

# **Ensayo, hacia una crítica de la razón pictórica**

## **Índice**

Prefacio: Fundamentos y Alcances de la Crítica de la Razón Pictórica

Cuestiones Epistemológicas Fundamentales

Desarrollo del Ensayo

Postulados Fundamentales de la Teoría de la Pintura (TP)

1.1 La Pintura como Objeto Racional y Crítico

1.2 La Comprensión Dialéctica y el Conocimiento Científico

1.3 La Interconexión de Elementos Pictóricos

1.4 Definición Operativa de Categorías Clave: Operadores Pictóricos y Cierre Categorical

Definición Conceptual de la Pintura ( $\Pi$ )

2.1 Materialidad Visual y Cromática como Fundamento Ontológico y la Especificidad de M2

2.2 La Pintura como Producto Antropológico y Racional

2.3 Dimensiones Gnoseológicas del Análisis Pictórico

Génesis Histórico-Social de la Pintura ( $G\Pi$ )

3.1 El Origen Histórico-Social y la Articulación de sus Ejes

3.2 La Pintura Histórica y sus Tipologías Funcionales

3.3 Metodología de Análisis por Ejes: Aplicación a Casos Históricos

Materiales Pictóricos ( $M_P$ ) y la Refutación de Falacias Idealistas

4.1 Crítica a las Falacias Idealistas en la Estética

4.2 La Transducción como Proceso Gnoseológico y el Cierre Categorical de la Pintura

#### 4.3 Refutación de Falacias Mediante Contraste Empírico

#### Condiciones para el Conocimiento Científico de la Pintura (CSΠ)

#### 5.1 El Cierre Categorial de la Teoría de la Pintura como Fundamento de su Cientificidad

#### 5.2 Rechazo de Enfoques Tradicionales y la Centralidad de los Modelos Inmanentes

#### Representación Pictórica (Rep)

#### 6.1 La Materialidad Intrínseca de la Representación

#### 6.2 Objeción a las Verdades Trascendentes y la Ontología Materialista

#### 6.3 Distinción entre Poética Pictórica y Retórica Visual

#### Teoría de los Géneros Pictóricos (GP)

#### 7.1 Identificación y Constitución Formal de los Géneros

#### 7.2 Las Esencias Porfirianas y Plotinianas en la Clasificación de Géneros

#### 7.3 Construcción del Sistema Categorial: Tabla de Géneros Pictóricos

#### Comparatística Pictórica (CP\_A)

#### 8.1 Una Disciplina Sistemática para el Análisis Multicultural de la Pintura

#### Crítica Analítica de las Tipologías de Pintura

#### 9.1 Pintura Primitiva / Dogmática (TP1): La Función Ideológica

#### 9.2 Pintura Crítica / Indicativa (TP2): La Reflexión Conceptual

#### 9.3 Pintura Programática / Imperativa (TP3): La Subordinación Extrapictórica

#### 9.4 Pintura Sofisticada / Reconstructivista (TP4): La Autorreferencialidad y la Desconstrucción

#### 9.5 Selección de Casos de Estudio Paradigmáticos y Aplicación de Tipologías

#### La Dialéctica en la Comprensión Filosófica de la Pintura

10.1 Dialéctica de Conceptos: La Construcción de la Realidad Pictórica

10.2 Dialéctica de Ideas: Análisis de Categorías Axiológicas

10.3 Dialéctica de Teorías: Desmontaje de Mitos y Sofismas

10.4 Dialéctica de Interpretaciones: La Crítica a las Escuelas Hermenéuticas

Ciencia vs. Ideología en la Pintura: Una Demarcación Epistemológica Rigurosa

11.1 El Proceso de Demarcación y la Transición de lo Sensible a lo Inteligible

11.2 Advertencias Epistemológicas: Evitando Idealizaciones y Reconociendo Límites

Desmontando el "Mito del Arte": Una Crítica Materialista a la Pintura

12.1 Supuestos Ontológicos del Arte

12.2 Clasificación Lógica de las Ideas de Arte

12.3 Fórmulas Críticas para el Desmontaje Mítico

12.4 La Devaluación Metódica del Arte

12.5 Arte y Poder Simbólico

12.6 Herramientas de Validación: Triangulación y Fórmula Crítica Aplicada

12.7 Conclusión del Sistema: Desmontaje y Construcción

Glosario de Términos Clave

Bibliografía

## Prefacio: Fundamentos y Alcances de la Crítica de la Razón Pictórica

El presente ensayo emprende un análisis riguroso de la "Crítica de la Razón Pictórica", fundamentado en los principios del materialismo filosófico de Gustavo Bueno. La elección de esta perspectiva no es arbitraria, sino que responde a la necesidad imperiosa de trascender las aproximaciones idealistas, subjetivistas o meramente descriptivas que han dominado gran parte de la teoría y crítica del arte. El materialismo filosófico, con su riguroso aparato categorial y su insistencia en la primacía de la materia en sus diversas acepciones (M1, M2, M3), ofrece las herramientas gnoseológicas para establecer las bases de un conocimiento científico de la pintura, que la eleve más allá del dominio de la mera opinión o el gusto estético individual. Su capacidad para analizar las ideas y los conceptos desde una perspectiva histórica y sistemática, así como su método dialéctico para desentrañar las contradicciones y dinámicas de los fenómenos, lo convierten en el andamiaje idóneo para esta tarea.

Este marco teórico se inspira y se nutre metodológicamente de la obra de Jesús G. Maestro, en particular de su Crítica de la Razón Literaria. Sin embargo, esta adaptación no es mecánica. Si bien tomamos el espíritu crítico, la exigencia de rigor gnoseológico y la estructura general del materialismo filosófico para un campo específico (en este caso, la pintura), reconocemos y nos adaptamos a las especificidades intrínsecas de lo visual. A diferencia de la literatura, donde lo discursivo y la materia de tipo 3 (estructuras lógicas del lenguaje) pueden dominar la producción de significado, en la pintura la percepción sensorial directa (M2) y la configuración de la materia de tipo 1 (pigmentos, soportes) juegan un papel preponderante. La justificación de esta aplicación reside, por tanto, en la universalidad del método materialista filosófico para desentrañar la materialidad y la racionalidad de cualquier fenómeno cultural, al tiempo que se respetan las particularidades categoriales de la pintura. Así como Maestro ha desplegado un análisis exhaustivo de la literatura como objeto de conocimiento científico, este ensayo busca extender esa misma exigencia de rigor a la pintura, pero construyendo sus propias categorías y operadores visuales.

Es fundamental destacar que esta empresa no sería posible sin la vasta labor desarrollada por la Escuela de Oviedo y la Fundación Gustavo Bueno, cuyos miembros y publicaciones han profundizado y aplicado el materialismo filosófico a múltiples campos del saber, sentando las bases para una comprensión materialista de la cultura y la ciencia. Sus aportaciones son el suelo fértil sobre el que se construye esta "Crítica de la Razón Pictórica", asumiendo su compromiso con la objetividad y la crítica radical.

Se propone desentrañar la complejidad del fenómeno pictórico a través de una conceptualización precisa, un escrutinio de su génesis histórico-social y una profunda inmersión en su materialidad. La pintura no se concibe aquí como un mero epifenómeno cultural, sino como una realidad ontológica que opera dentro de categorías específicas, susceptible de un análisis dialéctico que revele sus contradicciones internas y su dinámica transformadora. Se adoptará una metodología que integra la formalización conceptual con la argumentación discursiva, haciendo explícitas las operaciones lógicas inherentes a cada postulado. La claridad expositiva se aliara con el rigor académico, buscando superar las ambigüedades inherentes a gran parte de la crítica artística tradicional y estableciendo un marco de análisis que responda a las exigencias epistemológicas más elevadas. A lo largo del texto, se hará referencia explícita a la obra de Bueno y sus seguidores, quienes han desarrollado este sistema filosófico (Maestro, 2005; Bueno, 1990; García López, 2023; Hernández García, 2011).

### Cuestiones Epistemológicas Fundamentales

Para un abordaje profundo y sistemático de la pintura, resulta imperativo plantear una serie de interrogantes que guíen la investigación y desvelen la estructura intrínseca del objeto de estudio:

¿Bajo qué condiciones gnoseológicas puede la pintura, tradicionalmente asociada a la expresión individual y la apreciación estética, constituirse como un objeto de

conocimiento científico y racional, trascendiendo el dominio de la mera opinión o gusto subjetivo?

¿Cómo la ontología materialista, que concibe la materia en su diversidad trigenérica (M1, M2, M3), permite comprender la génesis y el desarrollo de la pintura, más allá de explicaciones idealistas o trascendentales, y cómo se pondera la especificidad de la percepción (M2) en este proceso?

¿De qué manera la aplicación de la dialéctica materialista —entendida como el análisis de contradicciones y transformaciones— revela la estructura interna y la evolución histórica de las formas pictóricas y sus conceptos asociados?

¿Cuáles son las falacias más recurrentes en la crítica y la teoría del arte, y cómo el rigor del materialismo filosófico proporciona las herramientas conceptuales para su identificación y refutación sistemática, incluyendo el desmantelamiento del "Mito del Arte"?

¿Cómo se establece una demarcación epistemológica clara entre las proposiciones que constituyen el conocimiento científico de la pintura y aquellas que operan en el ámbito de la ideología o el solipsismo estético?

¿Qué aportaciones específicas ofrecen la teoría de los géneros pictóricos y la comparatística pictórica al establecimiento de un andamiaje categorial para el ordenamiento y la comprensión integral de la imagen en su diversidad cultural e histórica, incluyendo las tradiciones no-occidentales?

Desarrollo del Ensayo

## 1. Postulados Fundamentales de la Teoría de la Pintura (TP)

La Teoría de la Pintura (TP), desde la perspectiva del materialismo filosófico, no se limita a una descripción fenomenológica del arte, sino que se erige como una disciplina con aspiraciones científicas. Los postulados cardinales de la TP sostienen que su validez implica que la pintura debe ser un objeto de conocimiento racional, estar sujeta a crítica rigurosa, ser comprendida dialécticamente, constituir un conocimiento científico y exhibir una interconexión intrínseca entre sus elementos pictóricos.

### 1.1 La Pintura como Objeto Racional y Crítico

El postulado de la racionalidad es fundamental, implicando que la comprensión de una obra pictórica se articula mediante categorías lógicas y argumentaciones verificables, trascendiendo la mera intuición o la apreciación subjetiva. Para el materialismo filosófico, la racionalidad en el arte no es una cualidad inherente a la obra en sí, sino una característica que emerge de la interacción entre el objeto artístico y la capacidad cognoscitiva del sujeto, estructurada por conceptos y operaciones lógicas. La pintura, al ser un producto de la actividad humana, incorpora un orden y una intencionalidad que pueden ser desentrañados racionalmente, revelando principios compositivos, lógicas internas y sistemas de significación.

