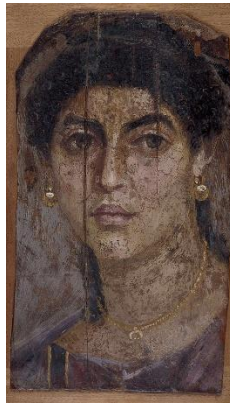


DIALÉCTICA DE LA PINTURA

Contradicciones operatorias (M1–M2–M3), cierre categorial y producción de conocimiento pictórico



Julio David Rojas

Atelier Velázquez

Atelier Velázquez

16 de febrero de 2026

Palabras clave: materialismo pictórico, cierre categorial, dialéctica, ontología trigenérica, operadores pictóricos, M1-M2-M3

ÍNDICE

1. Resumen / Abstract
2. Introducción: El problema de la razón pictórica
3. Planteamiento del problema y delimitación
4. Materiales del campo pictórico y symploké mínima
 - 4.1. Definición operatoria de pintura
 - 4.2. Fórmula-esquema del sistema pictórico
5. Marco conceptual y estado de la cuestión
 - 5.1. La ontología trigenérica aplicada a la pintura
 - 5.2. El cierre categorial como criterio gnoseológico
6. Las cuatro dialécticas de la pintura
 - 6.1. Dialéctica de conceptos pictóricos
 - 6.2. Dialéctica de ideas axiológicas
 - 6.3. Dialéctica de teorías: desmontaje del mito del Arte
 - 6.4. Dialéctica de interpretaciones
7. Operadores pictóricos y cierre categorial
 - 7.1. Catálogo de operadores
 - 7.2. Criterios de verificación
 - 7.3. Demarcación ciencia/ideología
8. Casos probatorios: análisis operatorio
 - 8.1. Perspectiva medieval vs. Renacimiento
 - 8.2. Academicismo vs. Realismo e Impresionismo
 - 8.3. Dibujo vs. color
 - 8.4. Veladura vs. empaste

- 8.5. Icono bizantino vs. Barroco
- 8.6. Perspectiva occidental vs. shanshui
- 8.7. Fotografía, crisis de la mimesis y abstracción
- 9. Aparato crítico: objeciones y respuestas
- 10. Conclusión: la pintura como producción de conocimiento
- 11. Referencias
- 12. Anexos

Atelier Vélezquez

1. Resumen

El presente ensayo desarrolla una teoría dialéctica de la pintura fundamentada en el materialismo filosófico de Gustavo Bueno. Frente a las concepciones idealistas que reducen la práctica pictórica a expresión subjetiva o inspiración inefable, se propone aquí un análisis operatorio que demuestra cómo la pintura produce conocimiento mediante transformaciones materiales sistemáticas. La tesis central sostiene que las contradicciones internas del campo pictórico —articuladas en los tres géneros de materialidad (M1: materia física; M2: operaciones del sujeto; M3: estructuras lógico-formales)— constituyen el motor de la evolución histórica de la pintura y el fundamento de su racionalidad específica.

Se desarrollan cuatro dialécticas fundamentales: la dialéctica de conceptos pictóricos, la dialéctica de ideas axiológicas, la dialéctica de teorías y la dialéctica de interpretaciones. Cada una se demuestra mediante casos históricos concretos que abarcan desde la contradicción entre perspectiva medieval y renacentista hasta la crisis de la mimesis provocada por la fotografía. El ensayo incluye un catálogo operatorio de quince operadores pictóricos con criterios de verificación, distinguiendo rigurosamente entre conocimiento pictórico e ideología estética.

La conclusión establece que la pintura, aunque no alcanza el cierre categorial de las ciencias alfa, constituye una ciencia beta con identidades sintéticas verificables, criterios de corrección operables y capacidad de producir verdades categoriales dentro de su campo específico.

Abstract:

This essay develops a dialectical theory of painting grounded in Gustavo Bueno's philosophical materialism. Against idealist conceptions that reduce pictorial practice to subjective expression or ineffable inspiration, an operatorial analysis is proposed demonstrating how painting produces knowledge through systematic material transformations. The central thesis holds that the internal contradictions of the pictorial field—articulated through three genera of materiality (M1, M2, M3)—constitute the engine of painting's historical evolution and the foundation of its specific rationality.

2. Introducción: El problema de la razón pictórica

Una pintura cuelga en un museo. El visitante se detiene, mira, quizá siente algo. Luego sigue caminando. El historiador del arte redacta un párrafo sobre influencias y contextos. El crítico emite un juicio. El filósofo, si se atreve, habla de experiencia estética. Ninguno de ellos, sin embargo, ha explicado qué ocurrió realmente: qué operaciones materiales produjeron ese objeto, qué contradicciones internas lo atraviesan, por qué ese sistema visual funciona mientras otros colapsan. Esta omisión no es casual: refleja siglos de mistificación del fenómeno pictórico bajo el rótulo honorífico de Arte.

El presente ensayo parte de una constatación incómoda: la mayor parte del discurso sobre pintura es ideología disfrazada de conocimiento. Cuando se invoca la inspiración del genio, la expresión del alma o la verdad trascendente de la imagen, no se está explicando nada; se está postergando la explicación mediante categorías que funcionan como cortinas de humo (Danto, 1981). El materialismo filosófico, desarrollado sistemáticamente por Gustavo Bueno desde los Ensayos materialistas (1972) hasta la Teoría del cierre categorial (1992-1995), ofrece las herramientas conceptuales para desmontar esta mistificación y reconstruir la pintura como campo operatorio susceptible de análisis racional.

Hablar de dialéctica de la pintura no significa recurrir a la dialéctica hegeliana como adorno retórico ni a un vago proceso de tesis-antítesis-síntesis. Dialéctica, en el contexto del materialismo filosófico, designa el análisis de las contradicciones reales y las transformaciones efectivas que operan dentro de un campo determinado (Bueno, 1972). La pintura, como cualquier práctica material compleja, está atravesada por tensiones internas que no pueden resolverse mediante síntesis definitivas: tensiones entre la materia física y las operaciones del sujeto, entre las estructuras formales heredadas y las innovaciones técnicas, entre la función institucional y la lógica interna del sistema visual (Wölfflin, 1915/2015). Estas tensiones, lejos de ser defectos a superar, constituyen el motor mismo de la evolución pictórica.

