayo están claramente definidos: se trata de un texto fundacional que establece coordenadas, no de un tratado exhaustivo. El desarrollo pormenorizado de cada aspecto aquí esbozado corresponde a trabajos posteriores que tomarán este ensayo como punto de partida. El alcance, por su parte, comprende la totalidad de los fenómenos pictóricos susceptibles de análisis racional, sin restricciones cronológicas, geográficas o estilísticas que no se deriven del propio sistema categorial.

2. Preguntas detonantes fundamentales

Las siguientes preguntas articulan el desarrollo argumental del presente ensayo y serán respondidas a lo largo de sus secciones:

1. ¿Puede la pintura constituirse como objeto de conocimiento racional, o permanece inevitablemente confinada al ámbito de la experiencia subjetiva y la apreciación estética individual?
2. ¿Qué implica analizar una imagen pictórica sin recurrir a entidades metafísicas tales como la inspiración, el genio o la belleza absoluta?
3. ¿Cuál es el papel de los materiales físicos y las operaciones técnicas en la constitución ontológica de la obra pictórica?
4. ¿Por qué el concepto de Arte con mayúscula, entendido como categoría absoluta y universal, constituye una construcción mítica que debe ser desmontada?
5. ¿En qué sentido puede afirmarse que la pintura posee científicidad sin por ello equipararla a las ciencias naturales?

3. Marco filosófico: el Materialismo Filosófico

El Materialismo Filosófico, desarrollado sistemáticamente por Gustavo Bueno a partir de la década de 1970, constituye un sistema filosófico que se distingue tanto del materialismo vulgar o mecanicista como de las diversas formas de idealismo, incluyendo el marxismo en sus versiones más dogmáticas y el posmodernismo en sus múltiples variantes. La especificidad de este sistema reside en su tratamiento riguroso de la materialidad ontológica y en su elaboración de una gnoseología capaz de dar cuenta de la pluralidad de las ciencias y de los saberes.

La diferencia con el materialismo vulgar es sustancial. Mientras este último reduce la totalidad de lo existente a materia física corpórea, el Materialismo Filosófico reconoce la irreductibilidad de diferentes géneros de materialidad. No se trata de negar la primacía ontológica de la materia, sino de evitar el reduccionismo que identificaría materialidad con corporeidad física. El marxismo estético, por su parte, tiende a subordinar el análisis de las obras artísticas a categorías económico-sociales que, siendo pertinentes, no agotan la especificidad del fenómeno pictórico. El posmodernismo, finalmente, disuelve la posibilidad misma del conocimiento objetivo en un relativismo que el Materialismo Filosófico rechaza por sus consecuencias gnoseológicas y políticas.

El núcleo ontológico del sistema se articula en torno a la doctrina de los tres géneros de materialidad (Bueno, 1972). El primer género de materialidad (M1) comprende las entidades físicas en sentido estricto: cuerpos, procesos físico-químicos, configuraciones espaciales. En el ámbito pictórico, M1 incluye los pigmentos, los aglutinantes, los soportes, las herramientas, la luz física que incide sobre la superficie pintada. El segundo género de materialidad (M2) abarca los fenómenos psicológicos y las operaciones del sujeto: percepciones, intenciones, decisiones técnicas, procesos de aprendizaje y ejecución. El tercer género de materialidad (M3) corresponde a los objetos abstractos, las estructuras lógicas, los sistemas simbólicos: teorías del color, leyes de la perspectiva, códigos iconográficos, sistemas de representación.

La relación entre estos tres géneros no es de reducción ni de independencia absoluta. El principio de *symploké*, de raíz platónica pero reelaborado en el contexto del Materialismo Filosófico, establece que no todo está conectado con todo (contra el monismo holista) ni todo está separado de todo (contra el atomismo pluralista). Existen conexiones necesarias entre los géneros de materialidad, pero también discontinuidades irreductibles (Bueno, 1972). Una pintura involucra necesariamente M1 (sin pigmentos no hay pintura), M2 (sin operaciones de un sujeto no hay obra) y M3 (sin inserción en sistemas simbólicos no hay significación pictórica), pero ninguno de estos géneros puede reducirse a los otros.