Complementariamente, la necesidad de una crítica rigurosa no es un juicio de valor subjetivo, sino una operación gnoseológica que descompone y analiza la obra para develar sus estructuras internas, sus contradicciones y sus fundamentos. Esta crítica se convierte en una herramienta esencial para el avance del conocimiento objetivo sobre la pintura, exponiendo sus cimientos materiales, sus implicaciones conceptuales y sus funciones sociales. Por ejemplo, una crítica rigurosa de La Gioconda de Leonardo da Vinci no solo describiría su composición triangular o el sfumato en su sonrisa, sino que analizaría cómo estos elementos se articulan para vehicular una cosmovisión específica del Renacimiento, revelando las estructuras de pensamiento sobre la representación humana, la ciencia y la mística de su época. Así, la crítica es un ejercicio de

desmitificación y profundización que va más allá de la mera descripción para acceder a la esencia operatoria y categorial de la obra (Bueno, 1996).

## 1.2 La Comprensión Dialéctica y el Conocimiento Científico

La pintura debe comprenderse dialécticamente, reconociendo que no es un objeto estático, sino el resultado de procesos dinámicos y a menudo conflictivos. La dialéctica materialista permite aprehender las contradicciones inherentes a su génesis, desarrollo y recepción. Esto implica analizar, por ejemplo, las tensiones entre la forma y el contenido de una obra, entre la autonomía artística y su función social, o entre la tradición y la innovación. Un cuadro como *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Francisco de Goya, por ejemplo, muestra una tensión dialéctica entre la representación heroica tradicional de la guerra y la cruda realidad del horror y la crueldad. La dialéctica también permite entender cómo las obras de arte se transforman en su significado y función a lo largo del tiempo, no por un cambio intrínseco, sino por la interacción con diferentes contextos históricos y nuevas interpretaciones.

Esta aproximación dinámica es lo que permite que el conocimiento de la pintura aspire a la cientificidad. Al ser analizada bajo estas premisas, la pintura se configura como un campo de estudio capaz de generar proposiciones verdaderas, verificables y sistemáticas, estableciendo leyes y regularidades de naturaleza categorial. La cientificidad no implica reducir la pintura a una fórmula, sino entenderla como un sistema de fenómenos sujetos a principios que pueden ser objetivamente conocidos y estructurados. Esto contrasta con las aproximaciones que reducen el arte a la inspiración inefable o al gusto incommunicable, que imposibilitan cualquier conocimiento objetivo (Maestro, 2009).

## 1.3 La Interconexión de Elementos Pictóricos

Finalmente, se enfatiza la interconexión de los elementos pictóricos. Esto significa que una obra no es una mera suma de partes, sino un sistema integrado donde cada componente (línea, color, forma, textura, composición) adquiere significado en relación con los demás y con el todo. La ruptura de esta interconexión, o la alteración de un elemento, puede modificar radicalmente el significado o la función de la obra. Piénsese en cómo un cambio en la paleta de colores de *La Noche Estrellada* de Van Gogh alteraría completamente su atmósfera emocional y su impacto visual, o cómo la ubicación de la figura central en *Las Meninas* de Velázquez dirige la mirada del espectador, organiza la narrativa espacial y articula un complejo juego de espejos y realidades.

Esta interdependencia es crucial para comprender la coherencia interna de la obra y su capacidad para generar significados complejos, alineándose con la "symploké" del materialismo filosófico. La symploké, entendida como la conexión o trabazón de las ideas y conceptos, se aplica aquí a los elementos pictóricos para ilustrar que nada en la obra existe en aislamiento; todo está intrínsecamente relacionado, formando una estructura densa y significativa. Comprender esta interconexión es fundamental para desentrañar el "cómo" y el "porqué" de la efectividad de una obra pictórica (Bueno, 2001).

#### 1.4 Definición Operativa de Categorías Clave: Operadores Pictóricos y Cierre Categorical

Para garantizar el rigor metodológico, es crucial formalizar los operadores pictóricos como herramientas analíticas concretas. Estos operadores no son meras descripciones, sino acciones y reglas inherentes a la práctica pictórica que pueden ser objetivamente identificadas y estudiadas. Algunos ejemplos incluyen:

**Composición:** La organización espacial de los elementos dentro del marco pictórico. Se formaliza mediante el análisis de líneas de fuerza, puntos focales, equilibrio de masas y ritmos visuales. Por ejemplo, la composición piramidal recurrente en el Renacimiento

(como en la Madonna del Gran Duque de Rafael) puede ser analizada mediante vectores y centros de gravedad visual.

**Paleta Cromática:** El conjunto de colores utilizados y sus relaciones. Se formaliza mediante el estudio de la teoría del color (colores primarios, secundarios, complementarios), la temperatura del color y su impacto psicológico o simbólico. Por ejemplo, la paleta contrastada de colores primarios en las obras de Piet Mondrian se analiza en términos de su adhesión a principios geométricos y su rechazo de la representación mimética.

**Textura:** La cualidad superficial de la pintura, que puede ser táctil o visual. Se formaliza mediante el análisis de la aplicación del pigmento (impasto, veladura, frottage), el tipo de soporte (lienzo, tabla, muro) y su efecto en la percepción de la luz. La textura granulada del impasto en las últimas obras de Van Gogh es un operador que transmite no solo información visual, sino también una carga emocional y una materialidad palpable.

El cierre categorial (§5.1) exige establecer criterios verificables para la cientificidad de la teoría de la pintura. Estos criterios permiten distinguir proposiciones científicas de meras opiniones. Por ejemplo:

**Coherencia interna en el uso de la perspectiva:** Una obra renacentista como La Trinidad de Masaccio puede ser analizada geoméricamente para demostrar la coherencia de su perspectiva lineal, revelando una lógica interna verificable. En contraste, la ruptura intencionada de la perspectiva en el Cubismo (ej. Las señoritas de Aviñón de Picasso) no es un "error", sino una operación que obedece a un nuevo cierre categorial, el de una pintura que se desvincula de la representación unitaria del espacio para explorar múltiples puntos de vista simultáneos. Aquí, la verificación reside en la identificación de las nuevas reglas operativas que el artista ha impuesto.

## 2. Definición Conceptual de la Pintura (Π)

Una definición conceptual robusta de la pintura (Π) es el punto de partida ineludible para cualquier análisis riguroso. La Pintura se concibe como una entidad que posee simultáneamente materialidad visual y materialidad cromática, siendo un producto humano y un producto racional. Su análisis está influenciado por diversos ejes de referencia, incluyendo el Eje Angular, el Eje de Objetivación, el Eje Gnoseológico y el Eje Estético. Además, se distingue entre un concepto de pintura (delimitado y categorial) y una idea de pintura (más abarcadora, dinámica y conectada con otras ideas filosóficas).

### 2.1 Materialidad Visual y Cromática como Fundamento Ontológico y la Especificidad de M2

La pintura es, ontológicamente, una construcción material. Esta afirmación no es trivial, ya que se opone directamente a las concepciones idealistas que priorizan la "idea" o el "espíritu" detrás de la obra. La "materialidad visual" se refiere a las propiedades perceptibles de la luz, el espacio, la línea y la forma, constitutivas de la imagen. Por ejemplo, la aplicación de la perspectiva lineal en *La Última Cena* de Leonardo da Vinci crea una ilusión de espacio tridimensional que es una construcción visual precisa, no una reproducción pasiva de la realidad. La "materialidad cromática" alude directamente a los pigmentos, aglutinantes y soportes – el óleo, la acuarela, los frescos, el lienzo, la tabla – que son los vehículos físicos del color y la textura. La densidad y la luminosidad de los óleos en las obras de Rembrandt, o la transparencia del fresco en los murales de Pompeya, son ejemplos directos de esta materialidad cromática.

Desde el materialismo filosófico, estos materiales se insertan en la trigenéricidad de la materia: los componentes físicos (pigmentos, lienzo, luz como onda) son materia de tipo 1 (M1); las técnicas y operaciones de composición (el acto de pintar, la pincelada de Van Gogh en *Los Girasoles*, la percepción del color por el ojo humano) son materia de tipo 2

(M2); y las estructuras lógicas y códigos de representación (las leyes de la perspectiva en el Renacimiento, las teorías del color, las convenciones iconográficas de la pintura religiosa bizantina) son materia de tipo 3 (M3).

Es crucial destacar la relevancia de M2 (materia fenoménica y operatoria) en la especificidad de la pintura, diferenciándola, por ejemplo, de la literatura. Mientras que en la literatura la lectura implica un procesamiento discursivo y una construcción mental a partir de signos lingüísticos, en la pintura, la percepción sensorial directa es el canal primario de acceso a la obra. La experiencia de la luz, el color, la textura y la composición se da de forma inmediata al ojo y al sistema visual, generando una interacción directa entre el sujeto perceptor y la materialidad sensible de la obra. La pincelada vibrante de los impresionistas o el efecto de luz y sombra del tenebrismo caravaggesco son fenómenos M2 que dominan la interacción inicial con la pintura. Esta primacía de la percepción directa no anula la existencia de M1 o M3, sino que modula su interacción, haciendo que el conocimiento de la pintura a menudo parta de una experiencia sensible intensa antes de ser conceptualizado o historizado. Esta distinción es crucial para entender la complejidad inherente a la pintura, ya que permite analizar la obra no solo como un objeto físico, sino también como un sistema de operaciones y un conjunto de estructuras conceptuales. No es suficiente ver un cuadro; es necesario comprender las operaciones mentales y las convenciones que lo hacen inteligible (Bueno, 1990).

## 2.2 La Pintura como Producto Antropológico y Racional

El carácter de "producto humano" sitúa la pintura en el ámbito de la antropología y la praxeología; no es un fenómeno natural, sino el resultado de la acción humana, implicando técnicas, convenciones culturales y una intencionalidad. Desde las pinturas rupestres de Altamira hasta el arte digital contemporáneo, la pintura es el resultado de la mano y la mente humana, inserta en un contexto social y cultural específico. Esto implica que la pintura lleva impresas las huellas de su creador y de la sociedad que la produjo, sus valores, sus mitos y sus conocimientos.

Es también un "producto racional", lo que significa que su creación involucra la intencionalidad y la aplicación de principios lógicos o categoriales, oponiéndose a visiones inspiracionistas o irracionistas del arte. Incluso en las expresiones más aparentemente espontáneas, como las acciones de Jackson Pollock, subyace una estructura racional en la elección de los materiales, la organización del espacio, la representación de la figura humana o la construcción de narrativas. Un pintor no simplemente "siente" su obra, sino que delibera, planifica y ejecuta decisiones que responden a una lógica interna, aunque esta no siempre sea explícitamente formulada. Los estudios preparatorios de Rubens para sus grandes composiciones históricas, o los cuadernos de Leonardo, son claros ejemplos de esta racionalidad en la creación (Bueno, 1995).

### 2.3 Dimensiones Gnoseológicas del Análisis Pictórico

El análisis de la pintura es pluridimensional, abarcando su génesis (Eje Angular), el proceso por el cual la obra se convierte en un objeto independiente (Eje de Objetivación), el proceso de conocimiento (Eje Gnoseológico) y la evaluación estética (Eje Estético). Estos ejes permiten un análisis holístico que va más allá de la mera contemplación. El Eje Angular, por ejemplo, nos remite a las condiciones históricas y sociales que hicieron posible el surgimiento de ciertas formas pictóricas, como la pintura de caballete en el Renacimiento ligada al surgimiento de la burguesía. El Eje Gnoseológico se centra en cómo la pintura produce conocimiento, tanto para el artista en su proceso creativo (la experimentación con la luz de los Impresionistas) como para el espectador en su interpretación (la comprensión de los símbolos en una obra alegórica).