La tesis que defiende puede formularse con precisión: la pintura produce conocimiento no a pesar de sus contradicciones, sino precisamente a través de ellas. Cada conflicto operatorio —entre códigos perspectivos, entre sistemas cromáticos, entre modos de

representación— genera identidades sintéticas nuevas que quedan verificadas en las obras mismas. El claroscuro caravaggesco no es una «preferencia estética»; es una solución técnica a problemas de jerarquía visual que puede evaluarse objetivamente. La perspectiva brunelleschiana no es un «estilo»; es un sistema de operaciones con condiciones de cierre verificables (Kemp, 1990). Y así sucesivamente.

El ensayo procede del siguiente modo: tras delimitar el problema y establecer los materiales del campo, se expone el marco conceptual del materialismo pictórico con especial atención a la ontología trigenérica y al concepto de cierre categorial. A continuación se desarrollan las cuatro dialécticas fundamentales de la pintura, demostrando cada una mediante casos históricos concretos. Se incluye un catálogo operatorio con criterios de verificación y se concluye con un aparato crítico que responde a las objeciones previsibles. El objetivo no es producir otra teoría estética más, sino demostrar que la pintura puede analizarse racionalmente sin recurrir a categorías místicas ni a reducciones simplistas.

3. Planteamiento del problema y delimitación

El problema central puede formularse así: ¿en qué sentido la pintura produce conocimiento y no mera experiencia subjetiva? Esta pregunta, aparentemente simple, ha recibido respuestas insatisfactorias durante siglos. Las estéticas tradicionales, desde Platón hasta Hegel, oscilan entre la devaluación ontológica de la imagen como copia de copia y su exaltación como manifestación del Espíritu. Las teorías contemporáneas, por su parte, han tendido hacia dos extremos igualmente problemáticos: el formalismo que analiza estructuras vacías de contenido material, y el sociologismo que disuelve la especificidad pictórica en determinaciones externas.

El materialismo pictórico rechaza ambas reducciones. No se trata de elegir entre forma y contenido, entre técnica e ideología, entre autonomía y función social. Se trata de comprender cómo estos polos aparentemente opuestos se articulan dialécticamente en la práctica pictórica real (Schapiro, 1994). Para ello es necesario partir de una definición operatoria que sustituya las nociones heredadas.

Delimito el campo de investigación del siguiente modo: por pintura entiendo la práctica técnica y material consistente en la producción deliberada de configuraciones visuales estables mediante operaciones ejercidas por sujetos humanos sobre materias cromáticas y soportes físicos, organizadas conforme a estructuras formales históricamente constituidas, y dotadas de cierre interno verificable y función social determinada. Esta definición, propuesta en el presente ensayo como marco operatorio, excluye varios supuestos habituales: la pintura no es «arte» (se define por práctica, no por valor cultural); no es «expresión» (se define por operaciones, no por estados psicológicos); no es «imagen» en sentido laxo (exige estabilidad material y cierre); no es «copia» (implica construcción estructural).

La delimitación temporal abarca desde el Trecento italiano hasta las vanguardias del siglo XX, con extensiones comparativas hacia sistemas pictóricos no occidentales. Esta amplitud no es eclecticismo: responde a la necesidad de demostrar que las dialécticas identificadas operan transversalmente en contextos históricos diversos. La comparación entre sistemas —perspectiva renacentista y shanshui chino, icono bizantino y tenebrismo barroco— no busca establecer equivalencias formales sino identificar invariantes operatorias y discontinuidades irreductibles.

4. Materiales del campo pictórico y symploké mínima

4.1. Definición operatoria de pintura

Antes de proceder al análisis dialéctico es imprescindible establecer con rigor qué entendemos por pintura desde el materialismo filosófico. Una definición científica no persuade: delimita. Propongo la siguiente formulación:

Pintura (s. f.): Práctica técnica y material consistente en la producción deliberada de configuraciones visuales estables mediante operaciones ejercidas por sujetos humanos sobre materias cromáticas y soportes físicos, organizadas conforme a estructuras formales históricamente constituidas, y dotadas de cierre interno verificable y función social determinada.

Esta definición tiene consecuencias inmediatas. Excluye la inspiración como causa eficiente, la subjetividad como criterio de validación, y el gusto como instancia de

verificación. Incluye, en cambio, materia física manipulable, operaciones técnicas evaluables —tal como las codificó Cennini (c. 1400/2015) en su tratado fundacional—, estructuras formales analizables, y criterios de corrección operativos. No es una definición «reduccionista» en el sentido peyorativo del término: es una definición que reduce efectivamente el campo a sus componentes operables, condición necesaria para cualquier análisis racional.

4.2. Fórmula-esquema del sistema pictórico

Para hacer explícita la estructura del campo pictórico, propongo la siguiente formalización mínima:

$$\Pi = \langle M1, M2, M3, O, R \rangle$$

donde:

M1 = materia físico-corporal: pigmentos, aglutinantes, soportes, herramientas, luz física.

M2 = materia operatoria: percepciones, decisiones técnicas, correcciones, procesos de aprendizaje y ejecución del sujeto operatorio.

M3 = materia lógico-formal y simbólica: teorías del color, leyes de perspectiva, códigos iconográficos, géneros, normas académicas, instituciones.

O = conjunto de operadores pictóricos: mezclar, velar, controlar bordes, componer, jerarquizar valores, modular temperatura cromática, etc.

R = conjunto de reglas/constraints: perspectiva, jerarquías, género, normas de acabado, encargo institucional.

Esta fórmula no pretende «matematizar» la pintura en sentido positivista. Su función es hacer explícita la arquitectura categorial del campo, mostrando que ningún nivel puede analizarse aisladamente. El principio de sympleké, desarrollado por Bueno (1972), establece que no todo está conectado con todo (contra el holismo) ni todo está separado de todo (contra el atomismo). En el campo pictórico, M1, M2 y M3 mantienen conexiones necesarias pero también discontinuidades irreductibles. 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.