El concepto de cierre categorial, desarrollado extensamente en la *Teoría del cierre categorial* (Bueno, 1992), constituye el instrumento gnoseológico central para determinar las condiciones bajo las cuales un campo de conocimiento alcanza estatuto científico. Una ciencia se constituye cuando logra un cierre categorial, es decir, cuando las operaciones realizadas dentro de su campo producen resultados que permanecen en el mismo campo, generando verdades categoriales que no dependen de principios externos. Este concepto será fundamental para determinar en qué sentido puede hablarse de científicidad de la teoría de la pintura.

La aplicación del Materialismo Filosófico a la pintura se justifica por la necesidad de superar los impases de la estética tradicional. Como ha señalado Jesús G. Maestro (2017) en su aplicación del sistema de Bueno a la teoría literaria, los fenómenos culturales complejos requieren un tratamiento que evite tanto la reducción empirista como la volatilización idealista. La pintura, en tanto práctica material que genera objetos culturalmente significativos, demanda exactamente este tipo de abordaje.

4. Qué no es el Materialismo Pictórico

La delimitación negativa del Materialismo Pictórico resulta imprescindible para evitar confusiones que podrían desvirtuar su especificidad. Las siguientes posiciones, aunque puedan presentar semejanzas superficiales, difieren sustancialmente del sistema aquí propuesto.

El Materialismo Pictórico no es marxismo estético. Aunque comparte con el marxismo el rechazo del idealismo y la atención a las condiciones materiales de producción, no subordina el análisis pictórico a la categoría de ideología ni reduce la obra a reflejo de las relaciones de producción. El error del marxismo estético radica en su tendencia a disolver la especificidad categorial de la pintura en determinaciones económico-sociales que, siendo reales, no constituyen el único plano de análisis pertinente.

El Materialismo Pictórico no es realismo ingenuo. No postula una correspondencia simple entre la imagen pictórica y una realidad exterior que aquella reflejaría de manera más o menos fiel. La pintura no es espejo de la naturaleza ni copia del mundo. El error del realismo ingenuo reside en su desconocimiento de la construcción activa que toda representación pictórica implica y en su ignorancia de los sistemas simbólicos que median entre la obra y lo representado.

El Materialismo Pictórico no es formalismo técnico. No reduce la pintura a un conjunto de procedimientos técnicos desvinculados de su función social y de su inserción histórica. El análisis de la técnica es imprescindible, pero la técnica no existe en el vacío: está siempre articulada con sistemas de significación y con contextos institucionales. El error del formalismo consiste en abstraer la forma de su contenido y de su contexto, generando análisis que, por exhaustivos que sean en el plano técnico, resultan vacíos de significación.

El Materialismo Pictórico no es positivismo visual. No pretende reducir el conocimiento de la pintura a datos empíricos medibles ni confunde la objetividad con la cuantificación. Los análisis químicos de pigmentos, las mediciones de proporciones y las estadísticas de recepción son instrumentos útiles, pero no agotan el campo gnoseológico de la pintura. El error del positivismo visual reside en su identificación de lo científico con lo mensurable, ignorando que las ciencias humanas operan con categorías que no se dejan reducir a magnitudes.

El Materialismo Pictórico no es anti-arte. La crítica a las concepciones idealistas del arte no implica un rechazo nihilista de la práctica pictórica ni una devaluación de su importancia cultural. Por el contrario, es precisamente porque se reconoce la relevancia gnoseológica y

social de la pintura que se hace necesario un análisis riguroso que la sustraiga de la mistificación. El Materialismo Pictórico desmitifica para comprender, no para destruir.

5. Definición materialista de la pintura

Antes de proponer una definición, es necesario distinguir entre el concepto de pintura y la idea de pintura. El concepto se construye categorialmente, mediante determinaciones técnicas y materiales que permiten identificar y clasificar las obras pictóricas. La idea, en cambio, se elabora filosóficamente, atendiendo a las conexiones de la pintura con otros ámbitos de la realidad y del conocimiento (Bueno, 2000). El Materialismo Pictórico opera con ambos niveles, pero reconoce su irreductibilidad.