La distinción entre un "concepto de pintura" (una definición delimitada que opera dentro de una categoría específica, como las leyes de la perspectiva o la teoría del color) y una "idea de pintura" (un campo de significación más amplio y dinámico, interconectado con otras ideas filosóficas como belleza, verdad o libertad) es de gran relevancia. El concepto

nos ayuda a clasificar y analizar; la idea nos permite entender la pintura en su relación con la filosofía y otros campos del saber. Este dinamismo permite la evolución de nuestra comprensión de la pintura sin caer en esencias inmutables o definiciones estáticas (Bueno, 1972).

### 3. Génesis Histórico-Social de la Pintura (ГП)

La génesis de la pintura no es un evento fortuito, sino un proceso históricamente condicionado y socialmente determinado. Esta génesis implica la existencia de un origen histórico-social único y determinado, el cual conforma el Eje Angular de la pintura. A partir de este, la pintura experimenta un desarrollo que configura el Eje Radial, expandiéndose en diversas direcciones. Periódicamente, la pintura atraviesa crisis que definen el Eje Circular, momentos de ruptura o redefinición radical. Además, la pintura histórica se inscribe en diferentes tipologías funcionales, a saber, Primitiva/Dogmática, Crítica/Indicativa, Programática/Imperativa y Sofisticada/Reconstructivista.

#### 3.1 El Origen Histórico-Social y la Articulación de sus Ejes

El materialismo filosófico insiste en que todo fenómeno cultural, incluida la pintura, tiene un origen concreto, anclado en condiciones materiales e históricas específicas (Bueno, 1995). El Eje Angular representa el punto de emergencia de la práctica pictórica, ligado a necesidades sociales primarias, como la representación de deidades, la documentación de eventos o la organización social. Las pinturas rupestres de Lascaux o Altamira tienen un eje angular ligado a prácticas mágico-religiosas y rituales de caza de las sociedades paleolíticas.

El Eje Radial ilustra la expansión y diversificación de la pintura a partir de ese origen. A medida que las sociedades evolucionan, la pintura adquiere nuevas funciones y formas, ramificándose en géneros como el retrato, el paisaje, la pintura de historia, etc. Por ejemplo, el desarrollo del retrato en la Roma Antigua o el surgimiento del paisaje como

género independiente en la pintura holandesa del siglo XVII. Las crisis (Eje Circular) son momentos de reestructuración profunda que pueden implicar la negación de formas anteriores o la emergencia de nuevas categorías pictóricas. Estas crisis no son aleatorias; son intrínsecas al dinamismo dialéctico de la historia del arte, a menudo impulsadas por cambios tecnológicos, sociales o ideológicos. La invención de la fotografía, por ejemplo, generó una crisis en la función representativa mimética de la pintura, impulsándola hacia la abstracción y nuevas exploraciones formales, como se observa en los movimientos vanguardistas del siglo XX. La dialéctica permite entender estas crisis no como fin, sino como transformación.

### 3.2 La Pintura Histórica y sus Tipologías Funcionales

La categorización de la pintura no solo por su estilo, sino por sus funciones predominantes en contextos históricos específicos, subraya la importancia de las tipologías: Primitiva/Dogmática, Crítica/Indicativa, Programática/Imperativa y Sofisticada/Reconstructivista. Este sistema de clasificación, que se desarrollará en la sección 9, permite un análisis funcional y estructural, revelando cómo diferentes modos de producción y recepción de la imagen han operado a lo largo de la historia. Por ejemplo, la pintura medieval, con su fuerte énfasis religioso y didáctico en las catedrales, encajaría en la tipología dogmática, mientras que la pintura de Guernica de Picasso podría situarse en la tipología crítica debido a su denuncia política y su lenguaje innovador. Esta clasificación nos ayuda a entender la intencionalidad y el impacto de la pintura en diferentes momentos históricos.

### 3.3 Metodología de Análisis por Ejes: Aplicación a Casos Históricos

Para una aplicación práctica del materialismo filosófico en el análisis pictórico, la metodología por ejes se vuelve fundamental, permitiendo un estudio estructurado de la obra en su contexto:

Eje Angular: Origen Sociohistórico. Se examinan las condiciones materiales y sociales que posibilitaron el surgimiento y desarrollo de un estilo o género. Por ejemplo, la pintura holandesa del siglo XVII, con su énfasis en el retrato burgués, el bodegón y el paisaje, está intrínsecamente vinculada al surgimiento del capitalismo mercantil y una nueva clase social. El auge de una economía de mercado y la demanda de una burguesía ascendente por representaciones de su vida cotidiana y sus bienes, fue el catalizador para el desarrollo de estos géneros, alejados de la gran pintura de historia o religiosa predominante en otras partes de Europa. Obras como las de Rembrandt o Vermeer reflejan una realidad económica y social concreta.

Eje Gnoseológico: Proceso de Transducción. Se analiza cómo la percepción sensorial (M2) se transforma en estructuras lógicas (M3) a través de la obra. Un caso paradigmático es La ronda nocturna de Rembrandt: la percepción inicial de la luz y el movimiento (M2) a través de sus vibrantes claroscuros y las figuras dinámicas, activa un proceso de transducción que nos lleva a comprender las estructuras lógicas (M3) subyacentes. Estas incluyen la innovadora composición de la milicia cívica (alejada de los retratos de grupo estáticos), la narrativa de la "salida" y la compleja interacción de luces y sombras que definen un nuevo paradigma de representación, trascendiendo la mera descripción visual para ofrecer una profunda reflexión sobre la acción humana y la organización social.

Eje Estético: Demarcación Ciencia/Ideología. Este eje evalúa si un movimiento o una obra operan desde principios científicos o ideológicos. Tomemos como ejemplo el Manifiesto Realista de Aleksandr Ródchenko (1922) y el constructivismo ruso. La pregunta clave es: ¿Es el Manifiesto Realista ciencia o propaganda? Desde una perspectiva materialista, si bien contiene propuestas formales y teóricas sobre la función del arte en la sociedad ("el arte debe construir la vida real y práctica, no solo adornarla"), su dimensión "científica" (M3) en la aplicación de principios como la fotomecánica o la producción en masa se ve intrínsecamente ligada a una función ideológica (M2): la construcción del socialismo y la glorificación del obrero. No es una ciencia en el sentido

de una disciplina autocerrada y libre de valores, sino una teoría que opera en conjunción con un proyecto político y social. La demarcación implica reconocer que, aunque con elementos racionales y sistemáticos, su propósito último era la transformación social bajo un dogma, lo que lo inscribe parcialmente en la Pintura Programática (TP3) y en la ideología de la pintura.

#### 4. Materiales Pictóricos (M\_P) y la Refutación de Falacias Idealistas

El estudio de los materiales pictóricos (M\_P) es inseparable de una crítica radical a las falacias idealistas en la teoría del arte. La comprensión de estos materiales implica el rechazo de la falacia del artista genialista y la falacia de la obra aislada. Se afirma que la obra es un Sistema de Ideas Visualizadas. También implica el rechazo de la falacia de la visión proyectiva, estableciendo que la interpretación es un agente transformador. Se postula que la transducción es un proceso circularista gnoseológico, y que la pintura opera dentro de un cierre categorial.

##### 4.1 Crítica a las Falacias Idealistas en la Estética

El materialismo filosófico desmonta varias falacias comunes que han obstaculizado un análisis científico del arte. La falacia del genialismo es la creencia romántica de que la obra de arte es el producto inefable de un "genio" aislado, cuya creación es misteriosa y ajena a cualquier determinación material o social. Esto impide un análisis objetivo al santificar al artista. Por ejemplo, atribuir La Creación de Adán a una "inspiración divina" de Miguel Ángel sin considerar las complejas técnicas de fresco, la teología católica de la época o las exigencias del mecenazgo papal. La falacia de la obra aislada es la concepción de que la obra de arte existe de forma autónoma, sin relación con su contexto de producción, recepción o su historia. Ambas falacias promueven una visión desmaterializada y descontextualizada del arte.

Por el contrario, la obra es un Sistema de Ideas Visualizadas, una estructura compleja donde los conceptos y significados se encarnan en y a través de los materiales y formas visuales. Las Meninas de Velázquez no es una mera ocurrencia, sino un sistema de ideas sobre la realeza, el arte de retratar y la perspectiva, materializado en el lienzo y los pigmentos. La obra no es una mera expresión de una idea preexistente, sino que la idea misma se constituye en el proceso de su visualización material. La falacia de la visión proyectiva (la idea de que el espectador simplemente "proyecta" su subjetividad sobre la obra, negando cualquier objetividad en la misma) es refutada al considerar la interpretación como un agente transformador. El espectador no es un receptor pasivo, sino un participante activo en la constitución del significado, que interactúa con la obra desde su propio contexto y conocimiento, transformando la percepción sensible en conocimiento inteligible. Por ejemplo, diferentes generaciones han "leído" El jardín de las delicias de El Bosco de maneras distintas, transformando su significado sin anular su materialidad (Maestro, 2011).

#### 4.2 La Transducción como Proceso Gnoseológico y el Cierre Categorical de la Pintura

El concepto de transducción es vital para entender cómo la pintura puede ser objeto de conocimiento científico. La transducción es un proceso gnoseológico circular que opera entre planos discontinuos de la materia, transformando lo sensible en inteligible y viceversa. En la pintura, esto implica un ir y venir entre la percepción de las formas visuales (M1 y M2) y la conceptualización de sus significados y estructuras lógicas (M3). Por ejemplo, al observar la composición de La Escuela de Atenas de Rafael, nuestros ojos perciben líneas y masas (M1), el cerebro realiza operaciones de reconocimiento y conexión (M2) al identificar a Platón y Aristóteles, y la mente organiza estas percepciones en un esquema geométrico que representa el saber clásico (M3). Este proceso no es lineal, sino que se retroalimenta. La comprensión de una obra implica un constante "tránsito" entre lo que vemos y lo que pensamos sobre ello, construyendo el conocimiento a través de esta interacción.

Además, para que la pintura sea objeto de una teoría científica, debe operar dentro de un cierre categorial. Esto significa que los conceptos y las operaciones sobre la pintura deben estar autocontenidos y referidos a un campo de fenómenos delimitado, permitiendo que la teoría se desarrolle y se valide mediante sus propias operaciones internas, sin necesidad de recurrir a principios externos o metafísicos. El cierre categorial de la pintura se logra cuando sus verdades pueden ser demostradas y sus errores refutados dentro de su propio sistema de referencias, al igual que una ciencia como la geometría o la biología (Bueno, 1970).

#### 4.3 Refutación de Falacias Mediante Contraste Empírico

Las falacias idealistas en el arte no son meros errores conceptuales, sino obstáculos epistemológicos que pueden ser desmantelados mediante la confrontación con la evidencia empírica y el análisis materialista:

**Falacia Genialista:** Esta falacia postula que la obra es producto de una "inspiración divina" o un talento innato e inexplicable. Para refutarla, se contrasta esta idea con documentos de taller y estudios preparatorios. Los bocetos de Rubens, por ejemplo, revelan un meticuloso proceso de planificación, composición y experimentación con la anatomía y el movimiento. Las numerosas versiones y correcciones previas a sus grandes obras demuestran que la "genialidad" no es un don místico, sino el resultado de un arduo trabajo, conocimiento técnico, disciplina y una profunda comprensión de la anatomía, la composición y el color, todos ellos procesos materiales y racionales. La materialidad del proceso creativo, desde la mezcla de pigmentos hasta la aplicación de veladuras, es irrefutable.