5. Marco conceptual y estado de la cuestión

5.1. La ontología trigenérica aplicada a la pintura

La distinción entre tres géneros de materialidad constituye el núcleo de la ontología especial del materialismo filosófico (Bueno, 1972; Pérez-Jara et al., 2022). Su aplicación al campo pictórico no es una mera transposición decorativa: es una transducción gnoseológica que permite analizar la pintura evitando tanto el reduccionismo fisicalista como la volatilización idealista.

El primer género de materialidad (M1) comprende las entidades físicas en sentido estricto. En pintura, M1 incluye los pigmentos con sus propiedades químicas específicas —poder tintóreo, opacidad, tiempo de secado, índice de refracción de los aglutinantes (Doerner, 1934/1984)—, los soportes (lienzo de lino, tabla de madera, muro preparado), las herramientas (pinceles, espátulas, trapos) y la luz física que incide sobre la superficie pintada. Estas propiedades son objetivas y mensurables: la granulometría de un pigmento, la absorción espectral de un color. El análisis material de James Elkins (2000) demuestra cómo la alquimia del óleo produce efectos irreductibles a mera técnica. El desconocimiento de M1 produce errores técnicos que ninguna «intención expresiva» puede redimir.

El segundo género de materialidad (M2) abarca los fenómenos psicológicos y las operaciones del sujeto. En pintura, M2 incluye las percepciones visuales —tal como las analiza la psicología de la Gestalt aplicada al arte (Arnheim, 1954/2004)—, las decisiones técnicas (elegir un pincel sobre otro, añadir o restar pigmento), las correcciones (ajustar un tono que no funciona), y los procesos de aprendizaje que hacen posible la pericia. El «ojo educado» del pintor, tal como lo conceptualiza Baxandall (1972/1988), pertenece a M2: es una capacidad perceptiva construida históricamente mediante entrenamiento específico, no una facultad innata ni una propiedad física.

El tercer género de materialidad (M3) corresponde a los objetos abstractos y las estructuras lógico-formales. En pintura, M3 incluye las teorías del color (desde Alberti

hasta Chevreul e Itten), las leyes de la perspectiva (desde Brunelleschi y Alberti hasta Panofsky, 1927/1999), los códigos iconográficos —como los catálogos de Cesare Ripa (1593/1971)—, los géneros pictóricos con sus jerarquías históricas, las normas académicas y las instituciones que regulan la producción y circulación de las obras. Estas estructuras no son «trascendentes» en sentido idealista: son el resultado sedimentado de operaciones exitosas que se han generalizado y codificado.

La relación entre estos tres géneros es lo que el materialismo filosófico denomina *symploké*: conexión parcial, no total. Hay conexiones necesarias (no puede haber pintura sin materia física, ni operaciones sin sujeto, ni significación sin códigos), pero también hay discontinuidades irreductibles (M1 no se reduce a M2 ni M2 a M3). Esta estructura compleja es lo que hace posible las contradicciones dialécticas que analizaremos.

5.2. El cierre categorial como criterio gnoseológico

El concepto de cierre categorial, desarrollado extensamente en la obra homónima de Bueno (1992-1995), 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: 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 o metafísicos (Alvargonzález, 2024).

Bueno distingue entre ciencias alfa y ciencias beta. Las ciencias alfa son aquellas en las que el sujeto operatorio queda neutralizado en los resultados: 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 operan con materiales que incluyen sujetos humanos.

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. 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.

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, valor, borde); la definición de operaciones analíticas verificables; y la producción de verdades categoriales dentro del campo. No cualquier afirmación sobre una pintura constituye conocimiento: solo aquellas que pueden verificarse mediante operaciones internas al campo pictórico.

6. Las cuatro dialécticas de la pintura

La dialéctica, en el materialismo filosófico, no es un proceso lógico abstracto sino el análisis de contradicciones reales y transformaciones efectivas (Bueno, 1972). Identifico cuatro dialécticas fundamentales que operan en el campo pictórico:

6.1. Dialéctica de conceptos pictóricos

Los conceptos que utilizamos para comprender la pintura —perspectiva, composición, color, acabado, realismo— no son verdades eternas dadas de antemano. Son construcciones que emergen de una interacción compleja entre percepciones (M2), prácticas históricas (M1) e instituciones codificadoras (M3). La dialéctica de conceptos muestra cómo estos términos cambian de significado según los sistemas pictóricos en que operan (Damisch, 1987/1995; Wölfflin, 1915/2015).

Consideremos el concepto de perspectiva. En el sistema bizantino, la denominada «perspectiva inversa» no era un error técnico sino una solución deliberada a un problema específico: representar lo sagrado sin subordinarlo a un punto de vista humano (Florensky, 1920/2005). La perspectiva lineal renacentista, codificada por Brunelleschi y teorizada por Alberti (1435/1996), respondía a un programa diferente: construir una «ventana abierta» que unificara el espacio pictórico desde un punto de vista único. Panofsky (1927/1999) demostró que la perspectiva no es una representación «natural» del espacio sino una forma simbólica históricamente constituida.

El concepto de acabado ofrece otro ejemplo. Para la tradición académica del siglo XIX, una pintura debía presentar una superficie unificada donde las pinceladas quedaran invisibles. El impresionismo rompió deliberadamente con esta norma, haciendo visible la factura como parte del sistema visual. No se trata de «gustos» diferentes sino de conceptos de acabado incompatibles que responden a programas pictóricos distintos. La contradicción entre ambos conceptos generó transformaciones reales en la práctica pictórica.

6.2. Dialéctica de ideas axiológicas

Las ideas de bello y feo, verdad y engaño, identidad y retrato, no tienen significados fijos sino que se constituyen dialécticamente a través de programas pictóricos en conflicto. Lo que una época considera bello, otra lo rechaza como académico o convencional. Lo que un sistema entiende por «verdad» pictórica difiere radicalmente de lo que entiende otro.

La dialéctica entre belleza clásica y fealdad expresiva atraviesa toda la historia de la pintura occidental. Los desnudos idealizados de Ingres (*La Gran Odalisca*, 1814) responden a un concepto de belleza que busca la perfección formal mediante la corrección de las «imperfecciones» del modelo natural. Las figuras deformadas de Francis Bacon (*Tres estudios para figuras en la base de una Crucifixión*, 1944) responden a un concepto radicalmente distinto donde la distorsión no es defecto sino medio expresivo. Ambos conceptos coexisten en tensión irresuelta: no hay síntesis posible entre ellos, solo una comprensión dialéctica de su antagonismo.

