

MATERIALISMO PICTÓRICO
Ensayo Introdutorio Fundacional
Hacia una Teoría Materialista de la Pintura



Autor: Mtro. Julio David Rojas

26 de diciembre de 2025

ÍNDICE

0. Advertencia metodológica al lector
 1. Introducción general
 2. Preguntas detonantes fundamentales
 3. Marco filosófico: el Materialismo Filosófico
 4. Delimitaciones críticas del Materialismo Pictórico
 5. Definición materialista de la pintura
 - 5.1. Criterio operatorio mínimo
 6. Principios fundamentales del Materialismo Pictórico
 7. Crítica a las falacias del arte
 8. Cientificidad de la pintura
 9. Ejemplo operatorio mínimo: La vocación de San Mateo
 10. Proyección del Materialismo Pictórico
 11. Conclusión
- Glosario técnico del Materialismo Pictórico
- Bibliografía

0. Advertencia metodológica al lector

Este ensayo funda una teoría materialista de la pintura desde un problema preciso: determinar bajo qué condiciones una obra pictórica puede ser analizada como objeto de conocimiento y no solo como ocasión de gusto, emoción o comentario cultural. Su punto de partida es polémico porque se enfrenta a una costumbre muy extendida en los discursos sobre arte: la tendencia a convertir toda interpretación en equivalente, toda experiencia estética en autoridad y toda valoración subjetiva en criterio suficiente.

El Materialismo Pictórico rechaza esa nivelación. La pintura admite múltiples lecturas, pero no cualquier lectura posee el mismo valor gnoseológico. Una interpretación fundada debe poder regresar a la obra, a sus materiales, a sus operaciones técnicas, a sus códigos visuales y a las condiciones históricas de su producción. Cuando ese regreso falla, el análisis se desplaza hacia la opinión, la ideología o la proyección subjetiva.

La demarcación propuesta aquí no busca clausurar el campo de la pintura ni empobrecer su riqueza simbólica. Busca ordenar sus niveles. La pintura involucra materia física, operaciones del sujeto y sistemas de significación; por eso exige un método capaz de pensar esos planos sin reducir uno al otro. El lector encontrará, entonces, un ensayo de carácter filosófico y gnoseológico: no una defensa sentimental del arte, ni una crónica de estilos, ni una sociología apresurada de la cultura visual, sino una propuesta teórica destinada a distinguir con rigor entre conocimiento pictórico, interpretación ideológica y apreciación subjetiva.

1. Introducción general

La pintura ha sido pensada demasiadas veces desde categorías que la embellecen y la oscurecen al mismo tiempo. Se habla de expresión, genio, sensibilidad, belleza, inspiración o experiencia estética, pero con frecuencia esos términos funcionan como pantallas: nombran el fenómeno y evitan explicarlo. El resultado es conocido. La obra queda suspendida entre la veneración subjetiva y el comentario cultural, como si su materialidad, sus procedimientos y sus estructuras visuales fueran aspectos secundarios frente al aura que la tradición estética deposita sobre ella.

El conflicto de fondo puede formularse con precisión: o la pintura se trata como objeto susceptible de conocimiento racional, o se disuelve en la experiencia privada del espectador. La primera vía permite construir criterios, comparar interpretaciones, detectar errores, distinguir operaciones y evaluar discursos sobre obras concretas. La segunda conduce al relativismo estético: cada recepción se vuelve soberana, cada opinión reclama legitimidad y la obra termina convertida en pretexto para la subjetividad.

Este ensayo toma partido por la primera vía. Su tesis central sostiene que la pintura puede y debe analizarse como un sistema material de representación visual, constituido por la articulación entre sustratos físicos, operaciones técnicas y sistemas simbólicos. La obra pictórica no se agota en sus pigmentos, pero tampoco existe fuera de ellos; no se reduce a la intención del artista, aunque

toda producción implica sujetos operatorios; no flota como idea pura, porque sus significados se materializan en formas, colores, soportes, escalas, técnicas y convenciones históricas.

La elección del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno como marco teórico responde a esa exigencia. Su ontología trigenérica permite ordenar los planos materiales de la pintura sin caer en reducciones burdas; la teoría del cierre categorial ofrece herramientas para pensar la posibilidad de un conocimiento riguroso de las obras; y el principio de symploké impide dos errores simétricos: suponer que todo en la pintura se explica por una sola causa, o fragmentarla en elementos inconexos. Desde ahí, el Materialismo Pictórico se presenta como una teoría fundacional de la pintura entendida como campo operatorio, histórico y simbólico.