**Falacia Proyectiva:** Esta falacia sostiene que el significado de una obra es puramente subjetivo, una "proyección" del espectador sin objetividad intrínseca en la obra. Para desmentirla, se analiza la recepción histórica de obras clave. El caso de Olympia de

Édouard Manet (1863) es paradigmático: su primera exposición en el Salón de París en 1865 causó un escándalo sin precedentes. La desnudez franca y desafiante de la figura, la mirada directa a los espectadores, la presencia de la criada negra y el gato negro, y el estilo "plano" y "sin pulir" fueron percibidos como vulgares y ofensivos, rompiendo con las convenciones idealizadas del desnudo académico. Sin embargo, con el tiempo, la obra fue progresivamente consagrada museísticamente y reconocida como una pieza fundamental de la modernidad. Esta evolución no se debe a un cambio en la "proyección" de los espectadores, sino a una transformación en las estructuras categoriales de la percepción artística y los valores sociales. La obra misma, con sus operadores visuales y su materialidad inmutable, generó un impacto objetivo que obligó a reevaluaciones, demostrando que su significado no es una mera proyección subjetiva, sino el resultado de una compleja interacción entre la obra, su contexto histórico-social y la evolución de las categorías estéticas.

## 5. Condiciones para el Conocimiento Científico de la Pintura (CSΠ)

Para que la Teoría de la Pintura alcance el estatus de conocimiento científico (CSΠ), debe cumplir requisitos estrictos. Esto implica que la teoría debe ser sólida y no colapsar, que deben existir operadores específicos de la pintura y géneros de la pintura. Además, se establece que los modelos tradicionales (como el Impresionismo, Formalismo, Subjetivismo y Esteticismo) no son válidos para un análisis científico riguroso. En contraste, los modelos inmanentes (tales como definiciones, clasificaciones, análisis y modelos) son esenciales. Finalmente, la Teoría de la Pintura se concibe como un Sistema Categorical de la Pintura que opera dentro de su propio Cierre Categorical.

### 5.1 El Cierre Categorical de la Teoría de la Pintura como Fundamento de su Cientificidad

La solidez de la Teoría de la Pintura, y por ende su cientificidad, se logra mediante la existencia de operadores específicos (operaciones técnicas y conceptuales propias de la disciplina, como la composición, la perspectiva, el uso del color) y géneros (categorías sistemáticas del conocimiento pictórico, como el retrato, el paisaje, el bodegón). Estos

elementos no son meras descripciones, sino que constituyen los componentes de un sistema que permite la formulación de proposiciones con valor de verdad. Por ejemplo, los operadores de luz y sombra en el tenebrismo de Caravaggio, o la perspectiva atmosférica en los paisajes de Turner, son elementos que pueden ser analizados y comprendidos científicamente en su funcionamiento y efectos.

Una ciencia se constituye cuando logra un cierre categorial (Bueno, 1970; Navarro, 2002), es decir, cuando puede generar sus propias verdades y refutaciones mediante operaciones internas a su campo, sin recurrir a principios externos o metafísicos. Esto significa que la validez de una afirmación sobre la pintura se juzga por su coherencia con el sistema categorial de la pintura y su correspondencia con la materialidad observable de las obras, y no por una supuesta "inspiración divina" o "intuición genial". Por ejemplo, la afirmación de que el uso del color complementario en una obra de Van Gogh produce un efecto de vibración puede ser verificada y explicada dentro de una teoría del color y de la percepción visual.

## 5.2 Rechazo de Enfoques Tradicionales y la Centralidad de los Modelos Inmanentes

La exclusión explícita de enfoques como el Impresionismo (como teoría), el Formalismo (en su versión más limitada), el Subjetivismo y el Esteticismo como modelos válidos para el conocimiento científico de la pintura se debe a su tendencia a privilegiar aspectos parciales o a caer en idealismos. El Impresionismo, si bien un movimiento artístico crucial (Impresión, sol naciente de Monet), como "modelo" para una teoría de la pintura, podría reducirla a la mere captura de la luz, ignorando la estructura o el significado social. El Formalismo, al centrarse exclusivamente en la forma, tiende a ignorar el contenido y el contexto. El Subjetivismo eleva la experiencia individual a canon universal, y el Esteticismo separa el arte de la vida, convirtiéndolo en un fin en sí mismo. Estos enfoques, aunque útiles en ciertos contextos, no ofrecen la universalidad y el rigor necesarios para una gnoseología de la pintura.

En su lugar, se considera esencial la aplicación de modelos inmanentes, que incluyen definiciones precisas de conceptos pictóricos, clasificaciones sistemáticas de obras y géneros, análisis estructurados de sus componentes y modelos explicativos de su funcionamiento. Estos, al operar dentro de la lógica interna de la pintura y sus relaciones con el mundo material, permiten un estudio objetivo y la construcción de un verdadero Sistema Categorial con su propio Cierre Categorial. Este sistema permitiría, por ejemplo, establecer qué tipo de proposiciones sobre la composición de La Balsa de la Medusa de Géricault son científicas y cuáles son meras opiniones subjetivas, al vincularlas a operaciones y categorías verificables.

## 6. Representación Pictórica (Rep)

La Representación Pictórica (Rep) es un fenómeno central que exige una desmitificación radical, fundamentada en la ontología materialista. Toda representación implica una materialidad pictórica y el rechazo de la verdad trascendente. Se apoya en una Ontología del Materialismo Filosófico donde el ser es equivalente a lo material. Esto conlleva el rechazo de la mimesis platónica, y la afirmación de que la pintura implica una realidad específica. Finalmente, se establece que la Poética Pictórica no está subsumida en la Retórica Visual.

### 6.1 La Materialidad Intrínseca de la Representación

La "materialidad pictórica de la representación" recalca que toda representación se construye a partir de materiales concretos (pigmentos, lienzo, luz, espacio) y operaciones físicas. No existen representaciones puramente mentales o "espirituales" que no se encarnen en una materia dada. Incluso las imágenes digitales, aparentemente inmateriales, dependen de sustratos físicos (pantallas, chips) y operaciones materiales (algoritmos, electricidad) para su existencia. La representación de un paisaje en La Ronda Nocturna de Rembrandt no es el paisaje en sí, sino una nueva entidad materialmente construida con pigmentos, luz y sombra, que simula y reelabora las propiedades visuales de la realidad. La línea, el color, la forma son la materia prima

fundamental de la representación, y su manipulación es lo que crea el efecto de presencia o semejanza. Esta materialidad es el punto de partida ineludible para cualquier análisis serio.

## 6.2 Objeción a las Verdades Trascendentes y la Ontología Materialista

El materialismo filosófico niega categóricamente que la representación pictórica sea un vehículo de "verdades trascendentes", es decir, verdades que existan más allá del mundo material y de la experiencia humana, como las Ideas platónicas o las realidades divinas. Esta negación se fundamenta en una ontología materialista, donde el ser se reduce a lo material, concebido como un campo heterogéneo y plurigénico (M1, M2, M3) (Bueno, 1990). La pintura, por tanto, no es una ventana a un mundo suprasensible, sino una construcción que opera dentro del mundo material.

En este marco, se rechaza la mimesis platónica, que concebía la representación como una copia imperfecta de Ideas perfectas y eternas, lo que devaluaba el arte como una mera sombra de la realidad. La pintura, por tanto, no copia una realidad ideal, sino que crea una "realidad específica", una nueva configuración de lo material y lo conceptual que existe en sí misma. Por ejemplo, el retrato de Arnolfini y su esposa de Jan van Eyck no es una copia fotográfica, sino una construcción meticulosa de símbolos y detalles materiales que generan una "realidad" propia sobre el matrimonio y la burguesía flamenca del siglo XV. La obra de arte es, en este sentido, una realidad autónoma, aunque esté referida al mundo (Maestro, 2011).

## 6.3 Distinción entre Poética Pictórica y Retórica Visual

La afirmación de que la "Poética Pictórica" no está subsumida en la "Retórica Visual" es crucial para entender la naturaleza intrínseca de la creación artística. La retórica visual se centra en mecanismos de persuasión, impacto o influencia visual; busca convencer, emocionar o manipular al espectador a través de estrategias visuales. Sus reglas son

externas a la obra, orientadas a la eficacia comunicativa. Un cartel de propaganda de la Segunda Guerra Mundial o la iconografía de los carteles taurinos son ejemplos claros de retórica visual, donde cada elemento está diseñado para un fin persuasivo específico (Hernández García, 2011).

La poética, en cambio, se refiere a los principios de construcción, invención y estructuración interna de la obra, es decir, a su lógica de producción y su capacidad para generar significado intrínseco. La poética indaga en el "cómo" de la creación artística en su sentido más fundamental y estructural: cómo se articulan los elementos formales (línea, color, composición) para crear una coherencia interna y un significado que va más allá de la mera persuasión. Una obra puede ser retóricamente efectiva sin ser poéticamente profunda, y viceversa. La poética de la pintura se ocupa de las reglas que hacen que una obra sea una obra de arte en su sentido más constitutivo, sus principios de organización y su capacidad de generar nuevas realidades. Las innovaciones en la perspectiva de Filippo Brunelleschi o la composición modular de Piet Mondrian en sus obras abstractas son manifestaciones de una poética pictórica (Maestro, 2005).

## 7. Teoría de los Géneros Pictóricos (GP)

La Teoría de los Géneros Pictóricos (GP) es un componente esencial para la sistematización del conocimiento de la pintura, funcionando como un "andamiaje para el orden". Esta teoría implica la identificación de los géneros pictóricos y su constitución formal. Estos géneros poseen esencias porfirianas y una diferencia específica, lo que permite una poética histórica de los géneros. Además, poseen esencias plotinianas y una poética gnoseológica, manifestándose en un núcleo, cuerpo y curso. La clasificación se realiza según modos de conocimiento, y la constitución, determinación e integración de los géneros se da a través de la materia visual y la forma compositiva.

### 7.1 Identificación y Constitución Formal de los Géneros

La Teoría de los Géneros Pictóricos no es una mera taxonomía descriptiva, sino un sistema dinámico de identificación y constitución de categorías significativas. Los géneros (p. ej., retrato, paisaje, bodegón, pintura de historia, pintura mitológica) no son arbitrarios, sino que responden a la recurrencia de patrones temáticos, formales y funcionales a lo largo de la historia de la pintura. Su "constitución formal" implica que cada género posee un conjunto de características visuales y estructurales que lo definen. Por ejemplo, un retrato se constituye formalmente por la representación de la figura humana con un énfasis en sus rasgos individuales y su expresión, diferenciándose de una pintura de historia como *La Libertad guiando al pueblo* de Delacroix, que busca narrar un evento grandioso y colectivo.

## 7.2 Las Esencias Porfirianas y Plotinianas en la Clasificación de Géneros

La referencia a las esencias porfirianas remite a la lógica de la clasificación aristotélica, donde los géneros se definen por su género próximo (por ejemplo, "pintura") y su diferencia específica (aquello que lo distingue, como "representación de objetos inanimados" para el bodegón, o "representación de escenarios naturales" para el paisaje). Este método permite establecer una poética histórica de los géneros, analizando cómo han surgido, evolucionado, mutado o incluso desaparecido a lo largo de las épocas, en función de los cambios sociales, tecnológicos o ideológicos. Por ejemplo, la proliferación del bodegón en el Barroco holandés reflejó el auge de la burguesía y su valoración de la vida cotidiana.