La idea de identidad en el retrato ofrece un caso igualmente instructivo. El retrato flamenco del siglo XV (Jan van Eyck) buscaba una identidad basada en la acumulación minuciosa de detalles ópticos. El retrato velazqueño opera de modo diferente: la identidad surge de la síntesis de masas cromáticas que, vistas a distancia adecuada, producen una presencia más intensa que la mera descripción. No son «estilos» alternativos sino concepciones incompatibles de qué significa capturar la identidad de un rostro.

6.3. Dialéctica de teorías: desmontaje del mito del Arte

El materialismo pictórico opera críticamente sobre un conjunto de construcciones ideológicas que han obstaculizado el conocimiento riguroso de la pintura. Estas construcciones —el mito del genio, el mito de la inspiración, el mito de la verdad trascendente— no son meros errores corregibles mediante mejor información: son ideologías que cumplen funciones sociales determinadas y requieren desmontaje sistemático (Danto, 1981).

El mito del genio constituye la falacia central de la concepción romántica. 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 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.

El mito de la inspiración funciona de modo análogo. Cuando se afirma que una obra fue «inspirada», se está postergando la explicación mediante una categoría que opera como caja negra. El análisis operatorio muestra que lo que llamamos «inspiración» es el resultado visible de procesos de ensayo, error, corrección y decisión que pueden rastrearse en los materiales mismos: bocetos previos, pentimenti, cambios de composición detectables mediante radiografías. La inspiración, si existe como fenómeno psicológico, no explica la obra: la obra explica lo que retrospectivamente llamamos inspiración.

El análisis materialista de los tratados históricos —desde Cennini (c. 1400/2015) hasta Leonardo (c. 1540/2019) y Vasari, pasando por los manuales técnicos como el de Doerner (1934/1984)— revela una tensión constante entre la descripción operatoria del oficio y la legitimación ideológica de la práctica. Cennini transmite recetas de taller junto con invocaciones a la inspiración divina. Leonardo teoriza la perspectiva aérea con precisión científica pero también cultiva su imagen de genio universal. Esta duplicidad no es defecto individual: refleja la estructura contradictoria de un campo que produce conocimiento material pero debe legitimarse mediante discursos que lo trascienden.

El mito de la verdad trascendente postula que las grandes obras de arte comunican verdades que trascienden su contexto histórico y material. Esta concepción, heredera del idealismo hegeliano, confunde la persistencia histórica de ciertas obras con una supuesta participación en lo Absoluto. El materialismo pictórico propone una explicación diferente: las obras que persisten lo hacen porque su sistema operatorio alcanzó un grado de cierre que permite su reactivación en contextos diversos. No hay verdad trascendente: hay identidades sintéticas verificables que pueden reconocerse y analizarse desde distintas posiciones históricas.

6.4. Dialéctica de interpretaciones

La cuarta dialéctica se despliega entre las diversas escuelas de interpretación de la pintura. El *connoisseurship* (centrado en atribución y autenticidad), la iconografía panofskiana (análisis de símbolos y programas), el formalismo (análisis de estructuras visuales), la historia social del arte (determinaciones contextuales), el psicoanálisis del arte (lecturas sintomáticas), la semiótica visual (análisis de códigos): cada una de estas aproximaciones captura aspectos parciales del fenómeno pictórico mientras ignora otros. La dialéctica de interpretaciones no consiste en elegir una escuela sobre las demás ni en combinarlas eclécticamente. Consiste en comprender cómo sus tensiones revelan la estructura compleja del campo pictórico. El análisis iconográfico de *Las Meninas* según Panofsky (1939/1972) —centrado en programas simbólicos— entra en tensión con el análisis estructural de Foucault (centrado en la disposición de las miradas). Ambas interpretaciones son parcialmente verdaderas y mutuamente irreducibles. La comprensión dialéctica no busca una síntesis superadora sino una articulación que preserve las tensiones productivas.

La metodología iconográfica desarrollada por Panofsky (1939/1972) constituye un intento sistemático de regular la interpretación mediante niveles de análisis verificables. Sin embargo, como ha mostrado Holly (1984), el propio método panofskiano presupone una metafísica idealista: la significación «intrínseca» de la obra remite a «valores simbólicos» que trascienden el contexto histórico concreto. La corriente warburguiana —desde Warburg (1932/1999) hasta Gombrich (1960/2002)— ofrece una alternativa más

materialista al situar la imagen en redes de transmisión, supervivencia y transformación cultural.

El criterio que distingue interpretaciones válidas de interpretaciones ideológicas es operatorio: una interpretación es válida si puede anclarse en operaciones, materiales, estructuras y contextos verificables; es ideológica si flota en el nivel M3 sin conexión demostrable con M1 y M2. Afirmar que Las Meninas expresa «la esencia del Barroco» es ideología. Mostrar cómo la técnica de Velázquez —la pincelada suelta, la graduación tonal, el control de bordes— produce efectos específicos de profundidad y atmósfera es conocimiento operatorio.

7. Operadores pictóricos y cierre categorial

7.1. Catálogo de operadores

Un operador pictórico es una acción material evaluable que modifica el sistema visual de modo controlado. Los tratadistas históricos, desde Cennini (c. 1400/2015) hasta Leonardo (c. 1540/2019) y los manuales técnicos modernos (Doerner, 1934/1984), han descrito estas operaciones con variable grado de sistematización. El análisis de la percepción visual por parte de Arnheim (1954/2004) y Gibson (1979/2015) permite fundamentar estos operadores en bases psicofísicas verificables. El estudio de Gage (1993) sobre la historia del color proporciona el contexto histórico de las operaciones cromáticas. La siguiente lista, sin pretensión de exhaustividad, identifica quince operadores fundamentales:

1. Encaje proporcional: establecer relaciones de tamaño entre elementos del campo visual mediante comparación y ajuste.
2. Bloqueo tonal: establecer las masas principales de valor (luz/sombra) que estructuran la composición.
3. Mezcla sustractiva: combinar pigmentos para obtener tonos objetivo, considerando las propiedades físicas de cada componente.
4. Mezcla óptica: yuxtaponer colores que se mezclan en la percepción del observador, no en la paleta.