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 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. 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 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 resulta decisivo 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. Delimitaciones críticas del Materialismo Pictórico

Toda teoría fundacional necesita separar su campo de los discursos vecinos que podrían absorberla. En el caso del Materialismo Pictórico, esa delimitación resulta decisiva porque la pintura suele ser reclamada por tradiciones muy distintas: la estética idealista, el marxismo del reflejo, el formalismo técnico, el positivismo de laboratorio, el subjetivismo hermenéutico y la crítica cultural de orientación periodística. Cada una ilumina algo; ninguna basta por sí sola para constituir una gnoseología materialista de la pintura.

El marxismo estético aporta una intuición valiosa: las obras no nacen en el vacío y sus condiciones sociales de producción importan. Su límite aparece cuando la pintura queda subordinada a la categoría de ideología o convertida en simple reflejo de relaciones económico-sociales. El Materialismo Pictórico conserva la atención a las condiciones materiales, pero exige respetar la especificidad categorial de la obra: pigmentos, soporte, composición, operaciones técnicas, códigos visuales e instituciones artísticas no son meros síntomas de una estructura económica exterior.

El realismo ingenuo comete el error inverso. Trata la imagen pictórica como copia más o menos fiel de una realidad previa, como si representar consistiera en trasladar el mundo al lienzo. La pintura opera de otro modo: selecciona, organiza, deforma, jerarquiza, codifica. Incluso la pintura más "realista" depende de convenciones visuales, decisiones técnicas y sistemas simbólicos que median entre lo representado y su configuración material.

El formalismo técnico acierta al tomar en serio la factura de la obra, pero empobrece el análisis cuando aísla la técnica de sus funciones históricas, sociales y simbólicas. Una pincelada, una perspectiva, una paleta cromática o una composición no son hechos puramente internos del cuadro. Funcionan dentro de tradiciones, talleres, instituciones, públicos, tecnologías disponibles y disputas de sentido. La técnica importa precisamente porque produce significación.

El positivismo visual, por su parte, identifica objetividad con medición. Los análisis químicos de pigmentos, la datación de materiales, el estudio de proporciones o las estadísticas de recepción ofrecen información indispensable; sin embargo, esos datos requieren articulación conceptual. Medir no equivale a comprender. El conocimiento pictórico exige vincular la información empírica con operaciones interpretativas capaces de explicar cómo una configuración material produce efectos visuales, históricos y simbólicos.

Tampoco se trata de una teoría hostil al arte. La crítica a los mitos estéticos no destruye la pintura; la libera de explicaciones perezosas. Desmitificar el genio, la inspiración o la belleza absoluta permite observar con mayor precisión el trabajo efectivo de las obras. El Materialismo Pictórico no rebaja la pintura al quitarle misterio: le devuelve complejidad real.

5. Definición materialista de la pintura

Antes de proponer una definición, conviene 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. 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. Sin sujeto operatorio no hay obra; sin sistemas de significación no hay pintura, aunque haya manchas de color.

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.

5.1. Criterio operatorio mínimo

De la definición anterior se desprende un criterio práctico: una pintura solo puede analizarse materialistamente cuando se atiende a la articulación efectiva entre materia, operación y forma simbólica. Si el análisis se queda en los pigmentos, cae en descripcionismo técnico. Si se concentra únicamente en la intención del artista, deriva hacia psicologismo. Si privilegia el contexto social hasta borrar la estructura de la obra, incurre en sociologismo. Si convierte la composición en pura organización formal, reproduce el formalismo que pretende superar.

El análisis materialista exige preguntar, ante cada obra, al menos cinco cosas: qué materiales la constituyen, qué operaciones la producen, qué códigos visuales activa, qué instituciones condicionan su circulación y qué interpretaciones quedan permitidas o bloqueadas por su propia estructura. Esta secuencia no funciona como receta mecánica; opera como control

gnoseológico. Obliga a que la interpretación regrese siempre a la obra y evita que el discurso se fugue hacia abstracciones cómodas.

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 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.

Concebir la pintura como sistema material obliga a sostener juntos sus tres planos constitutivos. El cuadro posee una base física verificable, una trama de operaciones técnicas y una organización simbólica que orienta su sentido. Separar esos planos produce caricaturas: inventario de materiales sin teoría, psicología del artista sin obra, sociología del contexto sin forma pictórica, o formalismo de taller sin historia. El análisis materialista trabaja precisamente en la articulación.

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 impide reducir la obra a pura forma o a documento histórico. Las ideas pictóricas no equivalen a conceptos verbales ilustrados con color. El

tratamiento de la luz en Caravaggio, por ejemplo, produce una organización visual de la gracia, del llamado y de la irrupción de lo divino que ningún resumen doctrinal agota. La pintura piensa con medios pictóricos: escala, contraste, dirección lumínica, gesto, composición, materia.