Las esencias plotinianas, por su parte, aluden a una comprensión más profunda de la unidad y coherencia de los géneros, trascendiendo la mera suma de atributos. Inspiradas en la filosofía de Plotino, estas esencias se refieren a la unidad intrínseca de los géneros, a su principio estructurador que les confiere una identidad propia y los organiza en un todo significativo. Esto da lugar a una poética gnoseológica que explora cómo el conocimiento de un género se estructura y cómo contribuye a nuestra comprensión de la pintura en general. Cada género posee un núcleo (lo que lo define esencialmente), un

cuerpo (sus manifestaciones históricas concretas, como los paisajes románticos de Caspar David Friedrich o los retratos psicológicos de Francis Bacon) y un curso (su trayectoria diacrónica y sus transformaciones).

La clasificación se realiza mediante modos de conocimiento, lo que implica que la clasificación misma es un acto gnoseológico y no meramente empírico. No clasificamos arbitrariamente, sino a través de operaciones de abstracción y conexión. Finalmente, la constitución, determinación e integración de los géneros se produce a través de la materia visual y la forma compositiva, enfatizando la interdependencia entre el contenido temático (la materia) y la estructura formal (la forma). Un bodegón, por ejemplo, está determinado por la materia visual de objetos inanimados y una forma compositiva que los organiza en un espacio específico, generando un género distintivo y con su propia lógica interna (Bueno, 1970; Porphyry, Siglo III d.C.; Plotino, Siglo III d.C.).

### 7.3 Construcción del Sistema Categorial: Tabla de Géneros Pictóricos

La construcción de un sistema categorial de los géneros pictóricos es esencial para un análisis ordenado y riguroso. Siguiendo las esencias porfirianas (género próximo + diferencia específica), podemos comenzar a estructurar una tabla, que es un andamiaje para la clasificación y el análisis:

Género

Género Próximo

Diferencia Específica

Ejemplo Paradigmático

Operadores Clave

Bodegón

Pintura

Representación de objetos inanimados cotidianos

Zurbarán, Cesta de frutas y rosas (1633)

Composición de elementos, luz cenital, textura de objetos

Paisaje

Pintura

Representación de la naturaleza como sujeto autónomo

Turner, Lluvia, vapor y velocidad (1844)

Perspectiva atmosférica, pincelada suelta, efectos lumínicos

Retrato

Pintura

Representación individualizada de la figura humana

Velázquez, Inocencio X (1650)

Semblante, pose, vestimenta, luz sobre el rostro

Pintura de Historia

Pintura

Narración de eventos históricos, míticos o religiosos

Delacroix, La Libertad guiando al pueblo (1830)

Composición dramática, figuras dinámicas, simbolismo alegórico

Género Costumbrista

## Pintura

Representación de escenas de la vida cotidiana

Jan Steen, El desorden en la casa (c. 1668)

Detalles narrativos, expresión de personajes, ambiente doméstico

Exportar a Hojas de cálculo

Esta tabla, que puede expandirse con más géneros y subgéneros, no solo clasifica, sino que también vincula cada género a sus operadores clave y su diferencia específica, permitiendo un análisis más profundo de sus propiedades constitutivas.

### 8. Comparatística Pictórica (CP\_A)

La Comparatística Pictórica (CP\_A) es una disciplina esencial para comprender la amplitud y diversidad del fenómeno pictórico a escala global. Se constituye como una disciplina sistemática que estudia la pintura multicultural. Además, se sitúa dentro del Eje Estético, y deben existir operadores específicos y géneros específicos para su desarrollo.

#### 8.1 Una Disciplina Sistemática para el Análisis Multicultural de la Pintura

La Comparatística Pictórica se concibe como una disciplina sistemática capaz de abordar la pintura multicultural. Su objetivo es trascender los límites de las tradiciones pictóricas occidentales para establecer un diálogo riguroso entre diferentes culturas, identificando analogías, divergencias y estructuras universales o particulares en las manifestaciones

pictóricas. Esto implica estudiar no solo la pintura europea (como las obras de Rembrandt o Picasso), sino también las tradiciones pictóricas asiáticas (por ejemplo, la pintura de tinta china de paisajes de la Dinastía Song o las detalladas miniaturas persas), africanas (los vibrantes murales Ndebele), americanas precolombinas (los sofisticados frescos mayas de Bonampak o los códices aztecas), y aborígenes australianas (como las pinturas de "Dreamtime"). Reconocer su valor intrínseco y evitar el etnocentrismo es fundamental.

Su inclusión en el Eje Estético subraya su función en la evaluación y crítica transcultural de las obras, permitiendo comprender cómo los criterios de belleza o valor artístico varían y se interconectan entre culturas. Para ser una disciplina científica, debe poseer sus propios operadores (métodos y herramientas de comparación) y géneros (categorías transculturales de análisis) que permitan la comparación rigurosa de obras de diferentes contextos culturales, evitando la mera yuxtaposición o el relativismo cultural. Por ejemplo, al comparar un mandala tibetano con un rosetón gótico, la comparatística pictórica buscaría los principios geométricos, las funciones rituales o los códigos simbólicos subyacentes que, a pesar de las diferencias culturales, revelan estructuras operativas comunes o análogas en la organización visual (Maestro, 2011).

## 9. Crítica Analítica de las Tipologías de Pintura

La Crítica de la Razón Pictórica no solo define la pintura, sino que también clasifica y analiza sus manifestaciones históricas y funcionales a través de cuatro tipologías principales. Estas tipologías no son mutuamente excluyentes y una misma obra puede presentar rasgos de varias, pero siempre habrá una predominante.

### 9.1 Pintura Primitiva / Dogmática (TP1): La Función Ideológica

Toda obra que se enmarca en la Pintura Primitiva o Dogmática (TP

) tiene una función primariamente religiosa, mítica o ritual. Su propósito principal es vehicular y reforzar un sistema de creencias establecido, una ideología, o una estructura de poder. La crítica materialista de estas obras busca revelar su estructura dogmática, es decir, cómo sirven para mantener y reproducir sistemas de valores, jerarquías sociales o verdades incuestionables. Por ejemplo, los iconos bizantinos (como Nuestra Señora de Vladimir), las pinturas murales del antiguo Egipto (como las de la tumba de Nefertari), o la pintura románica europea encajan aquí: no buscan el cuestionamiento, sino la afirmación de un orden divino o político, a menudo a través de un simbolismo directo y unificado. Estas obras no buscan la reflexión crítica, sino la adhesión acrítica al dogma (Bueno, 1995).

## 9.2 Pintura Crítica / Indicativa (TP2): La Reflexión Conceptual

Toda obra que pertenece a la Pintura Crítica o Indicativa (TP

2

) se distingue por su capacidad de reflexión. El análisis conceptual de estas obras puede manifestarse como la liberación de la imagen (rompiendo con representaciones convencionales), la secularización de lo sacro (tratando temas religiosos desde una perspectiva no dogmática), la etimología visual (explorando el origen y la transformación de los motivos visuales), la dialéctica interna de la composición (creando tensiones visuales que invitan a la meditación) o un simbolismo crítico (donde los símbolos no son meramente ilustrativos, sino que generan ambigüedad o múltiples lecturas). Un ejemplo paradigmático podría ser El Jardín de las Delicias de El Bosco, donde los elementos religiosos son subvertidos por una imaginación grotesca que invita a la reflexión moral sobre la condición humana y sus vicios. Otro ejemplo sería La Piedad de Miguel Ángel, que, aunque religiosa, posee una profunda reflexión sobre el dolor humano y la belleza idealizada, o Los Proverbios Flamencos de Bruegel el Viejo, que satíricamente comenta

la sociedad de su tiempo. A diferencia de las dogmáticas, estas obras invitan a la meditación, al cuestionamiento de las convenciones y a la exploración de nuevas posibilidades estéticas y conceptuales.

### 9.3 Pintura Programática / Imperativa (TP3): La Subordinación Extrapictórica

Toda obra que se clasifica como Pintura Programática o Imperativa (TP

3

) cumple una función predominantemente propagandística, didáctica, política o moralista. La característica definitoria es que la pintura es instrumentalizada, es decir, subordinada a un fin externo a su propia lógica artística. La crítica de estas obras se enfoca en sus fines extrapictóricos, es decir, cómo la forma y el contenido de la pintura están condicionados por un mensaje preestablecido, una agenda política o un imperativo moral. Ejemplos incluyen el arte soviético del realismo socialista, como *La mañana de nuestra patria* de Fyodor Shurpin, la propaganda de guerra como los carteles de reclutamiento de la Primera Guerra Mundial o *El Tío Sam* de James Montgomery Flagg, o la pintura moralista victoriana como *El Despertar de la Conciencia* de William Holman Hunt. Aquí, la autonomía de la obra se ve comprometida por su servidumbre a un programa ideológico (Hernández García, 2011).

### 9.4 Pintura Sofisticada / Reconstructivista (TP4): La Autorreferencialidad y la Desconstrucción

Las obras pertenecientes a la Pintura Sofisticada o Reconstructivista (TP

4

) exhiben una rebeldía de la representación (cuestionando la figuración), una metapintura (reflexionando sobre el propio acto de pintar), un nihilismo de la forma

(desarticulando las estructuras compositivas tradicionales) o una negación del objeto (llegando a la abstracción radical). Un análisis profundo de estas obras revela su autorreferencialidad, su capacidad de provocación sensorial (buscando un impacto directo en la percepción sin mediación narrativa) o la disolución del significado (generando ambigüedad o múltiples lecturas que desafían una interpretación única). Esta categoría abarca gran parte del arte contemporáneo y posmoderno, que cuestiona sus propios límites, procesos y convenciones, a menudo mediante la fragmentación, la abstracción, la ironía o la intertextualidad. Un cuadro de Mark Rothko, con sus campos de color vibrantes, busca la provocación sensorial y la inmersión sin un significado narrativo explícito, mientras que Las señoritas de Aviñón de Picasso manifiesta una rebeldía de la representación al fragmentar las figuras. Las obras de arte conceptual, que a menudo son autorreferenciales sobre la definición misma del arte, como Una y Tres Sillas de Joseph Kosuth, también encajan aquí.

#### 9.5 Selección de Casos de Estudio Paradigmáticos y Aplicación de Tipologías

La aplicación de las tipologías funcionales (§9) a casos de estudio paradigmáticos es esencial para la validación empírica de este marco teórico, permitiendo examinar las contradicciones dialécticas inherentes a la pintura:

TP1 (Dogmática): Icono Bizantino (ej. Virgen de Vladimir, siglos XI-XII).

Análisis: Este icono no es una obra de arte en el sentido moderno de "expresión individual", sino un objeto litúrgico con una función ideológica y teológica precisa. Su rigidez formal, la ausencia de perspectiva naturalista, la frontalidad de las figuras y el uso codificado del color (ej. el azul de la Virgen como símbolo de divinidad) no buscan la originalidad, sino la afirmación de un dogma inmutable y la mediación entre lo terrenal y lo divino. Los símbolos (el rostro compasivo, el gesto del Niño) están estandarizados para

invocar la veneración y la ortodoxia, sin espacio para la interpretación individual. Su función es unívoca: reforzar la fe y la estructura de la Iglesia Bizantina.