Se propone la siguiente definición formal:

Pintura (II). f. Sistema material de representación visual estructurado a partir de la interacción dialéctica entre: (a) sustratos físicos (pigmentos, aglutinantes y soportes en tanto M_1); (b) operaciones técnicas del sujeto productor (mezcla, aplicación, composición en tanto M_2); y (c) sistemas simbólicos de representación (códigos iconográficos, teorías del color, leyes de la perspectiva en tanto M_3), cuya articulación produce objetos susceptibles de análisis gnoseológico dentro de un campo categorial específico.

Esta definición evita las trampas del idealismo al anclar la pintura en su materialidad constitutiva. No hay pintura sin pigmentos dispuestos sobre un soporte mediante operaciones técnicas determinadas. Simultáneamente, evita el reduccionismo materialista vulgar al reconocer que la mera disposición física de pigmentos no constituye por sí misma una pintura: se requiere la articulación con sistemas simbólicos que confieran significación a la configuración material.

La referencia a la historia en la definición no es ornamental. La pintura no existe fuera de coordenadas históricas concretas que determinan tanto los materiales disponibles como los sistemas simbólicos operantes. Una pintura rupestre y un cuadro contemporáneo comparten la condición de pinturas, pero esta comunidad no anula las diferencias históricas que los constituyen como objetos categorialmente distintos dentro del mismo campo.

6. Principios fundamentales del Materialismo Pictórico

6.1. La pintura como sistema material

El primer principio establece la constitución material de toda pintura. Esta materialidad no se reduce a los componentes físicos (M1), aunque los incluye necesariamente. El sistema material de la pintura comprende los tres géneros de materialidad en su articulación específica. Los pigmentos, soportes y herramientas constituyen la base física sin la cual no hay obra. Las operaciones del sujeto productor introducen la dimensión M2: la mezcla de colores, la aplicación sobre el soporte, las decisiones compositivas. Los sistemas simbólicos aportan M3: las teorías del color que orientan las elecciones cromáticas, las leyes de la perspectiva que organizan el espacio representado, los códigos iconográficos que permiten la identificación de figuras y símbolos.

La concepción de la pintura como sistema material implica rechazar tanto la reducción a objeto físico como la volatilización en significado puro. Una pintura no es simplemente un conjunto de pigmentos sobre un soporte, pero tampoco es una idea que pudiera existir independientemente de su realización material. El análisis materialista atiende a las tres dimensiones sin privilegiar dogmáticamente ninguna de ellas.

6.2. La pintura como práctica operatoria

El segundo principio enfatiza el carácter operatorio de la pintura. La obra no surge ex nihilo ni es producto de una inspiración inmaterial. Es el resultado de operaciones concretas realizadas por sujetos situados históricamente. Estas operaciones incluyen la preparación de materiales, la aplicación de pigmentos, la organización compositiva, las correcciones y modificaciones durante el proceso de trabajo. El sujeto operatorio no es el genio romántico que crea desde la nada, sino un agente que opera con materiales y técnicas disponibles en su contexto histórico.

La práctica operatoria de la pintura es transmisible y enseñable, lo cual refuta el mito del genio innato. Los tratados de pintura, desde Cennini hasta los manuales contemporáneos, documentan la codificación y transmisión de operaciones pictóricas. Esta transmisibilidad es condición de posibilidad de la existencia misma de tradiciones pictóricas y escuelas artísticas.

6.3. La pintura como sistema de ideas visualizadas

El tercer principio reconoce que la pintura no es mera configuración material, sino sistema de ideas visualizadas. Estas ideas no son previas a la obra ni independientes de ella: se constituyen en y por la materialización pictórica. Una pintura religiosa no ilustra ideas teológicas

preexistentes, sino que las elabora pictóricamente, generando significaciones que no existían antes de la obra ni podrían existir fuera de ella.

La noción de ideas visualizadas permite evitar tanto el formalismo que ignora el contenido como el sociologismo que reduce la obra a documento de su época. Las ideas pictóricas son irreductibles a conceptos verbales: el tratamiento de la luz en Caravaggio no puede traducirse exhaustivamente a proposiciones lingüísticas. Esta irreductibilidad no es defecto, sino característica constitutiva del medio pictórico.