5. Jerarquía de foco: establecer zonas de máximo detalle/contraste y zonas subordinadas mediante gradación de acabado.
6. Control de bordes: modular la transición entre áreas adyacentes (borde duro, borde suave, borde perdido).
7. Modulación térmica: ajustar las relaciones de temperatura cromática (cálido/frío) para crear efectos de profundidad y luz.
8. Construcción de profundidad: aplicar sistemas de perspectiva (lineal, atmosférica, por superposición) para generar ilusión espacial.
9. Transiciones de penumbra: modelar los pasajes entre luz y sombra con control de la velocidad de transición.
10. Textura/empaste/veladura: controlar la cualidad matérica de la superficie pictórica según efecto buscado.
11. Ritmos de trazo: establecer patrones de dirección y energía en la aplicación del pigmento.
12. Simplificación anatómica: reducir la complejidad del modelo natural a masas estructurales manejables.
13. Control de saturación: ajustar la intensidad cromática para crear jerarquías y unidad tonal.
14. Composición por masas: organizar el campo visual mediante bloques de valor y color antes del detalle.
15. Diseño de valores: establecer el patrón de claros y oscuros que estructura la legibilidad de la imagen.

7.2. Criterios de verificación

Para que el catálogo de operadores no sea mera nomenclatura, es necesario establecer criterios de verificación. Un operador se ha ejecutado correctamente cuando cumple las siguientes condiciones (Marr, 1982/2010):

Criterio de cierre perspectivo: ¿Las líneas de fuga convergen consistentemente? ¿La escala de las figuras corresponde a su posición en profundidad? Verificable mediante análisis geométrico.

Criterio de jerarquía tonal: ¿El patrón de valores sostiene el foco visual? ¿Las zonas subordinadas no compiten con el centro de interés? Verificable mediante conversión a escala de grises.

Criterio de consistencia M1-M2-M3: ¿La materia física (M1) produce el efecto perceptivo buscado (M2) sin contradecir las estructuras formales del sistema (M3)? Verificable mediante análisis técnico y comparación con el programa pictórico declarado o implícito.

Criterio de identidad sintética: ¿El sistema visual alcanza una configuración estable que puede reconocerse y describirse? ¿Hay una «lógica» interna que unifica los elementos? Verificable mediante análisis estructural.

7.3. Demarcación ciencia/ideología

La distinción entre conocimiento pictórico e ideología estética puede establecerse mediante el siguiente criterio: una afirmación sobre una obra constituye conocimiento si puede anclarse en operaciones verificables (M1/M2) y estructuras formales analizables (M3); constituye ideología si flota exclusivamente en M3 sin conexión demostrable con los otros géneros de materialidad (Goodman, 1976).

Ejemplos de conocimiento pictórico: «Velázquez utiliza bordes perdidos en la periferia para dirigir la atención al rostro» (verificable mediante análisis de la obra). «Monet aplica pigmentos complementarios yuxtapuestos para aumentar la vibración cromática» (verificable). «La composición de Los fusilamientos del 3 de mayo estructura la escena mediante un triángulo de luz que opone víctimas y verdugos» (verificable).

Ejemplos de ideología estética: «Esta obra expresa la angustia existencial del artista» (no verificable sin documentación externa, y aun así problemático). «El cuadro transmite la esencia del Barroco» (concepto vacío). «La genialidad de Rafael se manifiesta en cada pincelada» (categoría mística inoperable).

La demarcación no es siempre nítida. Hay zonas grises donde la afirmación podría verificarse con trabajo adicional. El criterio operativo es: ¿puede traducirse la afirmación

a operaciones y materiales concretos? Si la respuesta es negativa, estamos ante ideología, no ante conocimiento.

8. Casos probatorios: análisis operatorio

La teoría debe probarse en casos concretos. Presento siete bloques de análisis que demuestran las dialécticas identificadas:

8.1. Perspectiva medieval vs. Renacimiento: Giotto/Duccio vs. Masaccio/Piero

La contradicción central puede formularse así: dos sistemas de organización espacial incompatibles que responden a programas pictóricos diferentes (Damisch, 1987/1995).

En el sistema medieval (Duccio, Giotto), el espacio se construye mediante jerarquías simbólicas donde el tamaño indica importancia, no distancia. La llamada «perspectiva inversa» no es error técnico sino solución coherente a un problema específico: representar lo sagrado sin subordinarlo a la mirada humana (Florensky, 1920/2005). M1: temple sobre tabla con fondo dorado. M2: operaciones de yuxtaposición simbólica. M3: códigos iconográficos bizantinos —como los sistematizados por Ripa (1593/1971)—, jerarquía eclesiástica. Operadores en juego: escala simbólica, frontalidad, estratificación plana.

En el sistema renacentista (Masaccio, Piero della Francesca), el espacio se unifica mediante perspectiva lineal con punto de fuga único. La Trinidad de Masaccio (1427) demuestra el nuevo sistema: el espacio pictórico continúa el espacio real de la iglesia, creando una ilusión coherente. M1: fresco sobre muro. M2: operaciones de construcción geométrica verificables. M3: nueva teoría del espacio (Brunelleschi, Alberti, 1435/1996). Operadores: punto de fuga, disminución proporcional, profundidad construida.

El análisis de Kemp (1990) sobre los fundamentos ópticos del arte occidental demuestra que la perspectiva lineal no es una convención arbitraria sino un sistema fundamentado en la física de la luz y la geometría del ojo. Sin embargo, esto no invalida otros sistemas: la coherencia de un sistema perspectivo se evalúa internamente, según sus propios principios operatorios. Como demostró Panofsky (1927/1999) en su análisis de la

perspectiva como «forma simbólica», los sistemas de representación espacial codifican visiones del mundo históricamente determinadas.