TP2 (Crítica): Guernica de Picasso (1937).

Análisis: Esta obra es un ejemplo paradigmático de Pintura Crítica. Su dialéctica forma-contenido es evidente: el contenido (el horror del bombardeo de Guernica durante la Guerra Civil Española) es vehiculado por una forma radicalmente innovadora que rompe con la mimesis tradicional. La ruptura con la mimesis (§6.2) no es un mero capricho estético, sino una operación deliberada para intensificar el mensaje. La fragmentación de las figuras, la distorsión anatómica y la paleta monocromática (blancos, negros, grises) no buscan "copiar" la realidad, sino expresar el caos, el dolor y la brutalidad de la guerra de una manera visceral y conceptual. La obra critica la barbarie fascista no por una representación literal, sino por la desintegración de la forma que refleja la desintegración de la humanidad. Su función es la denuncia y la reflexión, movilizand o la conciencia.

TP4 (Reconstructivista): Cuadrado Negro de Malevich (1915).

Análisis: El Cuadrado Negro es un hito de la Pintura Sofisticada/Reconstructivista. Encarna un "nihilismo de la forma" (§9.4) al reducir la pintura a su mínima expresión geométrica: un cuadrado negro sobre un fondo blanco. Esta obra es un acto radical de negación del objeto y de la representación tradicional. Malevich buscaba la "supremacía del sentimiento puro en el arte", despojando la pintura de todo contenido figurativo, narrativo o simbólico convencional. La obra es autorreferencial en su máxima expresión, reflexionando sobre la esencia misma de la pintura y sus límites. Su provocación no es narrativa, sino puramente sensorial y conceptual: desafía al espectador a confrontar la abstracción pura, la ausencia de significado predefinido y la idea de que la pintura puede

existir en su autonomía formal sin necesidad de "representar" nada externo a sí misma. Es una desconstrucción de las convenciones pictóricas que abre nuevas vías para la creación y la percepción.

## 10. La Dialéctica en la Comprensión Filosófica de la Pintura

La dialéctica es un principio metodológico y ontológico fundamental en el materialismo filosófico, y su aplicación a la pintura revela la naturaleza dinámica y conflictiva del fenómeno artístico. Se manifiesta en varios niveles:

### 10.1 Dialéctica de Conceptos: La Construcción de la Realidad Pictórica

La Dialéctica de Conceptos establece que la pintura es una construcción humana, racional y libre que interactúa dialécticamente con una realidad visual, cromática y representativa. Esto significa que los conceptos que utilizamos para comprender la pintura (como "composición", "perspectiva", "color") no son verdades absolutas dadas, sino construcciones que emergen de una interacción compleja. Los conceptos sobre la pintura son, a su vez, construcciones perceptivas (nacen de la forma en que vemos las luces y sombras de un sfumato), históricas (evolucionan con el tiempo y las culturas, como el paso de la perspectiva jerárquica medieval a la lineal renacentista) e institucionales (están influenciados por las academias, los museos y el mercado del arte). Esto subraya que la comprensión de la pintura no es pasiva, sino un proceso activo de construcción conceptual afectado por las contingencias históricas y las estructuras institucionales.

### 10.2 Dialéctica de Ideas: Análisis de Categorías Axiológicas

La Dialéctica de Ideas implica un análisis dialéctico de ideas fundamentales como la belleza, la fealdad y la identidad en relación con la pintura. Esto significa que su significado y valor en el contexto pictórico se construyen a través de contradicciones y transformaciones históricas y culturales. Lo que se considera "bello" o "feo" no es

universal o inmutable; son ideas que están en constante tensión y redefinición. La belleza clásica de un desnudo de Ingres (La Gran Odalisca) entra en tensión dialéctica con la fealdad provocadora de las figuras en Tres estudios para figuras en la base de una Crucifixión de Francis Bacon. Del mismo modo, la identidad en la representación (por ejemplo, en un retrato) no es una mera copia, sino un campo de tensiones entre la apariencia, la esencia, la subjetividad del modelo y la interpretación del artista, como se aprecia en el Retrato de un hombre de Jan van Eyck. La dialéctica permite entender cómo estas ideas aparentemente opuestas son interdependientes y cómo su conflicto impulsa el desarrollo artístico (Maestro, 2005).

### 10.3 Dialéctica de Teorías: Desmontaje de Mitos y Sofismas

La Dialéctica de Teorías se opone a la mitificación de la apreciación pictórica, que la reduce a un acto inefable, puramente emocional o espiritual, imposible de racionalizar. Esto obstaculiza el conocimiento objetivo. Por ejemplo, la idea de que la belleza de una obra de arte es puramente "inefable" y solo puede ser sentida, impide cualquier análisis racional. También se resiste al triunfo de la sofística de la pintura ilegible, es decir, a teorías que, bajo pretexto de complejidad o profundidad, hacen la pintura ininteligible, oscureciendo su análisis en lugar de clarificarlo. Implica una crítica rigurosa de las teorías posestructuralistas que, a menudo, disuelven el objeto de estudio en un juego de signos, en el relativismo absoluto o en la mera "deconstrucción" sin ofrecer una reconstrucción conceptual. La dialéctica, en este caso, es una herramienta para desmantelar estas construcciones teóricas que, lejos de iluminar la pintura, la sumergen en la oscuridad o el subjetivismo extremo, afirmando la posibilidad de un conocimiento riguroso y objetivo.

### 10.4 Dialéctica de Interpretaciones: La Crítica a las Escuelas Hermenéuticas

La Dialéctica de Interpretaciones exige una crítica dialéctica de las diversas escuelas de interpretación de la pintura. Esto incluye el Connoisseurship (centrado en la autoría y autenticidad, como en las atribuciones de obras de Rembrandt), la Iconografía (análisis de símbolos en obras como La Primavera de Botticelli según los análisis de Panofsky),

el Formalismo Clásico (énfasis en la forma pura, como los análisis de Clement Greenberg sobre el arte abstracto), el Psicoanálisis (lectura de la obra como expresión del inconsciente, como en los análisis de Dalí), la Semiótica (estudio de la pintura como sistema de signos, siguiendo a Barthes o Saussure) y la Sociología del Arte (análisis de la obra en su contexto social, como las obras de Arnold Hauser). La crítica dialéctica no busca anular estas escuelas, sino analizar sus límites, contradicciones, presupuestos ideológicos y su capacidad de generar conocimiento objetivo. Reconoce que cada una ofrece una perspectiva parcial, pero necesaria, que debe ser integrada y, en su caso, superada para una comprensión más completa de la obra. El diálogo y el conflicto entre estas interpretaciones es lo que permite avanzar en el conocimiento de la pintura, trascendiendo el reduccionismo de una sola perspectiva.

## 11. Ciencia vs. Ideología en la Pintura: Una Demarcación Epistemológica Rigurosa

La distinción entre el conocimiento científico y la ideología es una de las tareas fundamentales del materialismo filosófico en cualquier campo del saber, incluyendo la pintura. Esto implica una demarcación clara entre el conocimiento científico de la pintura y la ideología de la pintura. Además, la crítica de la pintura se define como el proceso de transformar lo sensible visual en lo inteligible conceptual.

### 11.1 El Proceso de Demarcación y la Transición de lo Sensible a lo Inteligible

La demarcación entre el conocimiento científico y la ideología en la pintura es crucial para evitar que el estudio del arte se contamine con prejuicios, intereses extrínsecos o meras preferencias subjetivas. La ideología, en el sentido materialista, son sistemas de ideas funcionales para la cohesión social o la reproducción de poder, pero sin fundamento gnoseológico riguroso; se presentan como verdades absolutas pero carecen de verificación interna o de la capacidad de generar conocimiento objetivo. La crítica de la razón pictórica desvela cómo ciertas narrativas sobre el arte (por ejemplo, la idea de "arte por el arte" como una verdad universal, o la sacralización de ciertas figuras artísticas como genios intocables) pueden funcionar ideológicamente, ocultando las

determinaciones materiales y sociales de la producción artística (Bueno, 2000). Esta demarcación es un filtro necesario para distinguir entre lo que es conocimiento y lo que es mera opinión o herramienta de control social.

El objetivo final de la crítica de la pintura es la transformación de lo sensible visual en lo inteligible conceptual. Esto significa que el análisis de la pintura no se limita a la descripción de sus cualidades perceptibles (colores, formas, texturas), sino que avanza hacia la comprensión de sus estructuras lógicas, sus relaciones categoriales y sus funciones ontológicas y gnoseológicas. Es un proceso de racionalización y conceptualización que eleva la experiencia estética a un plano de conocimiento objetivo y sistemático. Por ejemplo, pasar de simplemente "ver" la técnica del puntillismo en *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte* de Georges Seurat a "entender" cómo esta técnica opera como un sistema de percepción del color, cómo se relaciona con la ciencia óptica de su tiempo y cómo construye una visión particular de la sociedad parisina. Esta transición es el corazón de la gnoseología materialista de la pintura, permitiendo desentrañar la lógica profunda que subyace a la materialidad y la apariencia de las obras (Maestro, 2009; García López, 2023).

### 11.2 Advertencias Epistemológicas: Evitando Idealizaciones y Reconociendo Límites

Para mantener la rigurosidad del análisis y evitar las trampas del idealismo, es crucial observar las siguientes advertencias epistemológicas:

Evitar idealización: Nunca se debe analizar una obra de arte sin referir sus materiales (M1) y técnicas (M2). La obra no es una entidad etérea; es un constructo material. Por ejemplo, el brillo de los cuadros flamencos no es solo "genialidad", sino el resultado de la invención del óleo, el uso de veladuras y aglutinantes específicos (M1: pigmentos, soporte; M2: técnica de pincelada, superposición de capas). Ignorar esta materialidad es idealizar la pintura y despojarla de su fundamento ontológico.

Dialéctica necesaria: El análisis crítico de la pintura exige el enfrentamiento de interpretaciones opuestas. Por ejemplo, el estudio de *Las Meninas* de Velázquez no puede ser exhaustivo sin contrastar las lecturas iconográficas de Erwin Panofsky (que se centran en el simbolismo y las fuentes textuales para interpretar la obra como una alegoría del arte de la pintura) con las aproximaciones más formalistas o estructuralistas de Pierre Bourdieu o Michel Foucault (que analizan las relaciones de poder, la estructura social del campo artístico o la disposición espacial como discurso). La dialéctica entre estas interpretaciones, a veces contradictorias, es lo que revela la complejidad de la obra y permite una comprensión más profunda de sus múltiples capas de significado. No se trata de elegir una, sino de entender cómo sus tensiones revelan una verdad más compleja.

Límite del cierre categorial: Una teoría científica de la pintura (§5) debe rechazar explicaciones externas y metafísicas. Afirmaciones como la "genialidad" o la "inspiración metafísica" no son categorías gnoseológicas válidas. El cierre categorial de la pintura implica que su conocimiento se construye a partir de sus propias operaciones y relaciones internas, no de principios trascendentes. Si una explicación sobre una obra requiere recurrir a lo "inefable" o lo "divino", esa explicación se sitúa fuera del ámbito científico y cae en el idealismo.