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 portan concepciones del mundo, mientras que las ideologías se materializan en elecciones técnicas concretas. 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 esa coartada 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. La cientificidad de la pintura

La cuestión de la cientificidad 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 decisiva 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. Conviene precisar el alcance de esta afirmación. Decir que pertenece al ámbito de las ciencias beta no significa convertirla en ciencia exacta ni atribuirle la capacidad de producir predicciones universales. Significa reconocer que su objeto incluye sujetos operatorios, instituciones, técnicas, tradiciones, aprendizajes, públicos y sistemas simbólicos. La obra pictórica no puede ser tratada como un mineral ni como una ecuación, porque su constitución depende de operaciones humanas históricamente mediadas. Pero esa implicación del sujeto no cancela el conocimiento: lo desplaza hacia un tipo de rigor distinto, basado en la reconstrucción de operaciones, la comparación de estructuras, la verificación documental y la crítica de interpretaciones incompatibles con la obra.

La objetividad pictórica, en este marco, no consiste en eliminar al intérprete, sino en someter su interpretación a restricciones materiales, técnicas, históricas e iconográficas. Una lectura de La vocación de San Mateo debe responder a la disposición de las figuras, al régimen lumínico, a los gestos, a la tradición iconográfica, a la ubicación de la obra en la Capilla Contarelli

y a las operaciones técnicas de Caravaggio. Cuando una interpretación ignora esos elementos, pierde fuerza gnoseológica aunque sea imaginativa o retóricamente atractiva.

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. Estos límites, sin embargo, no anulan la posibilidad de conocimiento riguroso: definen sus condiciones específicas.

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.

La fuerza de la obra aparece precisamente en el cruce de esos niveles. La luz no ilumina una escena ya dada; organiza la escena. El gesto de Cristo no funciona solo como signo narrativo; distribuye las posiciones de los personajes y orienta la mirada del espectador. La oscuridad no es fondo neutro; actúa como materia dramática. La escena evangélica, trasladada a un ambiente reconocible para el público romano del siglo XVII, deja de ser una ilustración devocional y se convierte en una operación pictórica de actualización histórica. Caravaggio no "representa" simplemente el llamado de Mateo: construye visualmente las condiciones de aparición de ese llamado.

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 están materializados en configuraciones concretas de forma y color; no flotan sobre la obra.

10. Proyección del Materialismo Pictórico

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

En la docencia, 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 recorrido anterior permite fijar el alcance del Materialismo Pictórico como teoría fundacional. Su primera consecuencia es crítica: varias concepciones habituales de la pintura pierden legitimidad gnoseológica. La obra ya no puede entenderse como emanación de una interioridad inefable, como objeto autónomo separado de sus condiciones de producción, como simple reflejo de una estructura social, como suma de procedimientos técnicos o como superficie abierta a cualquier interpretación. Cada una de esas posiciones absolutiza un plano y empobrece el campo.

La pintura exige una teoría más fuerte porque ella misma es un objeto compuesto. Está hecha de materiales físicos, operaciones técnicas, decisiones históricas, sistemas simbólicos, instituciones de circulación y competencias de recepción. Su conocimiento requiere mantener unidos esos niveles sin convertir ninguno en fundamento absoluto. Ahí reside la función del Materialismo Pictórico: ofrecer un marco capaz de analizar la obra pictórica como sistema material de ideas visualizadas.

Esta propuesta también desplaza la discusión sobre la cientificidad del arte. El rigor no depende de imitar a las ciencias naturales ni de reducir la pintura a magnitudes cuantificables. Depende de construir operaciones de análisis capaces de distinguir entre interpretaciones fundadas y proyecciones arbitrarias, entre estructuras verificables y opiniones sin retorno a la obra, entre crítica materialista y comentario impresionista. En ese sentido, la teoría de la pintura puede alcanzar una cientificidad beta: histórica, operatoria, comparativa, documental y categorialmente delimitada.

El Materialismo Pictórico abre una línea de trabajo para la docencia, la crítica, la historia del arte, la curaduría y la propia producción pictórica. En la enseñanza, permite formar competencias analíticas más allá del gusto. En la crítica, ofrece criterios para evaluar discursos sobre obras. En la historia del arte, ayuda a desmontar hagiografías de genios y narrativas lineales de progreso o decadencia. En la curaduría, permite organizar relaciones materiales, técnicas y simbólicas entre obras. En la práctica pictórica, devuelve al productor una conciencia más precisa de las condiciones reales de su oficio.

Este ensayo no clausura el campo. Lo inaugura con una tesis: la pintura puede ser pensada como conocimiento cuando se la analiza desde sus materiales, sus operaciones y sus formas simbólicas. Los desarrollos posteriores deberán probar la fecundidad de esta tesis en obras, tradiciones, problemas técnicos y disputas teóricas concretas. La fundación solo vale si produce trabajo. Aquí queda trazado el mapa inicial.

Glosario técnico del Materialismo Pictórico

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.

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, ahistórica y trascendente, ignorando las determinaciones materiales, históricas y sociales de las prácticas artísticas.

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.
- Chevreur, 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).