Lo que cierra: en cada sistema, las operaciones producen resultados coherentes dentro de sus propias premisas. Lo que rompe: la introducción de la perspectiva lineal desestabiliza el sistema medieval, no porque sea «mejor» en abstracto, sino porque responde a un programa antropocéntrico incompatible con la jerarquía simbólica tradicional.

8.2. Academicismo vs. Realismo e Impresionismo

Contradicción: sistemas de acabado, tema y función social incompatibles dentro del mismo campo institucional (Baxandall, 1972/1988).

El academicismo (Bouguereau, Gérôme, Cabanel) opera con: M1: óleo sobre lienzo, superficie pulida, pincelada invisible. M2: operaciones de idealización y corrección del modelo natural. M3: jerarquía de géneros (historia > retrato > paisaje > bodegón), normas de la École des Beaux-Arts. Operadores: modelado suave, transiciones graduales, acabado unificado, tema noble.

El Realismo de Courbet introduce una ruptura: M1: empaste visible, materia pictórica evidente. M2: operaciones de representación «sin idealización». M3: programa ideológico explícito (pintar «lo que veo»), rechazo de jerarquías temáticas. Operadores: textura material, escala monumental para temas «bajos», espátula.

El Impresionismo (Monet, Renoir) radicaliza la crisis: M1: pincelada visible como principio, colores puros yuxtapuestos. M2: captura de efectos de luz en el momento. M3: abandono del taller, plein air, instantaneidad. Operadores: mezcla óptica, borde vibrante, cropping compositivo.

La dialéctica no se resuelve en síntesis: academicismo, realismo e impresionismo coexisten en tensión, y cada uno produce obras coherentes dentro de sus premisas. Lo que cambia es la hegemonía institucional, no una «verdad» pictórica única.

8.3. Dibujo vs. color: la querella prolongada

Contradicción: dos principios constructivos del espacio pictórico que compiten por primacía durante siglos (Gage, 1993).

La tradición del dibujo (Poussin, Ingres) postula: M1: línea como elemento primario, color subordinado. M2: operaciones de contorno y modelado mediante valor. M3: tradición romana, Rafael como modelo, claridad formal. Operadores: contorno definido, modelado tonal, composición lineal.

La tradición del color (Rubens, Delacroix, Tiziano tardío) postula: M1: masa cromática como elemento primario, línea secundaria o inexistente. M2: operaciones de construcción mediante relaciones de color. M3: tradición veneciana, expresividad cromática. Operadores: borde cromático, modelado por temperatura, composición por masas de color.

La querella del dibujo y el color en la Academia francesa del siglo XVII no era un debate abstracto: era una lucha por los criterios de cierre del campo pictórico. Ambas posiciones producen obras coherentes. La dialéctica persiste porque ambos principios son irreductibles y ninguno puede eliminar al otro.

8.4. Veladura vs. empaste: ilusionismo y materia

Contradicción: dos tratamientos de la superficie pictórica con efectos radicalmente diferentes (Doerner, 1934/1984; Elkins, 2000).

La técnica de veladura (Van Eyck, Velázquez en sus carnaciones): M1: capas transparentes de pigmento sobre fondo preparado, la luz atraviesa las capas y rebota. M2: operaciones de construcción lenta, capa sobre capa. M3: tradición flamenca, ilusionismo óptico. Operadores: capas transparentes, tiempo de secado respetado, luminosidad interna.

La técnica de empaste (Rembrandt tardío, Goya tardío, Sargent): M1: pigmento denso aplicado con carga, la materia misma se vuelve protagonista. M2: operaciones de construcción directa, alla prima. M3: expresividad matérica, inmediatez. Operadores: pincelada cargada, textura táctil, efecto a distancia.

Ambos sistemas pueden coexistir en la misma obra (Velázquez usa empaste en los puntos de luz y veladura en las sombras), pero sus lógicas son diferentes. La dialéctica produce híbridos productivos.

8.5. Icono bizantino vs. Barroco

Contradicción: dos sistemas de representación de lo sagrado con premisas ontológicas opuestas (Florensky, 1920/2005).

El icono bizantino: M1: temple al huevo sobre tabla preparada con yeso, fondo dorado. M2: operaciones codificadas (el pintor es «escriba» de imágenes, no creador). M3: teología de la imagen (el icono participa de lo representado), frontalidad hierática. Operadores: esquematización simbólica, luz propia (no hay sombras proyectadas), espacio no euclidiano.

El Barroco (Caravaggio, Zurbarán, Ribera): M1: óleo sobre lienzo, tenebrismo. M2: operaciones de dramatización lumínica, modelos tomados de la calle. M3: Contrarreforma, apelación emocional, santos como seres carnales. Operadores: claroscuro extremo, realismo corporal, espacio teatral.

La contradicción no es «estilística»: es ontológica. El icono presenta lo sagrado como tal; el Barroco representa lo sagrado mediante lo profano intensificado. Ambos sistemas cierran internamente, pero sus premisas son incompatibles.

8.6. Perspectiva occidental vs. shanshui

Contradicción: dos sistemas de organización espacial que no pueden reducirse uno al otro.

La perspectiva occidental (desde el Renacimiento): punto de vista único, espacio unificado, observador inmóvil. M1/M2/M3 ya descritos. Operadores: punto de fuga, horizonte, disminución sistemática.

El shanshui chino: múltiples puntos de vista, espacio como recorrido temporal, rollo vertical u horizontal. M1: tinta sobre seda o papel, pincel caligráfico. M2: operaciones de «viaje» visual, el espectador recorre la imagen. M3: filosofía taoísta, montaña-agua como

par complementario, vacío como elemento activo. Operadores: perspectiva múltiple, vacío estructural, gradación atmosférica por tinta.

Comparar no es igualar. Ambos sistemas producen identidades sintéticas verificables dentro de sus campos respectivos. Lo que difiere son las premisas ontológicas sobre qué significa «espacio» y cómo debe experimentarse la imagen. Esta comparación, contra el relativismo fácil, muestra que hay criterios de cierre operando en cada sistema, aunque los criterios sean diferentes.

8.7. Fotografía, crisis de la mimesis y abstracción

Contradicción: la aparición de un medio mecánico de reproducción desestabiliza la función mimética de la pintura.