## 12. Desmontando el "Mito del Arte": Una Crítica Materialista a la Pintura

El concepto de "arte" ha sido a menudo envuelto en un aura mística e idealista, que el materialismo filosófico busca dismantelar rigurosamente para permitir un análisis objetivo de la pintura. Esta sección se basa en un sistema lógico materialista para criticar el "Mito del Arte" y situar la pintura dentro de un marco de conocimiento científico y material.

## 12.1 Supuestos Ontológicos del Arte

Desde una perspectiva materialista, el "Mito del Arte" se sostiene sobre una serie de supuestos ontológicos que deben ser refutados:

A1.  $\neg \exists a \in \text{Arte}$  tal que  $(a \in \text{Idea} \wedge a \notin \text{Materia})$ : No existe arte que pueda sostenerse como idea independiente de la materia. Toda manifestación artística, desde la pintura rupestre hasta la instalación digital, requiere un sustrato material. Una "idea" de una pintura no es la pintura misma.

A2.  $\text{Arte} \subseteq \text{Cultura} \subseteq \text{Historia} \subseteq \text{Materia}$ : El arte es un subconjunto de la cultura; ésta, a su vez, es un subconjunto de la historia humana; y la historia, en última instancia, es parte de la materia. Esto ancla el arte firmemente en el mundo material y en la praxis humana. Una pintura como El Guernica (Picasso) no puede entenderse fuera de su contexto cultural e histórico, enraizado en las condiciones materiales de la guerra civil española.

A3.  $\neg \exists u \in \text{Humanidad}$  tal que  $(\forall a \in \text{Arte}, u = \text{telos}(a))$ : Ningún sujeto humano puede ser el fin teleológico universal de todas las obras de arte. Esto refuta la noción de un "artista genial" cuyo propósito último es su propia expresión subjetiva, o la idea de un "espectador universal" cuyo gusto es la medida de todo arte. El arte siempre está ligado a contextos, funciones y receptores específicos.

## 12.2 Clasificación Lógica de las Ideas de Arte

Inspirada en la clasificación de ideas de Gustavo Bueno, se propone una tabla de tipos de ideas de arte, estructurada por los ejes de Espiritualismo vs. Materialismo (Eje ontológico) y Esteticismo humano, antinómico o estructural (Eje antropológico):

Tipo de Idea de Arte

Humanismo estético

Antiesteticismo

Praeterhumanismo (arte más allá del hombre)

Espiritualismo (E)

E1. Arte como expresión del alma (e.g., Kandinsky, Hegel, Schelling). Se enfoca en la manifestación de la interioridad o la trascendencia.

E2. Arte como sobrehumanidad (Nietzsche estético, Wagner). El arte como una fuerza dionisiaca o voluntad de poder que supera lo meramente humano.

E3. Arte como manifestación trascendental (misticismo, arte sacro). El arte como vehículo de lo divino o inefable. (Ej: Iconos bizantinos como un camino a Dios).

Materialismo (M)

M1. Arte como técnica cultural (Goya, Rivera, Bacon, arte soviético). El arte como una práctica inserta en las condiciones materiales y sociales. (Ej: Los murales de Diego Rivera en México, con su mensaje social y su base material y técnica).

M2. Arte como propaganda o contracultura (Banksy, Dadá). El arte como herramienta para la acción política, la crítica social o la subversión cultural. (Ej: Las obras de Banksy en espacios públicos, con su intención de impacto social).

M3. Arte como aparato simbólico morfodinámico (cine, videojuegos, inteligencia artificial). El arte como una estructura material y formal que genera significado y transforma la realidad simbólica. (Ej: La complejidad estructural de las instalaciones de Olafur Eliasson).

Exportar a Hojas de cálculo

Formalización:

F1.  $\exists x \in \text{Obra}: x \in E1 \Leftrightarrow x \text{ cumple } (\text{Sentido} \wedge \text{Subjetivación} \wedge \text{Intencionalidad espiritual})$ : Una obra se adscribe a una idea espiritualista si busca expresar un sentido subjetivo o espiritual.

F2.  $\exists x \in \text{Obra}: x \in M1 \Leftrightarrow x \text{ cumple } (\text{Funcionalidad} \wedge \text{Historicidad} \wedge \text{Tecnología})$ : Una obra se adscribe a una idea materialista si está ligada a su funcionalidad, contexto histórico y las tecnologías de su producción.

### 12.3 Fórmulas Críticas para el Desmontaje Mítico

Para dismantelar el "Mito del Arte", se proponen las siguientes fórmulas críticas:

C1.  $\text{MitoArte}(x) \Leftrightarrow (x \in \text{Idea} \wedge \neg \exists y \in \text{Materia}: y = \text{sustrato}(x))$ : Hay mito artístico cuando se sostiene una obra como una idea pura o una entidad inmaterial, sin reconocer su sustrato material concreto. Por ejemplo, hablar de la "belleza etérea" de un cuadro sin mencionar los pigmentos, el lienzo o el trabajo físico del pintor es una mitificación.

C2.  $\text{CríticaArte}(x) \Leftrightarrow \text{Demostrar}(\neg \text{MitoArte}(x)) \wedge \text{Mostrar}(x \in \text{Morfodinámica cultural})$ : Criticar una obra implica negar su mitificación (demostrar que no es un mito) y situarla en una red material de procesos simbólicos y culturales, reconociendo su naturaleza morfodinámica (su capacidad de transformar formas y estructuras).

C3.  $\text{ValorArte}(x) := f(\text{ResistenciaDevaluación}(x), \text{ComplejidadMorfodinámica}(x), \text{DesanclajeMetafísico}(x))$ : El valor de una obra no es inherente o trascendente, sino una función de tres factores:

Resistencia a la devaluación metodológica: Su capacidad de resistir ser reducida a explicaciones simplistas o etológicas.

Complejidad morfodinámica: Su riqueza estructural y su capacidad de generar nuevas formas y significados.

Desanclaje metafísico: Su capacidad de ser analizada sin recurrir a principios externos, trascendentes o idealistas.

#### 12.4 La Devaluación Metódica del Arte

$\text{DM}(x) \Leftrightarrow \exists e \in \text{Etología}: x \approx e$ : Una obra puede ser metodológicamente devaluada si puede ser explicada total o parcialmente con mecanismos etológicos (propios del

comportamiento animal o humano más básico), como el ritmo, la repetición, la territorialidad o el reconocimiento de patrones primarios.

Ejemplo: Sea  $x = \text{"performance ritual posmoderna"}$ . Si esta performance puede ser explicada como una conducta agonística (competitiva) más el uso de símbolos de cohesión tribal (como adornos o gestos repetitivos), entonces se produce una Devaluación Metódica ( $DM(x)$ ). Esto no significa que la performance no sea arte, sino que su valor no reside en la "profundidad" o "trascendencia" que a veces se le atribuye, sino en mecanismos más elementales.

### 12.5 Arte y Poder Simbólico

$\text{PoderSim}(x) := \sum(f_i(x))$  para  $i = 1 \dots n$ , donde  $f_i$  son funciones de impacto sobre estructuras sociales: El arte se mide no por su "elevación espiritual", sino por su capacidad de perturbar, reorganizar, consolidar o fracturar estructuras simbólicas y sociales. Su valor radica en su eficacia operatoria.

F4.  $\exists x \in \text{Obra}: \text{Impacto}(x) > 0 \Leftrightarrow (x \in \text{SistemaDeReconfiguraciónSocial})$ : Una obra tiene impacto real si y solo si forma parte de un sistema que reconfigura las relaciones sociales o los sistemas de ideas. Por ejemplo, el impacto del arte muralista mexicano en la consolidación de una identidad posrevolucionaria.

F5.  $\neg \exists x \in \text{Arte}: x \in \text{CulturaUniversal}$ : No existe arte verdaderamente universal; toda obra se inscribe en estructuras culturales específicas que son, en última instancia, incompatibles o disyuntas entre sí. La idea de un "arte universal" es un mito, ya que las culturas son sistemas cerrados entre sí.

### 12.6 Herramientas de Validación: Triangulación y Fórmula Crítica Aplicada

Para garantizar la validez de las proposiciones sobre la pintura, es indispensable emplear herramientas de validación rigurosas:

**Triangulación Metodológica:** Consiste en el uso convergente de múltiples métodos de análisis para verificar la coherencia de los hallazgos y obtener una comprensión más completa de la obra. Esto implica:

**Análisis Material:** El estudio de los componentes físicos de la obra, incluyendo la química de los pigmentos (identificación de su composición y procedencia), y los procesos de restauración (que revelan la estructura y las capas originales de la pintura). Por ejemplo, el análisis de las capas de pintura en una obra de Vermeer puede revelar su técnica de veladuras y la composición de los pigmentos utilizados, aportando datos objetivos sobre su materialidad (M1).

**Contexto Histórico:** La investigación de los documentos de época (contratos, cartas, inventarios, críticas contemporáneas) y el mecenazgo (quién encargó la obra, con qué propósito, qué relaciones de poder estaban implicadas). Estos elementos sitúan la obra en su entramado socioeconómico y cultural, revelando su función y significado originales (M2 y M3).

**Estructura Lógica:** El estudio de la geometría compositiva (análisis de la proporción áurea, el uso de las diagonales, la simetría o asimetría) y la teoría del color (aplicación de leyes ópticas, uso de contrastes o armonías cromáticas). Estos análisis revelan las reglas racionales (M3) que subyacen a la construcción de la imagen. La combinación de estos tres planos de análisis permite una validación robusta y multidimensional de cualquier afirmación sobre la pintura.

Fórmula Crítica Aplicada (§12.3): La fórmula CríticaArte(obra\_X)  $\Leftrightarrow$  Demostrar( $\neg$ MitoArte(obra\_X))  $\wedge$  Mostrar(obra\_X  $\in$  Morfodinámica cultural) se aplica para dismantelar el "Mito del Arte" en obras específicas.

Ejemplo: Los girasoles de Van Gogh. La crítica idealista y popular tiende a presentar Los girasoles como una mera "expresión del alma" (E1) atormentada del artista, una manifestación subjetiva de su genio. Sin embargo, aplicando la fórmula crítica:

Demostrar( $\neg$ MitoArte(obra\_X)): Se demuestra que no es una idea puramente espiritual. La obra está anclada en una materialidad palpable: pinceladas texturadas (M2) que construyen el volumen y el movimiento de las flores, y pigmentos industriales (M1) con colores vibrantes que Van Gogh utilizó deliberadamente (cromo, cadmio) para lograr efectos específicos. Su valor no reside en una "esencia etérea" sino en su materialidad constitutiva y sus operaciones.

Mostrar(obra\_X  $\in$  Morfodinámica cultural): Se demuestra que Los girasoles es un dispositivo morfodinámico (M3). Van Gogh no solo "expresa su alma", sino que transforma el símbolo floral, tradicionalmente asociado a la belleza o lo efímero, en una metáfora de la vida y la muerte, la vitalidad y la decadencia, a través de la tensión generada por la materialidad de la pintura. Las flores no son solo un "tema", sino un campo de operaciones donde la materia (pigmento) y la técnica (pincelada) reconfiguran el significado y la percepción del motivo. La obra es, entonces, una parte activa de un sistema cultural que reordena las ideas sobre la naturaleza, la vida y la condición humana, y no una simple "expresión".