6.4. Dialéctica pictórica

El cuarto principio introduce la dimensión dialéctica del análisis pictórico. La pintura se constituye en tensión entre polos que no pueden resolverse en síntesis definitiva. La dialéctica de tradición y ruptura reconoce que toda innovación pictórica opera sobre materiales heredados, al tiempo que toda continuidad implica transformación. La dialéctica de técnica e ideología señala que los procedimientos técnicos no son neutros, sino que portan concepciones del mundo, mientras que las ideologías no flotan sobre las obras, sino que se materializan en elecciones técnicas. La dialéctica de forma y función atiende a la irreductibilidad de estos aspectos y a su mutua determinación.

7. Crítica a las falacias del arte

El Materialismo Pictórico opera críticamente sobre un conjunto de falacias que han obstaculizado el conocimiento riguroso de la pintura. Estas falacias no son meros errores corregibles mediante mejor información: son construcciones ideológicas que cumplen funciones sociales determinadas y que requieren desmontaje sistemático.

El mito del genio constituye la falacia central de la concepción romántica del arte. Según este mito, la creación artística es producto de facultades innatas e inexplicables que distinguen al genio del resto de los mortales. Esta concepción sustrae la producción pictórica del ámbito de lo racionalmente analizable y la convierte en misterio. El desmontaje de este mito requiere mostrar que las capacidades pictóricas son resultado de aprendizaje, práctica y trabajo sobre materiales y técnicas disponibles. Los estudios sobre formación de artistas, los documentos de taller y los tratados técnicos refutan empíricamente la noción de genio como don innato.

La inspiración como causa última es correlato del mito del genio. La inspiración, entendida como irrupción inexplicable de ideas artísticas, funciona como comodín que dispensa de analizar los procesos reales de producción. El Materialismo Pictórico sustituye la inspiración por el análisis de las condiciones materiales, técnicas e históricas que posibilitan la creación. Los bocetos preparatorios, las versiones sucesivas, las correcciones documentadas, muestran que las obras surgen de procesos de trabajo, no de iluminaciones súbitas.

El subjetivismo interpretativo disuelve la obra en la multiplicidad de recepciones individuales. Si toda interpretación es válida, ninguna puede ser verificada ni refutada, y el conocimiento de la pintura se hace imposible. Esta falacia ignora que las obras poseen estructuras objetivas que condicionan las interpretaciones posibles. No cualquier cosa puede decirse de cualquier pintura: hay límites marcados por la materialidad de la obra y por los sistemas simbólicos en que se inscribe.

La autonomía absoluta de la obra pretende aislar la pintura de su contexto de producción y recepción. Esta falacia, característica del formalismo estético, ignora que toda obra está inscrita en redes institucionales, económicas y sociales que condicionan tanto su producción como su significación. La autonomía relativa del arte respecto de otras esferas sociales no equivale a una separación absoluta que haría de la obra un ente autosuficiente.

El arte como lenguaje universal postula una comunicabilidad inmediata de las obras pictóricas más allá de diferencias culturales e históricas. Esta falacia desconoce que la recepción de una pintura presupone competencias culturales específicas. Los códigos iconográficos, las convenciones representativas, los sistemas simbólicos, varían históricamente y deben ser aprendidos. La pretendida universalidad del arte es una proyección etnocéntrica que naturaliza los códigos de una cultura particular.

8. Cientificidad de la pintura

La cuestión de la científicidad de la teoría de la pintura requiere precisiones conceptuales que eviten tanto la asimilación a las ciencias naturales como la resignación a un estatuto meramente especulativo. El Materialismo Filosófico distingue entre ciencias alfa (α) y ciencias beta (β), distinción que resulta crucial para ubicar la teoría de la pintura en el mapa gnoseológico.

Las ciencias alfa son aquellas en las que el sujeto operatorio queda neutralizado en los resultados. La física, la química, las matemáticas, producen verdades que no dependen del

sujeto que las establece: el teorema de Pitágoras es verdadero independientemente de quién lo demuestre. Las ciencias beta, en cambio, son aquellas en las que el sujeto operatorio está materialmente implicado en el campo y no puede ser eliminado de los resultados. La historia, la economía, las ciencias sociales en general, operan con materiales que incluyen sujetos humanos cuyos procesos no son independientes del propio conocimiento de ellos.

La teoría de la pintura es una ciencia beta. El objeto de estudio incluye operaciones de sujetos (los productores) y el propio análisis es una operación que modifica el campo (una interpretación altera la recepción de la obra). Esta condición no implica ausencia de rigor ni imposibilidad de verdades, sino un tipo específico de cierre categorial distinto del que caracteriza a las ciencias alfa.

Las condiciones de cierre categorial en la teoría de la pintura incluyen: la identificación de un campo de objetos delimitado (las obras pictóricas y sus condiciones de producción y recepción); la elaboración de conceptos específicos (composición, perspectiva, cromatismo, iconografía); la definición de operaciones analíticas (descripción técnica, análisis compositivo, interpretación iconográfica, contextualización histórica); y la producción de verdades categoriales verificables dentro del campo.

Los límites del conocimiento pictórico derivan de su condición de ciencia beta. No es posible una predicción exacta de la producción pictórica futura ni una explicación exhaustiva que agote el significado de las obras. Sin embargo, estos límites no anulan la posibilidad de conocimiento riguroso, sino que definen sus condiciones específicas.

Tabla comparativa de enfoques:

| Criterio | Estética subjetiva | Materialismo Pictórico |
|------------|---------------------------------|--|
| Fundamento | Experiencia individual | Ontología trigenérica |
| Verdad | Relativismo (toda opinión vale) | Verdades categoriales verificables |
| Método | Introspección, empatía | Ánálisis operatorio M1-M2-M3 |
| Artista | Genio inspirado | Sujeto operatorio histórico |
| Obra | Expresión del alma | Sistema material de ideas visualizadas |

9. Ejemplo operatorio mínimo: La vocación de San Mateo

La vocación de San Mateo (1599-1600) de Michelangelo Merisi da Caravaggio, ubicada en la Capilla Contarelli de la iglesia de San Luigi dei Francesi en Roma, permite ilustrar la aplicación del análisis materialista a una obra concreta.

Análisis M1 (materiales físicos): La obra es un óleo sobre lienzo de 322 × 340 cm. Los pigmentos utilizados incluyen tierras (ocres, sienas, sombras), bermellón, albayalde, negro de humo y lacas. El soporte es una tela de lino preparada con imprimación oscura, técnica característica de Caravaggio que permite trabajar desde la oscuridad hacia la luz. La fuente lumínica representada coincide con la iluminación natural de la capilla, estableciendo una continuidad entre espacio pictórico y espacio arquitectónico.



Análisis M2 (operaciones del sujeto): Las operaciones técnicas incluyen el uso del tenebrismo como procedimiento sistemático, no como efecto casual. La preparación oscura del lienzo, la aplicación de capas delgadas en las zonas iluminadas y más densas en las sombras, la dirección de las pinceladas siguiendo las formas anatómicas, son decisiones técnicas documentables. Caravaggio trabajaba sin dibujos preparatorios, componiendo directamente sobre el lienzo mediante incisiones que marcaban las figuras principales. Esta metodología implica un tipo específico de operación que difiere del procedimiento clásico basado en estudios previos.

Análisis M3 (sistemas simbólicos): La obra opera con múltiples códigos. El código iconográfico identifica la escena como el llamado de Cristo a Mateo según el Evangelio. El código gestual articula el señalamiento de Cristo con el gesto de Mateo que se señala a sí mismo, generando ambigüedad sobre la identidad del llamado. El código lumínico establece una equivalencia entre luz física e iluminación divina, tradición que Caravaggio radicaliza al hacer de la luz el agente dramático principal. El código vestimentario opone la atemporalidad de Cristo y Pedro (ropajes clásicos) a la contemporaneidad de los recaudadores (atuendos del siglo XVI), operación que actualiza el episodio evangélico.

El análisis materialista de esta obra no se reduce a ninguno de estos niveles por separado. La significación emerge de la articulación entre materialidad física, operaciones técnicas y sistemas simbólicos. El tenebrismo no es mero efecto visual: es una operación técnica que produce significación teológica. La elección de pigmentos no es irrelevante: condiciona las posibilidades cromáticas y lumínicas. Los códigos simbólicos no flotan sobre la obra: están materializados en configuraciones concretas de forma y color.

10. Proyección del Materialismo Pictórico

El Materialismo Pictórico, en tanto sistema teórico, tiene aplicaciones en múltiples campos de práctica e investigación.

En la docencia, el Materialismo Pictórico proporciona un marco para la enseñanza de la historia y la teoría del arte que evita tanto el formalismo tecnicista como el impresionismo subjetivista. Los estudiantes pueden aprender a analizar obras atendiendo simultáneamente a su constitución material, sus operaciones técnicas y sus sistemas simbólicos, desarrollando competencias críticas que trascienden la mera apreciación estética.

En la crítica, el sistema ofrece criterios para evaluar obras y discursos sobre obras. La crítica materialista puede distinguir entre interpretaciones fundadas en la estructura de las obras e interpretaciones arbitrarias que proyectan sobre ellas contenidos ajenos. Asimismo, puede identificar las operaciones ideológicas que subyacen a determinadas valoraciones estéticas.

En la producción pictórica, el Materialismo Pictórico no prescribe estilos ni contenidos, pero proporciona a los productores una conciencia reflexiva sobre las condiciones materiales, técnicas e históricas de su práctica. Esta conciencia no garantiza la calidad de las obras, pero permite una relación menos alienada con la propia producción.

En el análisis histórico, el sistema permite estudiar la evolución de la pintura atendiendo a las transformaciones de materiales, técnicas y sistemas simbólicos, evitando las narrativas teleológicas que postulan un progreso hacia formas superiores o una decadencia desde un origen perfecto.

En la curaduría, el Materialismo Pictórico ofrece criterios para la selección y presentación de obras que van más allá del gusto personal del curador o de las demandas del mercado. La organización de exposiciones puede atender a relaciones materiales, técnicas y simbólicas entre obras, generando discursos curatoriales con fundamento gnoseológico.

11. Conclusión

El desarrollo precedente permite establecer con precisión qué posiciones quedan invalidadas por el Materialismo Pictórico y qué afirmaciones ya no pueden sostenerse seriamente en el campo de la teoría de la pintura.

Queda invalidada la concepción del arte como esfera autónoma desvinculada de las condiciones materiales e históricas de su producción. Queda invalidada la noción del genio como causa última de la creación artística. Queda invalidado el subjetivismo que disuelve la obra en la multiplicidad de recepciones individuales. Queda invalidada la pretensión de universalidad del arte que ignora las mediaciones culturales de toda producción y recepción pictórica. Queda invalidado el formalismo que abstrae la técnica de su función social y de su inserción histórica.

Ya no puede decirse seriamente que la pintura es expresión de una interioridad inefable. Ya no puede decirse que toda interpretación es igualmente válida. Ya no puede decirse que el análisis técnico agota el conocimiento de la obra. Ya no puede decirse que la historia del arte es la historia de los genios. Ya no puede decirse que la belleza es una propiedad objetiva capturable por intuición inmediata.

El Materialismo Pictórico abre la posibilidad de una teoría de la pintura con pretensiones de rigor científico, entendida esta científicidad en el sentido específico de las ciencias beta. Abre la posibilidad de una docencia que forme competencias críticas y no mera sensibilidad estética. Abre la posibilidad de una crítica que distinga entre interpretaciones fundadas y proyecciones arbitrarias. Abre la posibilidad de una historia del arte que no sea hagiografía de genios ni crónica de estilos sucesivos.

Este ensayo fundacional no clausura el campo, sino que lo inaugura. Los desarrollos posteriores habrán de elaborar las categorías aquí esbozadas, aplicar el sistema a la pluralidad de las tradiciones pictóricas, refinar los instrumentos de análisis, confrontar el Materialismo Pictórico con otras teorías. El presente texto ha cumplido su función si ha logrado establecer con claridad las coordenadas gnoseológicas y ontológicas desde las cuales esos desarrollos pueden emprenderse con rigor.

12. Glosario técnico

Términos ontológicos

M1 (Materia del primer género): Materialidad físico-corpórea que incluye todos los entes espaciales y temporales susceptibles de medición y manipulación física. En pintura: pigmentos, soportes, aglutinantes, herramientas.

M2 (Materia del segundo género): Materialidad fenomenológica que comprende los procesos psicológicos, las operaciones del sujeto y los fenómenos de la conciencia. En pintura: percepciones, intenciones, decisiones técnicas, actos de producción y recepción.

M3 (Materia del tercer género): Materialidad abstracta que incluye las estructuras lógicas, los sistemas formales y los objetos ideales. En pintura: teorías del color, leyes de la perspectiva, códigos iconográficos, sistemas de representación.

Symploké: Principio ontológico según el cual las partes de la realidad están conectadas entre sí, pero no de modo tal que todo esté conectado con todo ni que todo esté aislado de todo. Implica la existencia de conexiones necesarias y discontinuidades irreductibles.

Términos gnoseológicos

Cierre categorial: Proceso por el cual un campo de conocimiento alcanza estatuto científico al producir verdades mediante operaciones internas que permanecen en el campo. Una ciencia se constituye cuando logra un cierre categorial.

Ciencia alfa (α): Tipo de ciencia en la que el sujeto operatorio queda neutralizado en los resultados. Las verdades producidas son independientes del sujeto que las establece. Ejemplos: física, química, matemáticas.

Ciencia beta (β): Tipo de ciencia en la que el sujeto operatorio está materialmente implicado en el campo y no puede ser eliminado de los resultados. Ejemplos: historia, economía, teoría de la pintura.

Transducción: Proceso circular gnoseológico que vincula lo sensible-visual con lo inteligible-conceptual en el conocimiento de la pintura. No es un tránsito unidireccional, sino un movimiento dialéctico entre percepción y concepto.

Términos operatorios

Sujeto operatorio: Agente que realiza operaciones materiales en un campo determinado. En pintura: el productor que manipula materiales, aplica técnicas y articula sistemas simbólicos. No es el sujeto trascendental de la filosofía idealista, sino un sujeto histórico y material.

Operaciones pictóricas: Acciones técnicas y simbólicas que constituyen la práctica de la pintura: preparación de materiales, aplicación de pigmentos, organización compositiva, articulación de códigos iconográficos.

Identidades sintéticas: Resultados de operaciones que producen unidades nuevas no contenidas en los materiales de partida. En pintura: las configuraciones formales y significativas que emergen del trabajo sobre los materiales.

Términos críticos

Falacia genialista: Atribución de la creación artística a facultades innatas e inexplicables del genio, sustrayendo la producción pictórica del ámbito de lo racionalmente analizable.

Falacia proyectiva: Reducción del significado de la obra a la proyección subjetiva del espectador, negando la existencia de estructuras objetivas en la obra que condicionan las interpretaciones posibles.

Mito del Arte: Construcción ideológica que hipostasía el concepto de arte como entidad universal, ahistorical y trascendente, ignorando las determinaciones materiales, históricas y sociales de las prácticas artísticas.

13. Bibliografía

Arnheim, R. (1969). *Visual Thinking*. University of California Press.

Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. University of California Press.

Baxandall, M. (1972). *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford University Press.

Baxandall, M. (1985). *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. Yale University Press.

Bueno, G. (1972). *Ensayos materialistas*. Taurus.

- Bueno, G. (1992). *Teoría del cierre categorial* (Vol. 1). Pentalfa.
- Bueno, G. (1996). *El mito de la cultura*. Prensa Ibérica.
- Bueno, G. (2000). *¿Qué es la filosofía?*. Pentalfa.
- Chevreul, M. E. (1839). *De la loi du contraste simultané des couleurs*. Pitois-Levrault.
- Gombrich, E. H. (1960). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Phaidon.
- Gombrich, E. H. (1979). *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Phaidon.
- Maestro, J. G. (2017). *Crítica de la razón literaria*. Academia del Hispanismo.
- Panofsky, E. (1939). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford University Press.
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts*. Doubleday Anchor.
- Panofsky, E. (1991). *Perspective as Symbolic Form*. Zone Books. (Original publicado en 1927).