La fotografía (desde 1839) asume parte de las funciones que la pintura había monopolizado: registro documental, retrato accesible, captura instantánea. Esta «competencia» no destruye la pintura pero la obliga a redefinir su especificidad. M1 fotográfico: luz, emulsión química, óptica. M2: operaciones mecánicas (aunque hay decisiones en encuadre, tiempo, revelado). M3: «verdad» indicial, el referente «estuvo ahí».

Las respuestas pictóricas son múltiples: Impresionismo (lo que la cámara no puede captar: el color vibrante, la atmósfera). Post-impresionismo (Cézanne: la construcción del espacio mediante color). Cubismo (Picasso, Braque: la simultaneidad de puntos de vista que la fotografía excluye). Abstracción (Mondrian, Malevich): la pintura se repliega sobre sus propios medios, eliminando la representación mimética (Arnheim, 1954/2004).

Cada una de estas respuestas genera nuevos cierres categoriales. La abstracción no es la «muerte» de la pintura sino una reconfiguración del campo donde los operadores formales (color, línea, composición) operan sin referente externo. El cierre ya no depende de la semejanza con lo visible sino de la coherencia interna del sistema visual, continuando debates sobre la naturaleza simbólica de las imágenes (Gombrich, 1960/2002).

9. Aparato crítico: objeciones y respuestas

Presento cuatro objeciones fuertes y sus respuestas:

Objeción 1: «Esto es formalismo disfrazado»

El formalismo tradicional (Wölfflin, Greenberg) analiza formas desconectadas de su base material y su función social. El materialismo pictórico, por el contrario, exige que todo análisis formal (M3) se ancle en operaciones concretas (M2) sobre materiales físicos (M1) en contextos institucionales determinados. No hay formalismo cuando la forma se explica por sus condiciones materiales de producción. La fórmula $\Pi = \langle M1, M2, M3, O, R \rangle$ incluye explícitamente la materia y las operaciones; un formalismo «disfrazado» las excluiría.

Objeción 2: «Esto reduce la pintura a técnica»

Reduccionismo sería afirmar que M1 agota el fenómeno pictórico. El materialismo pictórico afirma lo contrario: que M1, M2 y M3 son irreducibles entre sí y que el análisis debe recorrer los tres géneros. Técnica (M1/M2) e ideología (M3) están en symploké, no en reducción. El análisis técnico no excluye el análisis de programas ideológicos ni de funciones sociales: los integra mostrando cómo operan materialmente.

Objeción 3: «La pintura no produce conocimiento, solo experiencia estética»

Esta objeción depende de una definición restrictiva de «conocimiento» como exclusivamente proposicional. El materialismo filosófico amplía la noción de conocimiento para incluir las identidades sintéticas producidas por operaciones materiales. Una pintura que resuelve un problema de representación espacial produce conocimiento en el mismo sentido en que un teorema geométrico lo produce: establece una identidad verificable. La «experiencia estética» no es alternativa al conocimiento sino su modo de acceso en el campo pictórico.

Objeción 4: «Comparar culturas así es imposible/eurocéntrico/relativista»

La comparación materialista no postula una jerarquía universal de valores (contra el eurocentrismo) ni una equivalencia vacía de todos los sistemas (contra el relativismo). Postula que cada sistema pictórico tiene sus propios criterios de cierre verificables, y que estos criterios pueden compararse sin reducirse. Comparar perspectiva renacentista y shanshui no significa afirmar que una es «mejor» que otra ni que son «lo mismo»:

significa identificar qué operaciones producen cierre en cada sistema y qué discontinuidades los separan. La symploké permite conexiones parciales sin fusión ni jerarquía.

10. Conclusión: la pintura como producción de conocimiento

El recorrido efectuado permite formular las siguientes conclusiones:

Primera: La pintura es un campo operatorio material susceptible de análisis racional. Las nociones de «genio», «inspiración» y «verdad trascendente» no explican el fenómeno pictórico: lo encubren. El materialismo pictórico sustituye estas categorías místicas por operadores verificables, criterios de cierre y análisis trigenérico.

Segunda: Las contradicciones internas del campo pictórico —dialéctica de conceptos, ideas, teorías e interpretaciones— no son defectos a superar sino el motor de la evolución histórica de la pintura. Cada tensión entre sistemas incompatibles genera transformaciones materiales que producen nuevas identidades sintéticas.

Tercera: La pintura produce conocimiento, aunque no del mismo tipo que las ciencias alfa. Como ciencia beta, la teoría de la pintura opera con materiales que incluyen sujetos, y el análisis mismo modifica el campo. Esto no impide la verificación: solo especifica sus condiciones.

Cuarta: El cierre categorial de la pintura se verifica en las obras mismas. Una pintura correcta es aquella cuyo sistema operatorio alcanza consistencia interna demostrable: la perspectiva cierra geométricamente, la jerarquía tonal sostiene el foco, los operadores producen efectos coherentes con el programa declarado o implícito.

Quinta: La comparación entre sistemas pictóricos diversos (Occidente/China, medieval/renacentista, académico/vanguardista) no conduce al relativismo ni al eurocentrismo sino a la identificación de invariantes operatorias y discontinuidades irreductibles. La symploké permite pensar la conexión sin reducción.

La ganancia de este análisis no es estética ni moral: es gnoseológica. Quien comprende la pintura como campo operatorio material está en mejor posición para analizar obras concretas, distinguir conocimiento de ideología, y producir pinturas que alcancen cierre

interno verificable. El materialismo pictórico no dice qué pintar: dice qué significa pintar cuando se sabe lo que se hace.

La pintura, en suma, piensa —no porque susurre verdades al genio, sino porque opera: transforma materia con reglas, evoluciona por conflicto, produce identidades verificables. Lo demás es adorno o humo.

Atelier Vélezquez

11. Referencias

Alberti, L. B. (1435/1996). *De la pintura*. Ediciones Akal.

Alvargonzález, D. (2024). *La filosofía de Gustavo Bueno*. Universidad de Oviedo

Arnheim, R. (1954/2004). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye* (Rev. ed.). University of California Press.

Baxandall, M. (1972/1988). *Painting and experience in fifteenth-century Italy* (2nd ed.). Oxford University Press.

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

Bueno, G. (1992). *Teoría del cierre categorial* (Vol. 1). Pentalfa.

Bueno, G. (1993). *Teoría del cierre categorial* (Vols. 2-5). Pentalfa.

Cennini, C. (c. 1400/2015). *Il libro dell'arte* (L. Broecke, Trad.). Archetype Publications.

Da Vinci, L. (c. 1540/2019). *Trattato della pittura*. Demetra.

Damisch, H. (1987/1995). *The origin of perspective* (J. Goodman, Trad.). MIT Press.

Danto, A. C. (1981). *The transfiguration of the commonplace: A philosophy of art*. Harvard University Press.

Doerner, M. (1934/1984). *The materials of the artist and their use in painting* (E. Neuhaus, Trad., ed. rev.). Harcourt.

Elkins, J. (2000). *What painting is: How to think about oil painting using the language of alchemy*. Routledge.

Florensky, P. (1920/2005). *La perspectiva invertida*. Sígueme.

Gage, J. (1993). *Color and culture: Practice and meaning from antiquity to abstraction*. University of California Press.

Gibson, J. J. (1979/2015). *The ecological approach to visual perception*. Psychology Press.

Gombrich, E. H. (1960/2002). *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Phaidon.

Goodman, N. (1976). *Languages of art: An approach to a theory of symbols* (2nd ed.). Hackett Publishing.

Holly, M. A. (1984). *Panofsky and the foundations of art history*. Cornell University Press.

Kemp, M. (1990). *The science of art: Optical themes in Western art from Brunelleschi to Seurat*. Yale University Press.

Maestro, J. G. (2017). *Crítica de la razón literaria: El materialismo filosófico como teoría, crítica y dialéctica de la literatura* (3 vols.). Editorial Academia del Hispanismo.

Marr, D. (1982/2010). *Vision: A computational investigation*. MIT Press.

Panofsky, E. (1927/1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets.

Panofsky, E. (1939/1972). *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial.

Pérez-Jara, J., Suárez Ardura, R., y Teira Serrano, D. (Eds.). (2022). *Contemporary materialism: Its ontology and epistemology*. Springer.

Ripa, C. (1593/1971). *Baroque and rococo pictorial imagery* (E. A. Maser, Ed.). Dover Publications.

Warburg, A. (1932/1999). *The renewal of pagan antiquity* (D. Britt, Trad.). Getty Research Institute.

Wölfflin, H. (1915/2015). *Principles of art history: The problem of the development of style in early modern art* (J. Blower, Trad.). Getty Publications.

*(Imágenes:

Autor desconocido. (ca. 100–150 d. C.). *Retrato de mujer* (Retrato de momia de Fayum) [Pintura encáustica sobre tabla]. Museo del Louvre, París, Francia.)

12. Anexos

Anexo A: Mapa de fricciones dialécticas

Contradicción	M1	M2	M3	Operadores	Efecto histórico
Medieval vs. Renacimiento	Temple/Óleo	Jerarquía simbólica vs. construcción geométrica	Teología vs. humanismo	Escala simbólica vs. perspectiva lineal	Secularización del espacio pictórico
Academicismo vs. Realismo	Superficie pulida vs. empaste	Idealización vs. observación directa	Jerarquía de géneros vs. igualdad temática	Acabado invisible vs. factura visible	Democratización del tema
Dibujo vs. Color	Línea vs. masa cromática	Contorno vs. construcción tonal	Tradición romana vs. veneciana	Borde duro vs. borde cromático	Diversificación de métodos
Icono vs. Barroco	Temple/fondo dorado vs. óleo/tenebrismo	Escribir vs. pintar	Presencia vs. representación	Frontalidad vs. dramatismo	Materialización de lo sagrado
Occidente vs. Shanshui	Óleo/lienzo vs. tinta/papel	Punto fijo vs. recorrido	Espacio euclidiano vs. vacío activo	Perspectiva única vs. múltiple	Relativización del modelo occidental

Anexo B: Catálogo de operadores pictóricos

Operador	Definición	Criterio de verificación
Encaje proporcional	Establecer relaciones de tamaño entre elementos	Medición de proporciones en la imagen
Bloqueo tonal	Establecer masas de valor (luz/sombra)	Conversión a escala de grises
Mezcla sustractiva	Combinar pigmentos para tonos objetivo	Análisis colorimétrico
Jerarquía de foco	Establecer zonas de máximo detalle/contraste	Mapeo de contraste y detalle
Control de bordes	Modular transiciones entre áreas	Análisis de gradientes
Modulación térmica	Ajustar relaciones cálido/frío	Análisis de temperatura cromática
Construcción de profundidad	Aplicar sistemas de perspectiva	Verificación geométrica
Transiciones de penumbra	Modelar pasajes luz/sombra	Análisis de gradientes tonales
Textura/empaste/veladura	Controlar cualidad matérica	Análisis de superficie
Simplificación anatómica	Reducir complejidad a masas estructurales	Comparación con referente
Control de saturación	Ajustar intensidad cromática	Análisis de croma
Composición por masas	Organizar campo por bloques de valor	Esquematización de masas
Diseño de valores	Establecer patrón de claros/oscuros	Notan simplificado

Anexo C: Auditoría gnoseológica

Verificación de anclaje trigenérico del ensayo:

M1 (materia física): El ensayo ancla en M1 mediante referencias específicas a pigmentos, soportes, técnicas de aplicación, propiedades físico-químicas de materiales. Los casos probatorios incluyen descripciones de procedimientos materiales verificables.

M2 (operaciones): El ensayo ancla en M2 mediante el catálogo de operadores pictóricos definidos como acciones evaluables. Cada operador implica un sujeto que ejecuta, corrige, decide.

M3 (estructuras): El ensayo ancla en M3 mediante el análisis de sistemas teóricos (perspectiva, teoría del color), códigos institucionales (Academia, géneros), y programas ideológicos (mito del genio, verdad trascendente).

Identidades sintéticas construidas: perspectiva lineal como sistema de operaciones cerrado; claroscuro caravaggesco como solución técnica verificable; dialéctica dibujo/color como tensión irreductible; cierre categorial como criterio de conocimiento pictórico.

— Fin del documento —