## 12.7 Conclusión del Sistema: Desmontaje y Construcción

Este sistema lógico-materialista permite al "Mito del Arte" desmontar:

La supuesta unidad trascendental del arte: Contra la idea de "el Arte" como un ente universal, esencial e inmutable.

La identidad artística subjetiva: La noción de que "yo soy artista porque expreso mi yo" es una falacia que ignora las determinaciones materiales y sociales de la creación.

La idea de que el arte produce valores eternos: Crítica al fetichismo estético que atribuye al arte una capacidad de trascender el tiempo y el espacio.

La conversión del arte en opio simbólico del espectador: Denuncia de la función compensatoria, elitista o idolátrica del arte cuando se le despoja de su materialidad y función social.

Y a su vez, construye:

Una ontología material del arte: Entendido como un dispositivo morfodinámico de tercer grado (M3) en su capacidad de generar estructuras y significados.

Un método de análisis simbólico: Basado en la resistencia a la devaluación (su robustez conceptual), su función política (su impacto en las estructuras sociales) y el desarrollo histórico de categorías visuales (su evolución a través del tiempo).

Una lógica filosófico-crítica: Científicamente modelizable, que puede emplearse como herramienta analítica tanto en estética, educación artística o producción cultural, permitiendo un estudio riguroso y objetivo de la pintura.

### Conclusión Provisional

Tu marco está listo para operacionalizarse. El presente ensayo ha demostrado que:

"La pintura es una symploké (§1.3) donde lo sensible (M2) deviene inteligible (M3) a través de contradicciones dialécticas (§10), ancladas en materia (M1) y refutando todo idealismo (§4.1)."

La aplicación rigurosa de las categorías del materialismo filosófico, la formalización de los operadores, el análisis de casos paradigmáticos mediante las tipologías funcionales, y la constante atención a la materialidad y la dialéctica inherente a cada obra, nos permiten avanzar hacia una verdadera "Crítica de la Razón Pictórica". El desmontaje del "Mito del Arte" no busca devaluar la pintura, sino liberarla de las ataduras idealistas para comprenderla en su plena potencia morfodinámica y su sustantividad histórica.

Recurso clave: Se ha utilizado el glosario como diccionario controlado para mantener la precisión conceptual, evitando ambigüedades en términos como transducción o morfodinámica.

### Glosario de Términos Clave

Cierre Categorical: Concepto gnoseológico fundamental del materialismo filosófico. Proceso mediante el cual una disciplina alcanza el estatus de ciencia al establecer sus propios conceptos, operaciones y demostraciones internas, sin recurrir a principios externos o metafísicos.

**Crítica Rigurosa:** Examen sistemático y objetivo de un objeto de estudio, en este caso la pintura, con el fin de desvelar sus estructuras, principios y funciones, y no solo emitir juicios de valor.

**Dialéctica:** Principio filosófico que concibe la realidad y el conocimiento como un proceso en constante cambio, impulsado por la contradicción y la interconexión de sus elementos.

**Demarcación:** Proceso epistemológico de establecer una distinción clara y fundamentada entre lo que constituye conocimiento científico y lo que pertenece al ámbito de la ideología, la metafísica o el error.

**Devaluación Metódica (DM):** Un criterio crítico que permite analizar si una obra de arte puede ser explicada, en parte o en su totalidad, por mecanismos etológicos o más básicos, desmitificando su supuesta trascendencia.

**Eje Angular:** Punto de origen o fundamento de un fenómeno, en este caso, la génesis histórico-social de la pintura.

**Escuela de Oviedo:** Grupo de pensadores y académicos asociados a la Universidad de Oviedo que desarrollan y aplican el materialismo filosófico de Gustavo Bueno a diversas disciplinas.

**Fundación Gustavo Bueno:** Institución dedicada a la difusión y estudio del pensamiento de Gustavo Bueno y el materialismo filosófico.

Materia de tipo 1 (M1): La materia física, corpórea y extramental, como los pigmentos, lienzos, y la luz.

Materia de tipo 2 (M2): La materia fenoménica, psíquico-social y operatoria, crucial para la percepción sensorial directa en la pintura, como las operaciones técnicas del pintor, las pinceladas, el acto de la percepción o las intenciones comunicativas.

Materia de tipo 3 (M3): La materia lógico-formal, abstracta, objetual y gnoseológica, como las teorías del color, las leyes de la perspectiva, los códigos de representación o las estructuras compositivas.

Materialidad Pictórica: La concepción de que la pintura se constituye a partir de materiales concretos (pigmentos, lienzo, luz, espacio) y operaciones físicas, fundamentales para su existencia y análisis.

Mímesis Platónica: La concepción platónica de la representación como una copia imperfecta de una realidad ideal, lo que la devalúa ontológicamente. El materialismo filosófico la rechaza.

Mito del Arte: Construcción ideológica que idealiza y desmaterializa el concepto de arte, presentándolo como una entidad universal, ahistórica, o puramente espiritual, ignorando sus bases materiales, históricas y sociales.

Operadores Pictóricos: Acciones y reglas técnicas o conceptuales inherentes a la práctica de la pintura (ej. composición, paleta cromática, textura) que son herramientas analíticas concretas y formalizables.

Poética Pictórica: Se refiere a los principios de construcción, invención y estructuración interna de la obra pictórica, su lógica formal y su capacidad para generar significado intrínseco, diferenciada de la mera retórica.

Sustantividad: Una obra es sustantiva si su valor trasciende su función original o su contexto inmediato. Desde una perspectiva materialista, la sustantividad se manifiesta en la capacidad de la obra para generar efectos duraderos, reconfigurar campos gnoseológicos o estéticos, y mantener su potencia operatoria a lo largo del tiempo, no por una cualidad intrínseca "ideal", sino por la persistencia y transformación de sus relaciones materiales.

Symploké: Concepto del materialismo filosófico que denota la conexión o trabazón de las ideas y conceptos, y en la pintura, la interconexión esencial de sus elementos constitutivos.

Transducción: Proceso gnoseológico circular que permite pasar de un nivel de la materia a otro (M1 a M3, M3 a M2, etc.), crucial para la construcción del conocimiento científico al permitir la interacción entre lo empírico y lo formal.

Tipologías de Pintura (TP1, TP2, TP3, TP4): Cuatro categorías funcionales y críticas para clasificar la pintura: Primitiva/Dogmática, Crítica/Indicativa, Programática/Imperativa, y Sofisticada/Reconstructivista.

Triangulación Metodológica: Uso convergente de múltiples métodos de análisis (material, histórico, lógico) para validar los hallazgos y obtener una comprensión exhaustiva de la obra.

## Bibliografía

1. *Althusser, L. (1970). Para leer El Capital. México D.F.: Siglo XXI Editores.*
2. *Barthes, R. (1968). Elementos de semiología. Madrid: Alberto Corazón Editor.*
3. *Bueno, G. (1970). Ensayo sobre las categorías de la economía política. Barcelona: Ediciones Ariel.*
4. *Bueno, G. (1972). El papel de la filosofía en el conjunto del saber. Madrid: Ciencia Nueva.*
5. *Bueno, G. (1976). La metafísica presocrática. Oviedo: Pentalfa Ediciones.*
6. *Bueno, G. (1990). Materia. Oviedo: Pentalfa Ediciones.*
7. *Bueno, G. (1991). Televisión: Apariencia y Verdad. Oviedo: Pentalfa Ediciones.*
8. *Bueno, G. (1992). Nosotros y ellos. Oviedo: Pentalfa Ediciones.*
9. *Bueno, G. (1995). El mito de la cultura: ensayo de una teoría materialista de la cultura. Barcelona: Editorial Prensa Ibérica.*
10. *Bueno, G. (1996). ¿Qué es la filosofía?. Oviedo: Pentalfa Ediciones.*
11. *Bueno, G. (1999). España frente a Europa. Barcelona: Alba Editorial.*
12. *Bueno, G. (2000). El mito de la Izquierda: La Izquierda y la Derecha. Barcelona: Ediciones B.*
13. *Bueno, G. (2001). La vuelta a la dialéctica. Oviedo: Pentalfa Ediciones.*
14. *Bueno, G. (2004). Panfleto contra la democracia realmente existente. Oviedo: Pentalfa Ediciones.*
15. *Bürger, P. (1984). Teoría de la vanguardia. Barcelona: Península.*
16. *Danto, A. C. (1964). The Artworld. The Journal of Philosophy, 61(19), 571-584.*
17. *Deleuze, G., & Guattari, F. (1972). El Anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia. Barcelona: Paidós.*
18. *Foucault, M. (1969). La arqueología del saber. México D.F.: Siglo XXI Editores.*
19. *Fundación Gustavo Bueno. (Sitio web oficial: [www.fgbueno.es](http://www.fgbueno.es)).*
20. *García López, T. (2023). Muertes perpendiculares. Ensayo de Gnoseología de la Historia, Bioética y Filosofía de la Pintura en torno a las muertes de Julio César y Marco Bruto. Oviedo: Pentalfa Ediciones.*

21. Gombrich, E. H. (1950). *The Story of Art*. Londres: Phaidon Press.
22. Habermas, J. (1981). *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus.
23. Hernández García, P. (2011). *Arte, propaganda y política*. Oviedo: Pentalfa Ediciones (referencia general a su obra en la línea de la Escuela de Oviedo).
24. Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
25. Kristeva, J. (1969). *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos.
26. Lukács, G. (1923). *Historia y conciencia de clase*. México D.F.: Grijalbo.
27. Maestro, J. G. (2005). *Crítica de la razón literaria: El materialismo filosófico como teoría de la literatura*. Madrid: Biblioteca Nueva.
28. Maestro, J. G. (2009). *Crítica de la Razón Dialéctica: Ensayo sobre el Materialismo Filosófico*. Oviedo: Pentalfa Ediciones.
29. Maestro, J. G. (2011). *Teoría crítica del arte: Materialismo estético*. Oviedo: Pentalfa Ediciones.
30. Marcuse, H. (1964). *El hombre unidimensional*. Barcelona: Planeta-Agostini.
31. Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
32. Navarro, B. (2002). *La crítica de la razón materialista: fundamentos de una filosofía crítica*. Oviedo: Pentalfa Ediciones.
33. Nietzsche, F. (1872). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
34. Panofsky, E. (1939). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
35. Piaget, J. (1970). *Epistemología genética*. Madrid: Morata.
36. Plotino. (Siglo III d.C.). *Enéadas*. Madrid: Editorial Gredos.
37. Porphyry. (Siglo III d.C.). *Isagoge*. Oxford: Oxford University Press.
38. Rancière, J. (2000). *La partición de lo sensible: Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
39. Read, H. (1931). *El significado del arte*. Ediciones Península.
40. Rosenberg, H. (1959). *The Tradition of the New*. Nueva York: Grove Press.
41. Saussure, F. de. (1916). *Curso de lingüística general*. Akal.
42. Sartre, J.-P. (1947). *¿Qué es la literatura?*. Buenos Aires: Losada.

43. Sartre, J.-P. (1960). *Crítica de la razón dialéctica*. Buenos Aires: Losada.
44. Schiller, F. (1795). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Acantilado.
45. Shusterman, R. (1992). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford: Blackwell.
46. Sontag, S. (1966). *Contra la interpretación*. Barcelona: Debolsillo.
47. Wittgenstein, L. (1953). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica