

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE ARTES VISUALES

“La Mímesis Como Concepto Estético En El Arte Surrealista”

Por:

Frank Davis Rodríguez Aguilar

**Trabajo de Graduación
para optar por el Título de
Licenciatura en Bellas
Artes con Especialización
en Artes Visuales con
Énfasis en Dibujo y Pintura.**

Panamá, República de Panamá

2018

ÍNDICE

	Pág.
DEDICATORIA.....	i
AGRADECIMIENTOS	ii
RESUMEN	1
INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO 1: LA MÍMESIS COMO CONCEPTO ESTÉTICO	4
1.1 Definición de estética	5
1.2 Definición de mimesis	8
CAPÍTULO 2: EL ARTE CONTEMPORÁNEO	13
2.1 ¿Qué es el arte contemporáneo?.....	14
2.2 ¿Qué lugar tiene la mimesis en el arte contemporáneo? ..	18
2.3 ¿Qué es el arte surrealista?	25
2.4 Arte contemporáneo en Panamá	29
CAPÍTULO 3: DESARROLLO DEL PROYECTO.....	36
3.1: Obra 1: De Las Hojas	38
3.1.1 Descripción de la obra	38
3.1.2 Bocetos	39
3.1.3 Proceso de producción de la obra pictórica	45

3.1.4 Análisis compositivo.....	52
3.2: Obra 2: El Corazón De La Manzana.....	54
3.2.1 Descripción de la obra	54
3.2.2 Bocetos	55
3.2.3 Proceso de producción de la obra pictórica	61
3.2.4 Análisis compositivo.....	66
3.3: Obra 3: Nido Dorado	69
3.3.1 Descripción de la obra	69
3.3.2 Bocetos	70
3.3.3 Proceso de producción de la obra pictórica	74
3.3.4 Análisis compositivo.....	82
3.4: Obra 4: La Mano Del Artista	84
3.4.1 Descripción de la obra	84
3.4.2 Bocetos	85
3.4.3 Proceso de producción de la obra pictórica	90
3.4.4 Análisis compositivo.....	96
CONCLUSIONES	98
RECOMENDACIONES	100
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	101

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a Dios por ayudarme a concretarlo y a mi familia por apoyarme en toda mi trayectoria artística.

AGRADECIMIENTO

Agradezco infinitamente a Dios por ayudarme a llegar al culmen de mi licenciatura y por darme salud y entusiasmo para realizarla. También agradezco a Kathia López por apoyarme en la elaboración de esta tesis. Asimismo, a la Universidad de Panamá por ser el estandarte de mi formación académica y profesional, cuyos conocimientos me han forjado como el artista que soy y particularmente a mis profesores y profesoras por guiarme en este camino.

RESUMEN

Siempre que se hace referencia al arte contemporáneo, se dice que este rompe por completo con todos los conceptos propios del arte clásico, como el de mimesis. No obstante, muchos filósofos y estudiosos del arte consideran que el concepto estético de mimesis, abarca todo tipo de representación sensible de la experiencia humana, inclusive la experiencia que no está a disposición de los sentidos. Este concepto ha demostrado ser dinámico y lo suficientemente amplio para comprender en él todo tipo de representaciones.

Por otro lado, el arte surrealista, a pesar de su naturaleza revolucionaria y prácticamente opuesta al arte clásico, no suprime la utilización del concepto estético de mimesis, pero sin duda minimiza su protagonismo en la obra pictórica.

El arte debe evolucionar, por consiguiente, el artista debe emparejarse a ese proceso. En ese sentido, la mimesis, tiene posibilidad de re plantearse y reinventarse y, por tanto, de elevarse junto al artista. Pensar que el surgimiento del arte contemporáneo significó un divorcio entre la obra de arte y el concepto estético de mimesis puede ser demasiado atrevido, sobre todo considerando que no existe una definición única de mimesis.

Por tanto, el concepto estético de mimesis dentro del arte contemporáneo tiene el lugar que el artista sugiera darle, ya sea que lo elimine, lo desplace o lo incorpore como un elemento más de su obra.

INTRODUCCIÓN

Todo artista, ya sea productor de arte o académico, tiene la obligación profesional de cuestionarse los planteamientos y los conceptos que se atraviesen en su formación. En cumplimiento de ese deber es que ha surgido la presente tesis, cuyo planteamiento central radica en una interrogante crítica ¿qué lugar tiene el concepto estético de mimesis en el arte surrealista?

Pareciera que la mimesis es un concepto demasiado obvio y demasiado tradicional como para tan siquiera preguntarse si puede existir en las obras contemporáneas, como en el surrealismo, por ejemplo.

Sin embargo, al indagar sobre su definición se observa que no es un concepto homogéneo, al contrario, no solo tiene diversas acepciones, sino que estas han surgido paralelas a las transformaciones sociales, culturales y artísticas.

En ese sentido, para responder a la interrogante, se desarrollarán los siguientes puntos: Primero, se ahondará en el concepto estético de mimesis, partiendo de la definición de estética, ya que en esta tesis se ha denominado la mimesis como un concepto de esa naturaleza. Luego se expondrán diversas definiciones de mimesis.

Por otro lado, se tratará el tema del arte contemporáneo. Para esto se entrará en una definición del mismo para luego intentar comprender el lugar que tiene la mimesis en esa expresión artística. Luego se definirá el arte surrealista ya que es una de las manifestaciones contemporáneas en las que puede resultar difícil o

hasta imposible encajar el concepto estético de mimesis. También se explorará el arte contemporáneo en Panamá, de manera que se expondrán algunos exponentes artísticos que representan este arte, analizando a su vez, si en sus producciones se utiliza la mimesis.

Finalmente, se presenta el desarrollo de un proyecto artístico que tiene como propósito demostrar que dentro del arte contemporáneo surrealista es posible incorporar el concepto estético de mimesis bajo su interpretación más amplia.

CAPÍTULO 1: LA MÍMESIS COMO CONCEPTO ESTÉTICO

1.1 Definición de estética

Etimológicamente, la palabra “estética” quiere decir “sensación o sensibilidad”. También hace referencia a la “experiencia de lo sensible” o a la “percepción”¹. Otras acepciones lo traducen como “la ciencia de la belleza”². Asimismo, Baumgarten, define la estética como <<la teoría de las artes liberales, [...] un arte de pensar lo bello, una ciencia del conocimiento sensitivo>>³. Por consiguiente, juntando todos los sentidos de la palabra, se considera que la estética <<trata de la experiencia sensible vinculada a lo bello y al arte>>⁴.

Estas definiciones están estrechamente vinculadas con nociones filosóficas que desarrollaron grandes pensantes como Platón y Aristóteles, quienes incorporaban elementos metafísicos en sus planteamientos. Así, para Platón -quien creía en la existencia de un mundo ideal o perfecto (mundo de las ideas) y de un mundo imperfecto, que es solo un reflejo borroso e incipiente del mundo ideal- <<la belleza correspondía a una teoría denominada idealismo [...] el conocimiento e ideal de la belleza que un ser humano podría tener no alcanzaba la perfección de las ideas [...]. En cambio, para Aristóteles, discípulo de Platón y otro de los grandes pensadores de la Antigua Grecia, lo bello tenía que ver con la simetría y con la perfección; todavía desde una perspectiva metafísica>>⁵.

¹ Del griego *aisthetike*. Ver en <http://www.filosofia.org/enc/ros/estet.htm>

² Ramón García Pelayo y Gross. “Pequeño Larousse Ilustrado”. (Ediciones Larousse: 1974).

³ “Filosofía del arte y estética”. <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/Michaud.html> (consultado el 04 de mayo de 2018).

⁴ Ídem.

⁵ “Cómo se ha transformado la estética a través de la historia del arte”.

<https://culturacolectiva.com/arte/la-historia-de-la-estetica-en-el-arte/> (consultado el 04 de mayo de 2018).

Podemos deducir entonces que, en un sentido clásico, el término estética era usado para denominar aquello al alcance de los sentidos y que por medio de ellos era percibido como bello; aquello percibido objetivamente. Por tanto, <<el arte se constituía en una representación de la belleza de las cosas, de la naturaleza, de las conductas y de los seres humanos –en particular de los cuerpos–>>.⁶

Por otro lado, en la época contemporánea, cuando se intenta comprender el término “estética” se encuentran diversas acepciones, cada vez más alejadas de las clásicas. Así encontramos a Elena Oliveras, relevante filósofa y doctora en estética, según la cual <<la estética no estudia todo tipo de representación sensible de la experiencia humana sino, aquella que la obra de arte concreta. Si bien junto al arte, la belleza ha constituido históricamente el objeto de la Estética, es indudable que hoy es aquel, y no ésta, el que delimita el campo de la disciplina. La belleza ha perdido su rol protagónico que tuvo en otros momentos, eclipsada en los últimos tiempos por el impacto del cambio operado en las obras de arte, principalmente en las de arte conceptual. Como consecuencia de estos cambios, el término estética resulta hoy poco adecuado. En muchos de los nuevos productos artísticos la sensación ha dejado de ser la principal causa de la experiencia que, ante todo, echa raíces en el concepto>>⁷.

De hecho, para esta misma autora, <<deberíamos definir la estética como disciplina que estudia la experiencia estética, no partiendo necesariamente de la sensación, como dicta la etimología>>⁸.

⁶ Filosofía del arte y estética”. <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/Michaud.html> (consultado el 04 de mayo de 2018).

⁷ Elena Oliveras, *“Estética: la cuestión del arte”*, (España: Grupo Editorial Planeta S.A.I.C., 2004). 21

⁸ *Ibíd*em, página 22.

Inclusive con anterioridad a estos planteamientos, el reconocido filósofo Friedrich Hegel, <<advirtió en su época la existencia de obras de arte que apelaban más al pensamiento que a las sensaciones>>⁹. Es decir que surge, a nivel intelectual, un rompimiento del concepto clásico de estética y las creaciones artísticas comienzan a superar lo tradicional: aquello evidente, aquello visible y agradable a la vista.

En virtud de lo anterior es que se afirma que <<la estética es, indiscutiblemente, marca de Modernidad, de ese momento de la historia que inaugura el principio de la subjetividad [...] no es solo porque presenta categorías nuevas sino por el modo en que se articulan las ideas en torno al hombre como centro, como lugar de decisión. A partir de entonces, yo mismo y mis estados son lo primero, lo digno de atención>>¹⁰.

Es así que con la reformulación del concepto de “estética” comienza a desplazarse del arte el elemento mimético -que más adelante se desarrollará-, es decir, aquello que implique una representación de lo visible y objetivo queda marginado y superado por las creaciones que plasmen la subjetividad inherente del ser humano.

⁹ Ídem.

¹⁰Íbidem, página 24.

1.2 Definición de mimesis

Definir mimesis no es una tarea fácil. Al explorar el origen y la interpretación actual que se le da a este término se encuentra una diversidad de opiniones y conceptos que hacen imposible definirla con una sola palabra. Más allá de la dificultad para delimitar su definición, debe aclararse que dicho concepto es de carácter estético y de origen filosófico, probablemente más que artístico, por lo que se dibujarán algunas líneas de pensamiento provenientes de la filosofía, sin adentrarse tanto en ella.

En principio, se atiende a la definición estricta y tradicional de mimesis que se encuentra en el diccionario de la lengua española. La Real Academia Española define mimesis o mimesis de la siguiente manera: <<en la estética clásica, imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte>>¹¹.

<<Así, en un comienzo y hasta mediados de siglo XX, la mimesis se constituyó en el criterio de demarcación del territorio de lo artístico, de modo tal que solo podían ingresar en la órbita del arte aquellas obras que eran consideradas “miméticas”>>¹². Aunando a esa idea, Aristóteles defiende que <<el arte es siempre mimesis de la naturaleza>>¹³.

¹¹ “Mimesis”, Enclave: RAE, <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=PHHa8xx> (consultado en 18 de abril de 2018)

¹² Mariana Castillo Merlo, “Danto y la mimesis: más allá del fin del arte.” (Argentina: Departamento de Filosofía, Universidad Nacional del Comahue, 2005) 116.

¹³ Virginia, Aspe A., “El concepto de mimesis en la filosofía del arte de Platón”, (México: Universidad Panamericana, 1991). 4

En el período clásico del arte, <<la imagen producida solo sería capaz de ingresar en el conjunto de “lo artístico” si satisface el criterio de semejanza con el que se evalúa su relación con la realidad perceptible. En otras palabras, la equiparación con la verdad pone en juego un criterio correspondentista que permite evaluar la eficacia de la mimesis, a partir de una operación de copia o reproducción fiel a un referente externo.>>¹⁴

Bajo esta línea es que <<las artes visuales se configuran como modelo y expresión del arte mimético [...] juzgadas bajo criterios perceptivos inmutables. La representación pictórica y la vista serán los medios propicios para producir y juzgar, respectivamente, la adecuación mimética entre el arte y la realidad. >> ¹⁵

Hasta ese momento histórico, la mimesis era el principio del arte, de tal manera que el arte es mimesis y la única forma de entender el concepto radicaba en la imitación; no obstante, <<resulta innegable la importancia de la mimesis en la historia de la estética y del arte de Occidente, y es preciso tener en cuenta la complejidad y la variedad de sentidos, las transformaciones y mutaciones que ha sufrido dicha noción a lo largo del tiempo.>>

Hasta la fecha <<para muchos, la mimesis resulta un vocablo “intraducible” o “indefinible”, caracterización que encuentra fundamento en la larga historia de apropiaciones y desapropiaciones acerca de su sentido y alcances>>. Parte de la problemática en definir mimesis responde a que <<tampoco hubo un uso

¹⁴ Mariana Castillo Merlo, “Danto y la mimesis: más allá del fin del arte.” (Argentina: Departamento de Filosofía, Universidad Nacional del Comahue, 2005). 119 y 120

¹⁵ Íbidem. 120

terminológico claro. En un sentido semejante, Tatarkiewicz advierte que si bien la mimesis fundamentó la historia de la estética durante más de veinte siglos <<no fue, sin embargo, algo monolítico: aconteció de diversas formas y con una terminología diferente">>¹⁶

Pero con la llegada del modernismo, que también conquistó el ámbito artístico, se comienza una transición del arte mimético al arte no mimético. La pintura como "un modelo de hacer y comparar" en la que el pintor intenta capturar a la perfección lo que encuentra en la naturaleza, comienza a ser cuestionada.

En fin ¿qué debemos entender por mimesis? ¿Una copia de la realidad, una imitación o una representación de la naturaleza?

Filósofos como Eugenio Trías, consideran que <<nada es original, nada es nuevo; sino mimesis, imitación de la realidad y proponen una interpretación del término como "repetición creadora" o "recreación">>¹⁷. Por otro lado, W. K. C. Gutgrie, manifiesta que <<el significado de mimesis alude no solo a la imitación sino a la representación">>¹⁸.

Apunta Olivares que <<el sentido de mimesis en sus comienzos fue, por lo tanto, más profundo que aquello que podría indicar la palabra imitación (...) Mimesis, en

¹⁶ Mariana Castillo Merlo, "Danto y la mimesis: más allá del fin del arte." (Argentina: Departamento de Filosofía, Universidad Nacional del Comahue, 2005). 117 // Tatarkiewicz fue un filósofo polaco, investigador de historia de la filosofía, del arte, y de estética

¹⁷ "Tribuna: El concepto de mimesis". Eugenio Trías. https://elpais.com/diario/1981/12/30/cultura/378514802_850215.html (consultado el 10 de mayo de 2018).

¹⁸ Olivares, Elena. Estética. 72 // W. K. C. Gutgrie fue un filósofo Escosés // De acuerdo con la Real Academia Española, se entiende por representación el ser imagen o símbolo de algo, o imitarlo perfectamente.

síntesis, puede significar tanto, representación (en su sentido más profundo) como imitación (*imitatio* en la traducción latina)>>. ¹⁹

<<Más allá del cómo se imita, el mayor problema que se plantea el concepto imitación es el que se imita. ¿Acaso lo que se imita es la apariencia de los hechos empíricos (Platón), lo universal (Aristóteles) o el alma (Schelling)? ¿La imitación es copia –fotografía- de la forma externa de un objeto o interpretación transformadora?>> ²⁰. O ¿será como dijo el pintor alemán Paul Klee, “el arte no reproduce lo visible, sino que hace visible”.

Reflexiones prácticas y sencillas como las que plantea Ernst Gombrich en “Meditaciones sobre un caballo de juguete”, nos permite comprender el concepto de mimesis más allá de la imitación cuando se refiere al famoso juego del *hobby horse* diciendo: <<más importante es lo que se sabe que lo que se ve>>. El *hobby horse* (Ver figura 1) que es un simple palo de escoba, es uno de los juguetes más universales de la cultura occidental. <<Si logra imitar al caballo no es por



Figura 1: (Autoría propia), *Hobby Horse*, 2018.

su fidelidad a la apariencia exterior, lo que el *hobby horse* está imitando, entonces, es una función (la de cabalgar), para lo cual basta una imagen mínima de alusión al caballo real)>>. ²¹

Entonces, lo que ayer fue estético ahora no lo es. Lo bello no es más referente ni exclusivo de lo estético. Por consiguiente, la mimesis como un concepto estético o

¹⁹ Elena Oliveras, “*Estética: la cuestión del arte*”, (España: Grupo Editorial Planeta S.A.I.C., 2004). 72

²⁰ *Ibidem*. 73

²¹ *Ídem*.

categoría dentro del arte no debe reducirse a una imitación o representación de una realidad sensible por los sentidos, sino sensible a cualquier experiencia humana, inclusive a la que trascienda a los sentidos.

En esta lógica, como se dijo *supra* <<la recepción de algunos fenómenos estéticos excede el ámbito de lo sensible en favor del concepto [...] no partiendo necesariamente de la sensación [...]>>²². En relación a eso, el filósofo alemán Friedrich Hegel <<advirtió en su época la existencia de obras de arte que apelaban más al pensamiento que a las sensaciones, que invitaban más a la consideración pensante>>.²³

Queda claro que los intelectuales antes mencionados han construido en sus argumentos un concepto estético de mimesis más amplio que el de la antigüedad y hasta cierto punto más humano, puesto que entraña dimensiones de la experiencia que van más allá de lo tangible.

La idea de trasfondo es que en las obras artísticas traducen realidades visibles, pero también realidades resguardadas en el pensamiento humano, en el imaginario. Bajo esta lógica, se establece que la mente humana asimila lo que se ve en el mundo real, atraviesa el canal de los pensamientos y se traduce en el arte, lo que significa que el producto artístico no es ajeno al concepto estético de mimesis. Y es que la naturaleza es el punto de partida de las ideas, por tanto, el arte será siempre e inevitablemente, expresión mimética de una realidad objetiva o sensible.

²² Elena Oliveras, *“Estética: la cuestión del arte”*, (España: Grupo Editorial Planeta S.A.I.C., 2004). 72

²³ *Ibidem*. 23

CAPÍTULO 2: EL ARTE CONTEMPORÁNEO

2.1 ¿Qué es el arte contemporáneo?

Cuando se habla de arte contemporáneo se hace referencia a las expresiones artísticas originadas a partir del siglo XX y que se siguen produciendo en la actualidad.

Existe un buen número de manifestaciones o corrientes artísticas que se comprenden en este genérico: el fauvismo, el expresionismo, el cubismo, el futurismo, el constructivismo, el neoplasticismo, el dadaísmo y el surrealismo son solo algunos de los “ismos” contemplados en el arte contemporáneo. <<Todas tienen una serie de elementos comunes en su ideología, pero no en lo estilístico. Existe una conciencia de grupo dentro de cada uno de ellos y lo dejan reflejado en sus respectivos manifiestos. Niegan el pasado y buscan un nuevo lenguaje expresivo basado en una visión diferente de la realidad, a la que ya no imitan, interpretan>>²⁴.

<<El arte contemporáneo se caracterizó por negar el pasado y buscar una forma de expresión que rompiera con todo lo planteado hasta el momento, ya no se dedican a imitar a los grandes referentes del arte, sino a crear nuevas formas, a interpretar partiendo desde un espacio virgen donde el color y la forma adquirieron cualidades potentes>> ²⁵

²⁴“Arte contemporáneo. Introducción”, Arte España: el portal de la historia del arte”, <https://www.arteespana.com/artecontemporaneo.htm> (consultado el 14 de mayo de 2018)

²⁵“Definición de: Arte contemporáneo”, DEFINICIÓN.DE <https://definicion.de/arte-contemporaneo/> (consultado el 17 de mayo de 2018).

Se trata de un arte revolucionario, caracterizado esencialmente por un desdén a los tres pilares fundamentales de la tradición artística: la historia, la belleza y la imitación.

Bajo esa lógica, para Serraller, decir que se han rechazado estos pilares implica preguntarse, cuál sería el fundamento del arte nuevo. <<Si por un lado las artes plásticas podían y debían emanciparse de la obligación tradicional de contar con una historia, o tal como lo demandaba el Clasicismo, una historia ejemplar, mientras que por otro su forma no podía supeditarse en principio a cumplimiento de ningún canon medible>>²⁶.

Según dictaminó, Schiller, <<el régimen estético que correspondía a este nuevo arte se basaba en la libertad, que es como decir que en lo sucesivo el arte carecería de cualquier principio o fundamento estables, pues el ejercicio de la libertad implica no aceptar ninguna determinación dogmática, ningún canon preestablecido>>²⁷.

<<En el Siglo XX, el arte rompe con todos los conceptos tradicionales y crea unas características nuevas y en definitiva esenciales. En cualquier obra contemporánea podremos observar que la personalidad del hombre es un objeto de disputa ya que el artista puede disfrutar de una libertad completa [...] Las técnicas usadas en el arte contemporáneo ponen al artista en una postura de ser capaz de interpretar todo, pero el arte se expresará mediante la irracionalidad producida por la insatisfacción y la intranquilidad>>²⁸.

²⁶ Francisco, Calvo Serraller. *"El Arte contemporáneo"*. (España: Editorial Taurus). 35 // Serraller es un crítico de arte, historiador y catedrático de nacionalidad española.

²⁷ Ídem. // Johann Christoph Friedrich Schiller, fue un filósofo e historiador alemán.

²⁸ "¿Qué es el arte contemporáneo?", Tipos de arte, <https://tiposdearte.com/que-es-el-arte-contemporaneo/> (consultado el 18 de mayo de 2018).

No se trata de más de la estética entendida como belleza o imitación exacta de la realidad, ya que dicho parámetro pasa a ser interpretado por cada artista o cada espectador: la belleza se vuelve relativa, al igual que la imitación. No hay más reglas que impongan un canon a las artes plásticas. Se disuelve –más no desaparece– el carácter objetivo de las artes plásticas, mientras que gana fuerza la subjetividad en ellas impresa. Se introducen elementos como el concepto, la irracionalidad, la abstracción y las emociones.

<<El campo de donde se ejerce su imitación (la del arte) se ha extendido a la Naturaleza entera visible y de ésta lo bello es solamente una pequeña parte. La verdad y la expresión, se dice, son la ley suprema del arte; y del mismo modo como la Naturaleza está sacrificando continuamente la belleza en aras de designios más altos, asimismo el artista debe subordinar esta belleza a su plan general, sin buscarla más allá de lo que le permiten la verdad y la expresión. En una palabra: la verdad y la expresión transforman la fealdad natural en belleza artística>>²⁹.

En este sentido, el arte contemporáneo comienza a definirse como <<libre, moderno, y circunstancialmente vanguardista. Pero, además, se caracteriza por ser un “arte público”, es decir, un arte concebido, ejecutado y dirigido para el consumo anónimo, para el mercado>>³⁰.

Por otro lado, no se puede soslayar que para la sociedad en general la comprensión y, sobre todo, la aceptación de este arte ha sido complicada. <<Que un espectador ante una obra de arte busque, de entrada, descifrar su significado ya demuestra el

²⁹ Ibídem.

³⁰ Ibídem.

peso narrativo que caracterizó el arte clasista occidental [...] Pero en la ansiosa demanda de significado del sorprendido contemplador de una obra de arte de nuestra época también se revela el desconcierto de no poder juzgarla según el canon tradicional: el de la belleza. De manera que podemos resumir en dos las causas de la turbación del espectador del arte contemporáneo: la producida por no entender lo que en él se representa, cuando se representa algo, ya que a partir del siglo XX se ha practicado un arte no figurativo o abstracto; y la que se refiere a no responder formalmente a ningún orden objetivo, es decir, que prescinde de los elementos de ordenación matemática mensurable que habían caracterizado su historia anterior como la perspectiva, la proporción, la simetría o la armonía>>.³¹

Vale aclarar que estos elementos propios de la composición visual de una obra artística no desaparecen por completo de la obra contemporánea, pero se diluyen o, puede ser, que el artista decida no utilizarlos al adentrarse en la aventura de la libertad, como refiere Serraller cuando introduce a sus lectores al arte contemporáneo.

A propósito del desconcierto que suele generar el arte contemporáneo, la autora Elenas Oliver, señala los planteamientos que el crítico del arte italiano Guido Ballo brinda sobre la apreciación estética. Para Ballo, <<existen distintas reacciones frente a las obras de arte; no obstante, él no incluye la reacción frente a la obra conceptual. Por otro lado, el aporte de Ballo consiste en su clasificación de los receptores de las obras artísticas, a los cuáles él traduce como “ojos”. Así, habla de un ojo común, que se guía por la costumbre, al que le importa identificar el

³¹ Ibídem.

motivo, sentir la belleza, advertir la verosimilitud [...] la habilidad manual, es un ojo dogmático, que gusta de la imitación y que se siente engañado y tomado en broma cuando se enfrenta a novedades del arte. Pero el ojo que mejor puede apreciar el arte es el ojo crítico, el que descubre que la imitación del modelo es solo uno de tantos puntos de vista>>. ³²

2.2 ¿Qué lugar tiene la mimesis en el arte contemporáneo?

Ya se ha mencionado que la base del arte clásico era el concepto estético de mimesis. Se consideraba arte cualquier producción artística que incorpora la mimesis. Sin embargo, la llegada del modernismo trajo consigo nuevas concepciones filosóficas, sociales, políticas, artísticas y estéticas, así como un rechazo a todo lo que fuera tradicional y frustrara la libertad individual. De esta manera, la posición predominante de la mimesis dentro del arte comienza a desestabilizarse.

Para los artistas se volvió inaceptable tener que apegarse a la objetividad, a la perfección, a la reproducción de la naturaleza. Dejan de producir obras miméticas y abren las puertas a su interior, en el que descubren un vasto mundo de referencias e inspiraciones. Inicia <<la ruptura definitiva de la supremacía de la mimesis figurativa, de manera que las figuras, como señala Ortega y Gasset, comienzan a ser (aparentan ser) incognoscibles, puesto que los objetos dejan de pintarse como se ven y lo que se pinta es el ver mismo>>. ³³

³² ³² Elena Oliveras, *“Estética: la cuestión del arte”*, (España: Grupo Editorial Planeta S.A.I.C., 2004). 37

³³ Ídem.

En este contexto, <se habla de una crisis del concepto mimesis que coincide con el surgimiento del romanticismo. El romanticismo, sin duda, contribuyó al declinar del concepto (neoclásico) de la imitación de la naturaleza, pero los efectos del golpe romántico fueron más graduales de lo que habitualmente se piensa, en parte porque en el siglo XIX renace el interés por los modelos verdaderos de representación de las artes visuales [...] con los nuevos conceptos y prácticas que surgen del realismo y el naturalismo en la literatura y pintura>>³⁴.

<<Pero tras el Romanticismo surgió una reacción al legado mimético, con el surgimiento del esteticismo autoconsciente, la doctrina del arte por el arte, que se define a sí misma como reacción frente a la mimesis [...] Surge así un anti mimetismo que puede condensarse en la máxima de Óscar Wilde: “la vida imita el arte más que el arte imita a la vida”. La divergencia entre híper mimetismo y un anti mimetismo lleva el espectro del mimesis hasta los límites>>. ³⁵

<<La definición mimética, que tanto éxito ha tenido durante mucho tiempo, ha dejado de tener valor contemporáneamente: impresionismo, expresionismo, surrealismo, abstracción pueden difícilmente adaptarse a esta idea de mimesis, aunque estas corrientes bien pueden ser entendidas como un rechazo consciente de esta misma idea. Por ejemplo, el cubista Goerges Braque, en sus “Reflexiones sobre la pintura”, sostiene que la pintura es un modo de representación, aun cuando contrapone creación a imitación, en la medida en que no se imita la apariencia, sino que la apariencia es el resultado, y para ser pura imitación, la pintura debe hacer

³⁴ Sixto J. Castro, *“En teoría, es arte: una introducción a la estética”*, (España: Editorial San Esteban, 2005). 71 // El romanticismo exaltaba al individuo, incorpora los sentimientos e ideales del pintor, aunque la naturaleza permanece como elemento central de la pintura.

³⁵Ibíd. 72

una abstracción de las apariencias. El error, sigue apuntando en suponer que el modelo solo puede tomarse del mundo exterior, o que simplemente puede ser tomado en absoluto>>. ³⁶

A ese respecto se señala que <<la obra de arte plástica se referirá a un modelo puramente interior o dejará de existir>>³⁷. <<La imitación no es inspiración y la inspiración solo puede dar lugar al nacimiento de una obra de arte>>. ³⁸

Strzeminski por su lado, opina que <<las leyes del arte ya no pueden reducirse a las leyes de la naturaleza. La obra de arte ni dice, ni expresa, ni reproduce nada: simplemente existe>>. ³⁹

Las críticas a la utilización del concepto estético de la mimesis dentro del arte contemporáneo son abundantes. No solo se vislumbran en el plano de la pintura, sino en la música y en el teatro. Así, el compositor costarricense Otto Castro, critica fuertemente a quienes se valen de la imitación para producir arte. Castro apunta que <<imitar a los objetos de la realidad con el fin de ser virtuoso o agradar al público solo llevará al artista a lograr copias sin valor artístico, una artesanía serial que el único valor que podrá tener será el comercial". ⁴⁰

³⁶ Georges. Braque, *"Reflexiones sobre la pintura"*, en González García, Ángel; Calvo Serraller Francisco y Marchán Fiz, Simón. *"Escritos de arte de vanguardia"*. (Madrid, 1999). 82-83

³⁷ Bretón, André. *"El Surrealismo y la pintura"* en González García, Ángel; Calvo Serraller Francisco y Marchán Fiz, Simón. *"Escritos de arte de vanguardia"*. (Madrid, 1999). 495-497.

³⁸ Albert, Pinkham Ryder, *"Párrafos desde el estudio de un recluso"* (*Paragraphs from the studio of a Recluse*) en Harrison Charles y Wood Paul (eds), o.c., 62

³⁹ Cf. Strzeminski, Wladyslaw. *"Lo que es legítimamente llamada el Nuevo Arte"* (What is legitimately called the New Art...) en Harrison Charles y Wood Pau, (eds), o.c., pp 316-317. // Władysław Strzemiński fue un pintor vanguardista polaco.

⁴⁰ "El concepto de mimesis relacionado al concepto de Arte Sonoro Contemporáneo", Otto Castro, http://www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/index.php/the-community/119-literatura-y-musica/914-el-concepto-de-mimesis-relacionado-al-concepto-de-arte-sonoro-contemporaneo-otto-castro-suplemento-96589 (Consultada el 10 de junio de 2018)

Y, Robert Delaunay, artista cubista, dirá: <<Mientras el arte no se independice del objeto, se condena a la esclavitud>>. Así se refiere Delaunay a la representación mimética: “Se les hace copiar, como una kodak, el aspecto exterior de las cosas...vasos y frutas [...] Nosotros también fuimos niños, pero yo por mi parte hace tiempo que me rebelé: mi vitalidad y paciencia lograron imponerse>>⁴¹

La opinión de Castro y de Delaunay reducen la imitación de la realidad a fines como el de “ser virtuoso” o “agradar al público”, “depender del objeto”, lo cual desvalora el hecho de que la imitación es algo connatural a los seres humanos, como lo indicaba Aristóteles.

Aristóteles aseguró que la imitación es connatural del hombre, quien <<es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos/aprendizajes y también el que todos disfruten con las obras de imitación>>⁴². Lo anterior justifica de gran manera porqué el arte contemporáneo resultó tan chocante en un inicio e incluso –hasta ahora- no se considera arte porque no se ajusta a los cánones de belleza y semejanza a la realidad que el arte clásico tanto había reforzado.

<<Esta forma de concebir la mimesis supone una perspectiva antropológica por parte de Aristóteles que traspasa el ámbito del arte. La mimesis es, desde esta lectura, una parte integral de la naturaleza humana, ya que se trata de una disposición o habilidad que acompaña al hombre desde su nacimiento. Una vía de acceso al conocimiento, pues gracias a ella los hombres obtienen un aprendizaje

⁴¹ Ibídem 40

⁴² Mariana Castillo Merlo, “Danto y la mimesis: más allá del fin del arte.” (Argentina: Departamento de Filosofía, Universidad Nacional del Comahue, 2005). 125.

basado en el razonamiento, que va más allá de la mera contemplación de imágenes>>⁴³.

Por otro lado, quienes defienden el arte contemporáneo como un arte absolutamente ajeno a la imitación, sin duda estarán de acuerdo en que cualquier producción artística que incorpore un concepto mimético será tan insignificante como “lo comercial”.

Hay quienes dirán que <<hoy por hoy estamos llenos de artistas que desean triunfar copiando fórmulas que se sabe agradará a sus públicos y, peor aún, el público legítima y aprueba a estos artistas>>⁴⁴.

Pero, quienes hacen tal afirmación dejan de lado que el artista capaz de imitar la realidad tiene una habilidad y conocimiento que lo eleva más allá de “lo comercial”. Copiar una cosa que se vea real requiere un profundo estudio de elementos teóricos y prácticos que denotan la calidad de un artista; por lo tanto, sus obras son perfectamente legítimas y plausibles.

El arte debe evolucionar, por consiguiente, el artista debe emparejarse a ese proceso. En ese sentido, la mimesis, tiene posibilidad de re plantearse y reinventarse y, por tanto, de elevarse junto al artista.

⁴³ Ibídem 126 y 127.

⁴⁴El concepto de mimesis relacionado al concepto de Arte Sonoro Contemporáneo”, Otto Castro, http://www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/index.php/the-community/119-literatura-y-musica/914-el-concepto-de-mimesis-relacionado-al-concepto-de-arte-sonoro-contemporaneo-otto-castro-suplemento-96589 (Consultada el 10 de junio de 2018)

Pensar que el surgimiento del arte contemporáneo significó un divorcio entre la obra de arte y el concepto estético de mimesis puede ser demasiado atrevido, sobre todo considerando que no existe una definición única de mimesis.

En ese sentido, asegurar eso sería aceptar que la mimesis se limitaba a la imitación. Así, otorgar a la mimesis un lugar central en la historia del arte << supone la asunción de una identificación de la mimesis con un paradigma que privilegió la verdad visual y la fidelidad con la realidad externa. Desde esta perspectiva, la novedad del arte contemporáneo radica en la ruptura con ese paradigma mimético, en el alejamiento y negación de ese relato en el que solo la mimesis era arte. Ahora bien, esta identificación de la mimesis con una idea de fidelidad o imitación de la realidad solo da cuenta de una de las vertientes posibles de dicha noción>>⁴⁵.

Justamente, <<la pluralidad de sentidos de la mimesis pone en cuestión la supuesta ruptura que el arte contemporáneo llevaría a cabo. En tal sentido, la pregunta que surge es con qué concepción de mimesis rompe el arte posthistórico y si es posible dicha ruptura>>.⁴⁶

<<Si se tiene en cuenta que, en la perspectiva aristotélica, la mimesis es entendida como una habilidad que promueve el aprendizaje y el razonamiento, es posible reubicar a la mimesis en este nuevo contexto como una herramienta para comprender la pluralidad inherente al arte posthistórico. Pues si lo que caracteriza a esta época es un profundo pluralismo y tolerancia, una de las tareas que le caben a la mimesis, como habilidad antropológica, es volver a unir los caminos con el arte

⁴⁵ Mariana Castillo Merlo, "Danto y la mimesis: más allá del fin del arte." (Argentina: Departamento de Filosofía, Universidad Nacional del Comahue, 2005). 129

⁴⁶ Ibídem 130.

y mostrar una vez más la vigencia de la filosofía para comprendernos. En este contexto de arte posthistórico, la *mímesis* encuentra un nuevo sentido; uno que hace posible el diálogo entre los ores y los espectadores, uno en el que la experiencia del arte aun permite reconocernos.>> ⁴⁷

No se puede negar que en el pasado la *mímesis* era <<“el estilo”, el único posible en la medida en que designa “el conjunto de propiedades que comparten un *corpus* de obras de arte, pero que está lejos de poder ser tomado para definir, filosóficamente, que eso las hace obras de arte”>>. Por consiguiente es dable asegurar que <<la *mímesis* recién se convirtió en un estilo más con el advenimiento del modernismo o, como (Danto) prefiere llamarla, la era de los manifiestos>>⁴⁸.

Finalmente, hay que recordar que los manifiestos del arte contemporáneo se jactan de su libertad. Por consiguiente ¿no es válido afirmar que en ese marco de libertad puede existir el concepto estético de *mímesis* como un elemento más de la obra, y no como el todo de la obra? ¿No es válido afirmar que la *mímesis* perdió su supremacía y pasó a ser una opción y no la regla en la obra pictórica?

Las obras contemporáneas rechazan esa supremacía, pero no la eliminan. Y el punto de partida de esta premisa se encuentra en la interpretación que se le dé al término *mímesis*. Si se atiende a su significado estricto (imitación) se observarán escasas obras que incorporen el concepto. Mientras que, si se atiende a su significado amplio, se identificará su presencia en obras surrealistas, cubistas y

⁴⁷ Ídem.

⁴⁸ Ibídem 128.

expresionistas que se caracterizan por representar realidades internas (subjetividades, en el caso del surrealismo), aunque también externas. Por otro lado, obras abstractas, que sin duda eliminan la figura del objeto, se alejan de la mimesis, pero no de la representación subjetiva.

Por tanto, el concepto estético de la mimesis dentro del arte contemporáneo tiene el lugar que el artista sugiera darle, ya sea que lo elimine, lo desplace o lo incorpore como un elemento más de su obra.

2.3 ¿Qué es el arte surrealista?

A fin de estudiar el lugar de la mimesis dentro del arte contemporáneo, resultó necesario delimitar el estudio a una de las manifestaciones más controversiales de esta corriente artística: el arte surrealista.

El arte surrealista, por sus características, representa un punto medio entre el arte contemporáneo radical (aquel que para nada respeta las reglas del arte clásico y se somete a una absoluta libertad creativa, como sucede con el arte abstracto) y el arte contemporáneo más flexible (aquel que permite la convergencia entre ciertos elementos clásicos y tradicionales y elementos novedosos).

El arte surrealista se caracteriza por:

- Ir más allá de la realidad visible;
- Asegurar la superioridad del subconsciente;
- Plasmar los sueños en la creación artística;

- Admitir todo lo que rebasa la lógica y el inconsciente. Se considera que la verdad está detrás del mundo real.
- Romper con el concepto de mimesis,
- Buscar la provocación, el extrañamiento y proponer al arte como una experiencia subjetiva.
- Proponer la valorización de la fantasía, la locura;
- Basarse en los impulsos del artista, quien registra todo lo que le venga a la mente, sin preocuparse por la lógica.
- Utilizar técnicas realistas para presentar escenas alucinatorias que desafiaban el sentido común.
- Dejar el mundo real para penetrar en lo irreal, pues la emoción más profunda del ser tiene todas las posibilidades de expresarse sólo con la aproximación de lo fantástico, en el punto donde la razón humana pierde el control.

En el surrealismo se experimenta con el azar, como recurso de descomposición de la lógica y liberación del inconsciente. En esa lógica, <<la realidad exterior ha sido descompuesta, sólo queda (re)construirla (y ampliarla) mediante los procesos de significación, configurando una realidad interior que se proyecta hacia la intersubjetividad>>.⁴⁹

⁴⁹ René Araya Alarcón, "Realidad(es): mimesis y construcción. una lectura del impresionismo y las vanguardias históricas como precedentes del constructivismo", Límite: revista de Filosofía y Psicología (octubre, 2008): 46 y 47



Figura 2: Salvador Dalí, *La Persistencia de la Memoria*, 1931, <https://historia-arte.com/obras/la-persistencia-de-la-memoria>

<<El movimiento artístico se dividió en dos corrientes. La primera, representada principalmente por Salvador Dalí, quien trabaja con la distorsión y la yuxtaposición de imágenes conocidas. Su obra más conocida en este estilo es “La Persistencia de

la Memoria” (Ver figura 2). Los artistas de la segunda corriente liberan la mente y dan flujo al inconsciente, sin ningún control de la razón. Joan Miró y Max Ernst representan muy bien esta corriente. Las pantallas salen con formas curvas, líneas fluidas y con muchos colores.>>⁵⁰

Llama la atención que las obras de *Miró* (Ver figura 3) pese a que en apariencia carecen de *mímesis*, contienen signos biomorficos parecidos a objetos de la naturaleza. Miró decía: "lo importante es desnudar el alma". La famosa magia de Miró se manifiesta en las pantallas de rasgos nítidos y formas sinceras en la apariencia, pero difíciles de dilucidar, aunque se presentan de forma amistosa al observador.⁵¹



Figura 3: Joan Miró, *Cifrados y constelaciones*, 1939-1941, <https://www.arthipo.com/joan-miro-ciphers-and-constellations-in-love-with-a-woman.html>

⁵⁰ “Surrealismo”, Profe en la historia, <https://www.profeenhistoria.com/arte/surrealismo/> (consultado el 28 de septiembre de 2018).

⁵¹ Ídem.

Otro referente importante del arte surrealista es René Magritte, artista belga, sus obras son metáforas que se presentan como representaciones realistas, a través de la yuxtaposición de objetos comunes, y símbolos recurrentes en su obra, (ver figura 4) tales como el torso femenino, el sombrero coco, el castillo, la roca y la ventana, entre otros más, un modo imposible de encontrar en la vida real.⁵²



Figura 4: René Magritte, *La Lampe philosophique*, 1936, <https://melcircles.com/2017/02/01/rene-magritte/la-lampe-philosophique/>

Los artistas antes citados son ejemplos de un arte surrealista que no abandona por completo elementos miméticos del arte clásico. En cuanto al concepto, no queda duda de que han quebrantado el antropocentrismo y la fijación con la naturaleza, pero al mismo tiempo cuando plasman las ideas, sueños y emociones no descuidan la atención a la apariencia, a los detalles realistas en medio de lo irracional, y tampoco a elementos que se encuentran en la naturaleza.

<<El Surrealismo hizo tabla rasa de toda la producción pictórica anterior>>⁵³, lo cual demostró que << la pintura había errado estrepitosamente en su objetivo al orientar su actuación a la captación del mundo real, en lugar de responder [...] a un modelo puramente interior>>.⁵⁴

⁵² Ídem.

⁵³ "Picasso y el surrealismo", Artehistoria, <https://www.artehistoria.com/es/contexto/picasso-y-el-surrealismo-0>. (consultado el 20 de septiembre de 2018)

⁵⁴ Ídem.

2.4 Arte contemporáneo en Panamá

El arte contemporáneo panameño es tan diverso como las distintas manifestaciones artísticas comprendidas en él. Los artistas se decantan por ramas como el surrealismo, el abstraccionismo y hasta tendencias tan innovadoras como el *action painting*.

Pese a la diversidad, las pinturas contemporáneas panameñas tienen un denominador común: se decantan por el arte abstracto y surrealista. Se observa poco uso de la geometría, uso predominante del color, amplia inspiración en objetos de la naturaleza, marcado empleo de la abstracción y fuerte inclinación hacia los conceptos. En fin, sí se observa un uso reiterado del concepto estético de mimesis, pero desde su interpretación más amplia.

Claro está que esto es una consideración general, sin perjuicio de las particularidades que cada artista puede imprimir en sus obras. A modo de ejemplo, un artista cuyas obras son catalogadas como originales, impactantes y excéntricas, pero que justamente, distan de la generalidad es Eduardo Navarro. Su obra se caracteriza por una constante experimentación formal y técnica⁵⁵. El mismo Navarro dice que su “pintura es muy subjetiva y muy subconsciente”. De hecho, <<el mismo se identifica con el neo expresionismo>> y se refiere a menudo al concepto, al sentimiento y a la expresión cuando habla de su producción artística.⁵⁶

⁵⁵ “Navarro, Eduardo (1960-VVVV)”. La Web de las Biografías. <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=navarro-eduardo> (consultado el 13 de octubre de 2018).

⁵⁶ “Un pintor de corazón”, Redacción Digital La Estrella, <http://laestrella.com.pa/estilo/pintor-corazon/23474421> (Consultado el 04 de octubre de 2018)

Esta obra de Navarro (ver figura 5) pone de manifiesto su tendencia neo expresionista. En este caso en particular la obra es colindante al <<action painting>>, pese a la utilización de una figura, en concreto, un objeto propio de la naturaleza como lo es un caballo. También se caracteriza por el uso excesivo del color, fuera de todo orden y razonamiento.



Figura 5: Eduardo Navarro, *Sin Título*, <http://www.fundacionsanfelipe.com/subasta/archives/3783>

La corriente surrealista, por su lado, tiene como representante al talentoso Manuel Neto Chong, y es que <<no son sólo las superficies, ni las texturas, ni la plausible armonía cromática lo que importa en Chong Neto, es ese aire, ese espíritu, esa energía que despiden las figuras y los objetos; esas emanaciones incorpóreas, intangibles que nos acercan a la verdadera y profunda realidad de un pueblo>>⁵⁷. <<Las obras

de Chong Neto se caracterizan por su simpleza, no son agresivas ya que el uso del color es discreto y las formas son suaves. Dentro de sus obras más célebres se encuentran las famosas “Gorditas”, (ver figura 6) una serie de mujeres sin cuello y de complexión gruesa, pero tiernas, que decoran sus obras junto a una simpática ave. Por eso es que se asegura que en sus obras recurre a la figura moderna y contemporánea para lograr planos yuxtapuestos, donde el hombre y la historia se rinden ante la determinante influencia femenina>>⁵⁸.

⁵⁷ “Arte Panameño: esencia de Panamá en Manuel Chong Neto”, Ureña Rib, Fernando en Latin Art Museum. Fundación Ureña Rib, http://www.latinartmuseum.com/chong_neto.htm (consultado el 04 de octubre de 2018).

⁵⁸ *Ibíd.*

Esta obra (ver figura 7) de Chong Neto se caracteriza por la impregnación de color, lo cual es poco frecuente en sus producciones pictóricas, mayormente llenas de colores terráneos. Pese al uso de la figura humana, ésta rompe con todo convencionalismo al no aportar fidelidad a la misma, lo cual es notable en las proporciones del rostro y en la ausencia de cuello en la mujer.



Figura 6: Manuel Chong Neto, *Sin Título*, 1980, <https://macpanama.org/index.php/coleccion/p090/>

Esta otra obra de Neto (ver figura 7) resulta un tanto distinta de la anterior, precisamente por el empleo de las figuras geométricas superpuestas. Genera la impresión de un paisaje, pero su libertad conceptual permite que el espectador interprete abiertamente la representación que la obra contiene.



Figura 7: Manuel Chong Neto, *Paisaje en Rojo*, 1965, <https://macpanama.org/index.php/coleccion/p032/>



Figura 8: Arístides Ureña Ramos, *Los Panameños*, 2015, <http://aristidesurena.blogspot.com/>



Figura 9: Arístides Ureña Ramos, *Ninfa Marina*, 2015, <http://aristidesurena.blogspot.com/>

En una línea diferente se encuentra las obras “Los Panameños” y “Ninfa Marina” de Arístides Ureña Ramos (ver figura 8) Esta y sus otras composiciones, casi siempre teñidas de azul, tienen un fuerte componente de naturaleza: aves, paisajes, flora y fauna le sirven como símbolos de connotación nacional. El mismo autor ha dicho que en sus “intenciones persigue la posibilidad de integrar la riqueza estética de nuestra cultura, como contribución al vasto mundo de la creatividad universal”⁵⁹. Es por ello que se enfoca en la exaltación de los elementos que componen la cultura nacional, por ello notamos que los íconos, los símbolos, los signos y los cuentos populares están más remarcados al interno de sus últimas obras⁶⁰. Sus producciones hacen alusión al arte pop y al conceptual.

⁵⁹ “Arístides Ureña Ramos: Las princesas y sus manes”, Blog de Arístides Ureña Ramos. <http://aristidesurena.blogspot.com/> (consultado el 04 de octubre de 2018)

⁶⁰ Ídem.

Otras obras de Ureña (Ver figura 9) <<obligan al ojo a imaginar los objetos, las figuras>>⁶¹, invitan a la fantasía y al deleite.

Por su parte, Luis Aguilar Olarciregui sobresale en el arte abstracto. Sus obras son una explosión de colores cálidos, definitivamente generan intriga en quien las aprecia; no obstante sus producciones son altamente atractivas. (ver figura 10)



figura 10: Luis Aguilar Olarciregui, *A la Espera*, 2015, <https://www.galeriatamarindo.com/luis-aguilar-olarciregui>

Para Olarciregui, <<los cromatismos,

sean con intensos rojos y naranjas o tonalidades más frescas de azules son el principal transmisor de emoción de su obra, (ver figura 11) en la cual la naturaleza tropical es exaltada y estilizada con un carácter propio. Los contrastes son una confrontación de sensaciones que tono a tono expresa <http://aristidesurena.blogspot.com/> n las profundas ideas del pintor>>⁶².



figura 11: Luis Aguilar Olarciregui, *Cómo está*, 2015, <https://www.galeriatamarindo.com/luis-aguilar-olarciregui>

Sin duda, una sinigual producción de abstraccionismo cinético donde el uso de los colores juega un rol fundamental como herramientas de representación de las emociones del artista.

⁶¹ Ídem.

⁶² “Luis Aguilar Olarciregui”, Galería Tamarindo, <https://www.galeriatamarindo.com/luis-aguilar-olarciregui> (consultado el 05 de octubre de 2018).



Figura 12: Lucio López Cansuet (Kansuet), *Lluvia*, 2015, <http://www.artnet.com/galleries/allegro-galeria/armon%C3%ADa-kansuet-pinturas-y-carlos-medina/>

Finalmente, un excelente representante del arte contemporáneo que usa a su favor el concepto estético de mimesis es el famoso pintor Lucio López Cansuet (Kansuet). El mismo artista ha dicho que “cada obra es producto de una reflexión, de alguna experiencia vivida ahora o durante mi niñez, o de algún sentimiento espontáneo en una madrugada”⁶³.

El elemento de la naturaleza es indispensable en sus obras, pero se

observa que la representación de la misma es ajena a la fidelidad que exigía el arte clásico. Sus formas varían según su inspiración. Mientras que la imagen de la niña que sirve de musa en todas sus producciones, guarda los detalles y naturalidad propia de su imagen (ver figura 12), ella aparece como un retrato, envuelta en un mundo surreal.

⁶³“Kansuet y la paz que lo inspira”, La prensa/entretenimiento, https://www.prensa.com/entretenimiento/Kansuet-paz-inspira_0_4370563093.html (consultado el 05 de octubre de 2018).



Figura 13: Lucio López Cansuet (Kansuet"), *Caribe*, 2016, <https://macpanama.org/index.php/coleccion/p382/>

Sus obras caracterizadas una <<síntesis de elementos, nos invita a hacer un recorrido visual cargado de fuerza plástica y belleza; un viaje mágico y siempre revelador (*ver figura 13*) Los cuadros de "Kansuet" nos revelan una dimensión emocional y existencial poco común>>. ⁶⁴

Por último, destaca como artista contemporánea la



Figura 14: Olga Sinclair, *Nostalgie du dernier rendez-vous*, 1988, <https://www.latinamericanart.com/es/obras-de-arte/olga-sinclair-nostalgie-du-dernier-rendez-vous.html>

dinámica Olga Sinclair. Sus obras son un mosaico de colores, formas que se relevan progresivamente. Geometría, versatilidad y composiciones equilibradas hacen parte de su viaje entre el surrealismo y el abstraccionismo (*ver figura 14*).

En conclusión, la mayoría de artistas

panameños de corte contemporáneo se valen de la figura humana y de elementos propios de la naturaleza para fundamentar sus obras, son una interesante y atractiva fusión entre modernidad y mimesis, donde la última es solo un eslabón de las composiciones.

⁶⁴ "Kansuet: Pintura-Armonía, Allegro: Galería. http://www.allegrogallery.com/en_muestras_armonia.html. (consultado el 05 de octubre de 2018).

CAPÍTULO 3: DESARROLLO DEL PROYECTO

Parte de la presente tesis de grado consiste en producir obras pictóricas en las que coexista el arte surrealista y el concepto estético de mimesis. Se crearon un total de 4 obras surrealistas, independientes entre sí.

Se siguió una metodología sencilla en la que como primero paso se preparó la tela a utilizar; posteriormente se elaboraron una serie de bocetos con distintos materiales (lápiz, lápiz de color y acuarela) para contar con diversas propuestas que arribaran a la mejor obra posible; finalmente se produjo la obra pictórica.

Todas las obras corresponden a la manifestación del arte contemporáneo denominado como surrealismo. Las 4 obras son independientes y responden a conceptos distintos.

Se planificó la producción para un estimado de 4 meses, es decir, una obra por mes.

A continuación, se presenta la descripción, los bocetos y el detalle del procedimiento de la producción pictórica en las siguientes obras:

3.1: Obra 1: De Las Hojas



Figura 15: “De las hojas”

Óleo sobre lona

Dimensión: 142.1 x 80.7cm

Autoría Propia

3.1.1 Descripción de la obra

“De las hojas” nace de la inspiración de la naturaleza, musa por excelencia de las obras clásicas basadas en la mimesis. Una imagen tan común como lo es una rama de hojas pasa desapercibida frente a los ojos, y mucho más, se ignora el ciclo de vida de la flora, un ciclo que transita de los tonos fríos a los tonos cálidos. Ese ciclo

cobra vida en la extraña hoja multicolor, que representa lo que el ojo humano no ve, aquello que navega en el subconsciente. De ahí se desprende la naturaleza híbrida de esta obra: mimesis y surrealismo sumergido en un mismo lugar, coexistiendo sin confrontarse.

3.1.2 Bocetos

Boceto 1: “De las hojas”.

La forma de las hojas se consideró como un elemento crucial de la obra, de hecho, el toque surrealista de la misma dependería de ella. Por eso los contornos de las hojas se presentan quebradizas, se usa la línea gruesa y suelta, sin orden. Cada rama ocupa un tercio de la imagen. En el boceto a acuarela, se busca dar paso al ámbito del color y la textura. Se emplean los colores primarios con el propósito de asemejar los tonos reales de una hoja



Figura 16: Dibujo a mano alzada buscando la composición (Autoría propia)

Boceto 2: “De las hojas”.

Se pretendía inicialmente que las hojas fueran bicolores, por eso se observa el uso de sombras predominantes en un área de la hoja. El detalle no se consideró relevante en este boceto. El dibujo tiene como eje una línea diagonal que atraviesa de izquierda a derecha el cuadro.

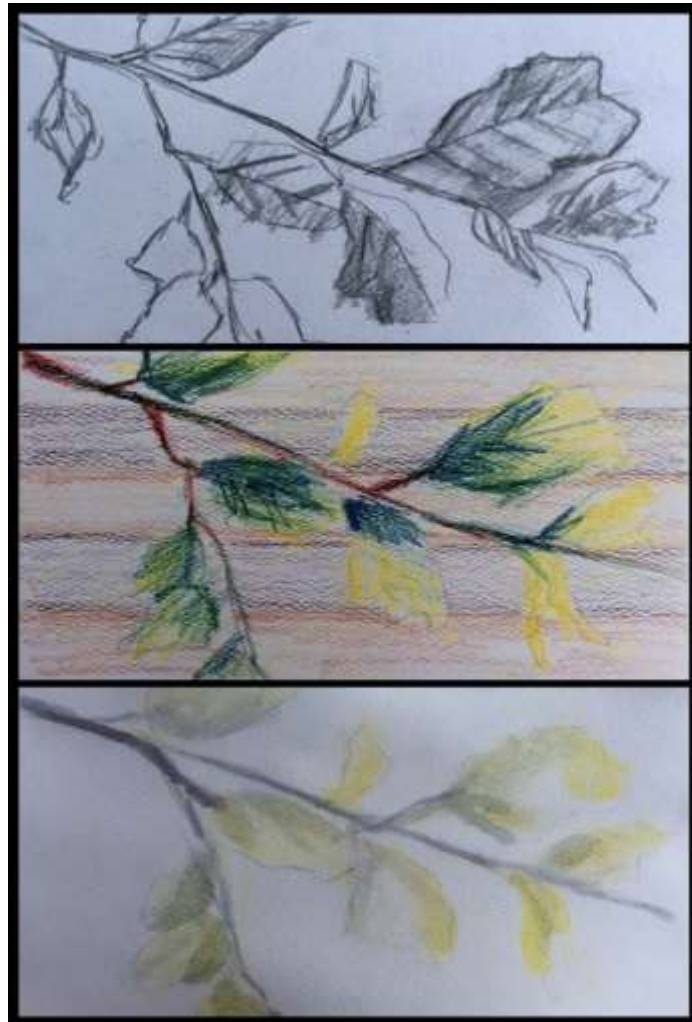


Figura 17: Dibujo a mano alzada en diagonal (Autoría propia).

Bocetos 3: “De las hojas”.

La rama se coloca sobre una línea horizontal invisible. Se mantiene el uso de las líneas sueltas y se añade abundante sombra, anticipándose a un juego de luces y sombras que resalten las hojas.



Figura 18: Dibujo a mano alzada en línea horizontal. (Autoría propia).

Bocetos 4: “De las hojas”.

Se descompone la idea inicial en la que la rama se distribuye en tres ejes o en líneas que atraviesan el cuadro, para colocar el dibujo en el centro. Se concentra el peso visual en el ecuador vertical del cuadro. El contorno de las hojas adquiere un toque más sutil y curvo, con el que se añade el elemento mimético de la obra: una mayor aproximación a una hoja real. Las pinceladas sueltas buscan delatar la libertad de la pintura: No se quiere que las hojas sean un reflejo idéntico a las que se encuentran en la naturaleza, sino una vaga aproximación a las mismas.



Figura 19. Dibujo a mano alzada centrando las hoja (Autoría propia).

Bocetos 5: “De las hojas”.

Se dibujaron hojas individuales con el fin de mantener los detalles de textura, volumen y realismo a las hojas.



Figura 20: Hojas individuales (Autoría propia).

3.1.3 Proceso de producción de la obra pictórica

Este es el esbozo de la obra pictórica. Antes de proceder a pintar la tela, fue necesario dibujar los contornos de la imagen con un lápiz, a partir del boceto que se definió como base de la obra.



Figura 21: Comenzando el bosquejo (Autoría propia).

En primer lugar, se trabajó el fondo de la pintura, usando trementina y pintura con tonos ocres para definir las sombras y así manchar la obra. La utilización de diversos tonos y las luces para representar la madera fue indispensable para aportar el elemento mimético en la obra contemporánea.



Figura 22: Aproximando el fondo a la realidad (Autoría propia).

En este paso, la obra comienza a adquirir su naturaleza surrealista. Sobresale la hoja que se distingue del resto con un color diferente, pese a estar unida a la rama de la que se desprenden las hojas.



Figura 23. Definiendo más la obra (Autoría propia).

Las pinceladas trazadas en el fondo se vuelven cada vez más definidas. Las pinceladas de las hojas fueron reiteradas para brindar la ilusión de grosor en las mismas. También comienza a dilucidarse un juego de luces y sombras a fin de realzar el objeto principal que son las hojas.



Figura 24. Plasmando las luces y sombras (Autoría propia).

En este paso se aplica volumen a las hojas, a partir del cual comienza a sobresalir el elemento clave que define el toque surrealista de la obra: la hoja que destaca del resto, que madura antes que las demás y que no respeta aquello que es dado por natural. No por eso deja de ser una hoja, no por eso dejar de pertenecer a la rama de la que se desprenden todas las demás. Por tanto, es evidente, que se tuvo que utilizar colores y texturas distintas.



Figura 25. Surge el surrealismo (Autoría propia).

Por destacar la hoja de distintos colores, no se descuida la naturalidad del resto, su aproximación a la realidad. La hoja de colores representa el elemento ilógico e irracional que caracteriza a la obra surrealista –y en general a la contemporánea– y las hojas que le acompañan representan el elemento mimético, es decir, aquella realidad que está ante los ojos de todos.



Figura 26. Comienza a coexistir la mimesis y el surrealismo (Autoría propia).

En la imagen final “De las hojas” se ha logrado una aproximación bastante grande a una verdadera rama con hojas situada sobre un trozo de madera. Los colores, pinceladas y juego de luces y sombras coadyuvan a formar una impresión de que la imagen es más bien una fotografía y no una pintura. Por otro lado, desencajando esta impresión se encuentra la hoja manchada de naranja y amarillo que claramente sobresale para representar la idea de la evolución de las hojas en el tiempo y que incorpora el elemento surrealista a la obra.



Figura 27. Imagen Final (Autoría propia).

3.1.4 Análisis compositivo

- **Soporte pictórico:** tela de lona gruesa
- **Dimensión:** 150 x 80 centímetros.
- **Técnica:** Óleo.
- **Luz:** Se ha aplicado un efecto luminoso que aborda la totalidad del campo visual. No se pretende generar fuertes contrastes luminosos, pero sí existe un juego de sombras que se observa debajo de cada hoja y que se genera a partir de una luz natural. Se ha colocado una luz suave y se ha intentado crear contraste de luz lo cual se observa en la oscuridad de algunas hojas contra otras más iluminadas. La luz se ha plasmado de manera implícita, pues no se encuentra dentro de la pintura, sino que proviene de fuera y llega a algunos elementos de la obra. Se trata de una luz compositiva que separa sujetos y fondos, crea volumen, líneas, resalta color y realza las perspectivas⁶⁵.
- **Color:** En esta pintura se han aplicado colores cálidos (rojos y amarillos) y un color frío (verde) que se evidencian en la madera, en las hojas y sobre todo en la hoja abstracta. Fue necesario aplicar veladuras para generar una impresión de realismo tanto en la madera como en las hojas. Las veladuras fueron indispensables para construir el concepto de



Figura 28: veladuras, sombras y luces.

⁶⁵ <https://es.slideshare.net/dimealealbornoz/modulo1-clase1>

mímesis en la pintura, ya que gracias a ellas se crearon las luces y sombras.

- **Volumen:** Algunas de las hojas se dibujaron teniendo en cuenta el elemento de la perspectiva, puesto que estas no se encuentran encima del trozo de madera de forma plana, sino con el movimiento propio de una hoja.

- **Textura:** Fue importante no perder de vista de donde llega la luz y cómo



Figura 29. Textura rugosa y gruesa

llegaba a las hojas. La intención fue siempre generar una imagen suficientemente real sobre las hojas, inclusive sus formas. Por eso se realizó un esfuerzo porque éstas no se vieran planas, sino tridimensionales.

- **Profundidad:** La pintura se caracteriza por tener profundidad, la cual se consiguió a través de las veladuras.
- **Composición:** Se procuró una composición equilibrada en la imagen, sin ritmo y vertical.

3.2: Obra 2: El Corazón De La Manzana



Figura 30: “El Corazón De La Manzana”

Óleo sobre lona

Dimensión: 142.2 x 85 cm

Autoría Propia

3.2.1 Descripción de la obra

“El corazón de la manzana” es la obra de mayor carácter conceptual de esta investigación. Se trata de una analogía, en la que el centro de la manzana, también conocido como “corazón” representa el corazón humano y en la que los clavos representan los diversos sufrimientos y tribulaciones que este acoge. Esta es una obra provocativa, que de inmediata genera una sensación de incógnita en el

observador. Esta es una propuesta de experiencia subjetiva porque la impresión que genera varía de acuerdo a quien la vea, sugiera distintas interpretaciones y promueve el cuestionamiento infinito a través de viaje a la fantasía y la locura. No obstante, esta producción de evidente tono surrealista no descuida la adecuada representación de la manzana, su piel, su color, su textura, a fin de no abandonar el concepto estético de mimesis que aporta calidad a la obra. Se prioriza el uso de colores ocres y rojos, los más utilizados en las obras surrealistas.

3.2.2 Bocetos

Boceto 1: “El Corazón De La Manzana”.

Los clavos que representan los sufrimientos que atraviesan el alma se dibujan en la totalidad del cuadro de manera que en la composición de la obra abunda el ritmo alterno. Se busca la experiencia de las sombras. Se agregan manchas rojas que representan la sangre que corre cuando los clavos atraviesan el corazón. No se define aún de qué manera será representada la manzana porque en este boceto se persigue aproximar a la apariencia de los clavos, su posición y origen.

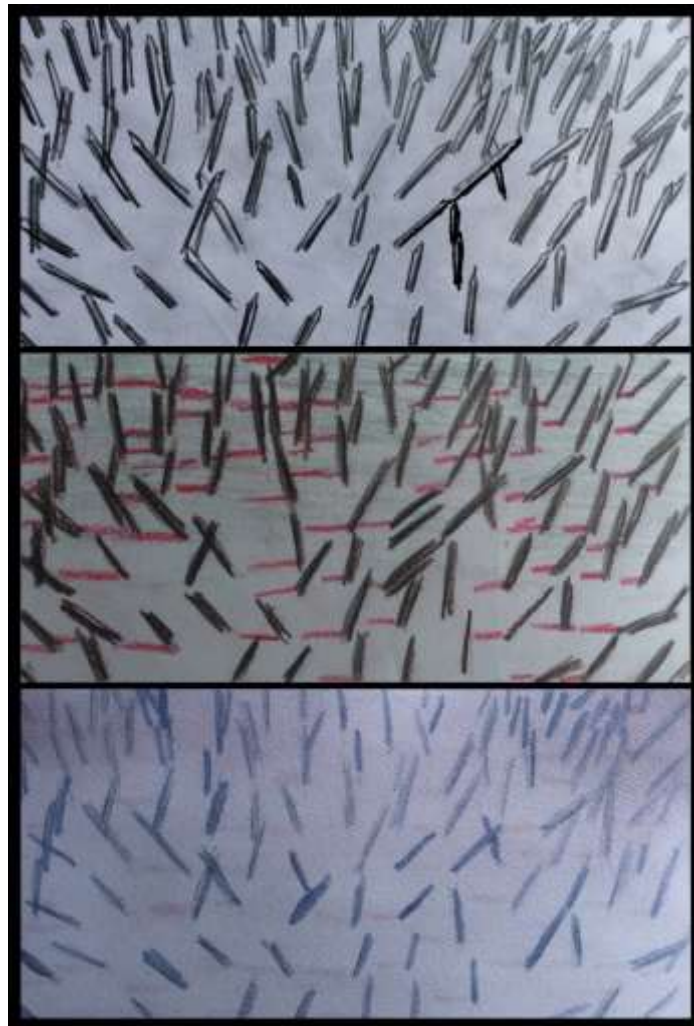


Figura 31. Los Clavos (Autoría propia).

Bocetos 2: “El Corazón De La Manzana”

A través de una composición horizontal se busca plasmar la idea tenebrosa de los clavos a travesando una manzana. Se busca identificar con este boceto la manera en qué se ubicarán los clavos y cuántos la travesarán. Se buscan también plasmar un caos, no se consagra el orden. manzanas atravesadas a acuarela”. La obra debe regirse por la libertad. Las manchas se colocan inspiradas en los impulsos de la mano del artista, no interesa si su ubicación u origen atienden a la lógica.

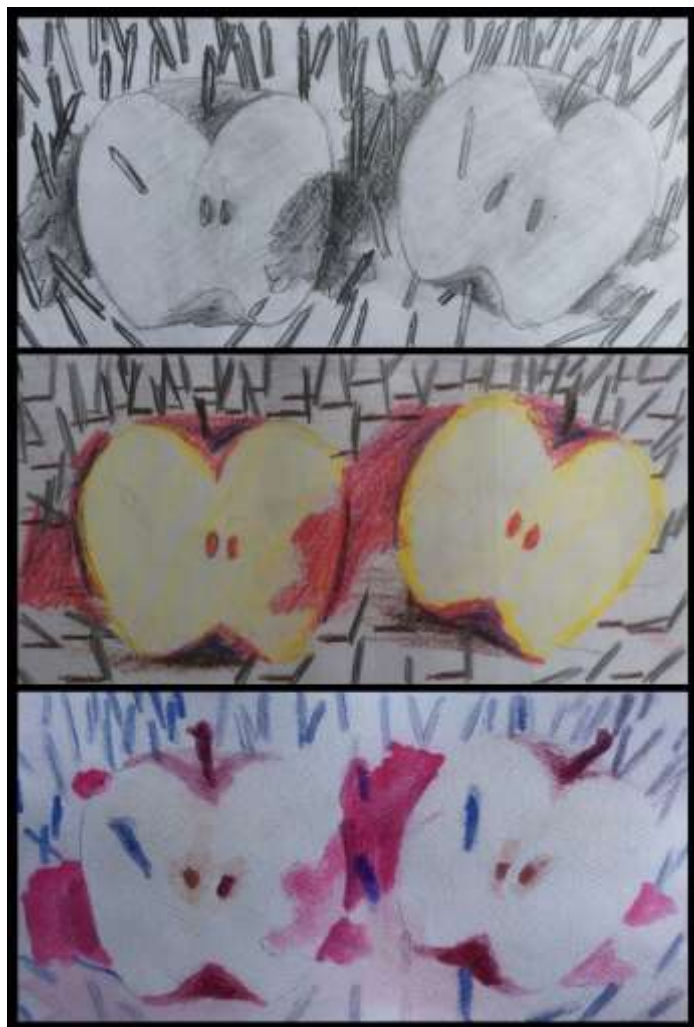


Figura 32. Manzanas partidas por la mitad (Autoría propia).

Bocetos 3: “El Corazón De La Manzana”.

Un elemento clave para captar el interés del espectador es aproximarse lo más posible a la realidad vista en elementos relativamente insignificantes en el dibujo, como lo son las semillas de la manzana. En medio del trágico escenario de los objetos punzantes atravesando la dureza de la manzana, el acercamiento a los detalles, sin duda, llama la atención del “ojo crítico”. El acercamiento a la realidad que aprecia el “ojo crítico” se pretende plasmar en las tonalidades del interior de la manzana.

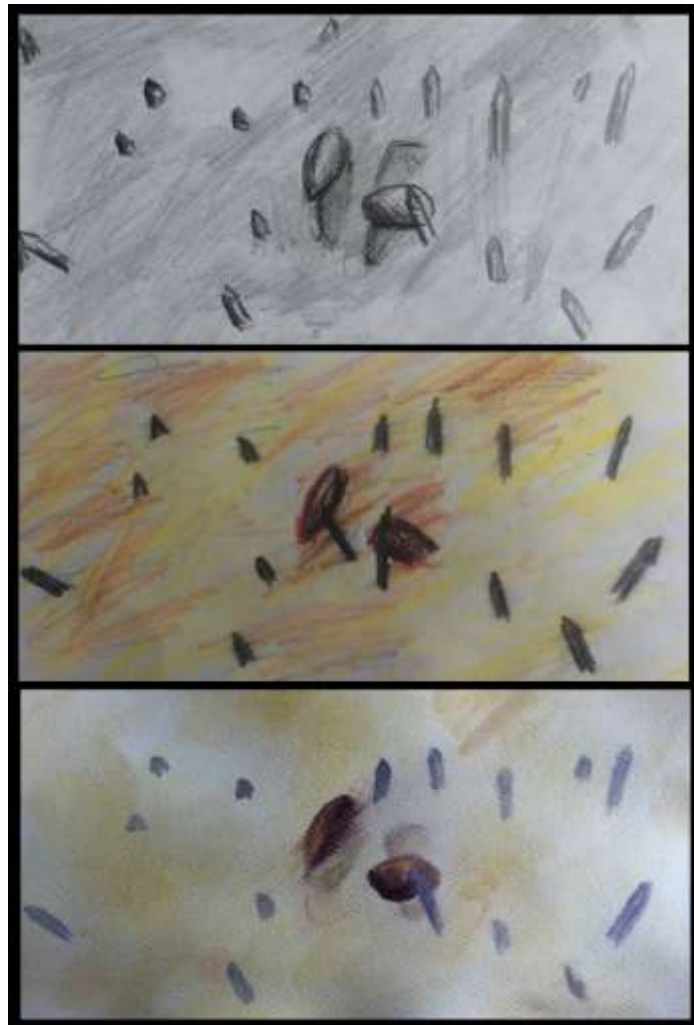


Figura 33. Acercamiento (Autoría propia).

Bocetos 4: “El Corazón De La Manzana”.

La manzana acaparando la totalidad del cuadro restaba protagonismo a los crueles y contundentes clavos, elemento de fuerte carácter subjetivo de la obra. Por eso se modifica la forma de la manzana y se dibuja el corazón de la misma, su centro. Lo que queda después de haber sido carcomida por la tragedia. El peso visual de los clavos se observa en este boceto. Clavos que surgen del fondo y clavos que nacen más adelante aportan a la perspectiva del dibujo. Un fondo salpicado de manchas de tonos terráceo que se asemejan a la manzana.



Figura 34: el corazón de la manzana (Autoría propia).

3.2.3 Proceso de producción de la obra pictórica

Se procede con un manchado de óleo a mano alzada para dar forma a la obra, particularmente al centro de la manzana. Se dibuja el contorno de la figura de la manzana. Se utilizan tonos blancos y amarillos combinados con trementina para resaltar la figura de la manzana ante el fondo. Se aplica un tono amarillo oscuro para pintar el interior de la manzana. Se trabajó húmeda sobre húmedo. En este boceto la obra comienza a asemejarse al producto final. Se consideró fundamental ubicar el corazón de la manzana en el centro de la obra –para dar énfasis a la idea del centro de la manzana- y que los clavos no solo atravesaran a la fruta, sino también al fondo. Abona al concepto de la obra la distribución dispersa de los elementos contenidos en ella.



Figura 35. Manchado general (Autoría propia).

Nótese que los clavos no atraviesan de frente, sino que provienen desde atrás de la manzana, lo que enfatiza la idea del dolor e incrementa el drama que se quiere imprimir a la obra. Se utilizó una paleta de tonos amarillo, ocre y azul aplicándolos con pinceladas gruesas tanto horizontales y verticales en el fondo (no se busca uniformidad). El énfasis de las manchas gruesas se dan en el fondo. Las manchas cafés próximas a la manzana rompen el ritmo de las manchas del fondo y coadyuvan a la perspectiva céntrica de la imagen.



Figura 36. Comienzan a emerger los clavos (Autoría propia).

El fondo de la obra aporta al toque surrealista de la misma. Se trata de algo insólito, fuera de toda racionalidad, al igual que el resto de elementos de la misma. El fondo debe ser simplista y su vez futurista, la idea es que luzca como que la manzana flota sobre un fondo de otra dimensión, lo cual invoca el interior del alma por el que navegan los sufrimientos que impone la vida. Se aplican tonos blancos sobre las manchas color café en la misma dirección. Se busca que los colores más claros se dirigan hacia el centro de la imagen. En cuanto a la técnica de pintado, se continúa el manchado húmedo sobre húmedo y se difunde la definición de las manchas ocre para que se pierdan en el fondo progresivamente. Inicia el contraste del fondo en relación al corazón de la manzana.



Figura 37. Manchando el fondo (Autoría propia).

Las sombras en el interior de la manzana son de importancia, eso realza el concepto estético de mimesis que se quiere incorporar. Claro está que este no pretende robar protagonismo al elemento conceptual de la obra. Se aplican tonos más oscuros en el interior de la manzana para representar el deterioro de la misma. Comienzan a emerger los clavos y sus puntos de lanza. Se aplican distintos matices del color rojo en la cáscara de la manzana y en los tonos ocre de las manchas del fondo. Ningún color impuesto es sólido, todo se trata de matices. Se aplica la técnica del sfumado con la que se esbozan contornos imprecisos en las manchas del fondo, que brindan un aspecto de algo viejo, deteriorado y lejano.



Figura 38. Aproximación al surrealismo (Autoría propia).

La pintura final termina siendo una obra sencilla, pero misteriosa a la vez. Dice mucho, pero da cabida a que el espectador la interprete según sus emociones y pensamientos. Se destacan los detalles que se dieron a la cáscara de la manzana, a la piel y a las semillas. Se proyecta una composición radial que se logra con la posición de los clavos. Si se observa detenidamente, se ha aplicado perspectiva a los extremos de la imagen, de manera que no es una imagen plana. Las sombras han sido claves para lograr una obra de matices diversos, a su vez, se prioriza el desorden, la calamidad, la tragedia. Se definen las luces en la obra que buscan destacar la figura del centro y lograr separar el fondo de la figura central; estas se lograron aplicando varias capas de blanco a los extremos de la figura, de manera que la luz emana del centro y detrás del centro del corazón. Se acentúan las sombras en los clavos.



Figura 39. Definiendo luces y sombras imagen final (Autoría propia).

3.2.4 Análisis compositivo

- **Soporte pictórico:** tela de lona gruesa.
- **Dimensión:** 142.4 x 80.5 centímetros.
- **Técnica:** Óleo
- **Luz:** La luz en la pintura emana desde atrás de la manzana y se extiende en el resto de

manera radial. La luz que se coloca potencia el color rojo de la cáscara de la manzana y aumenta

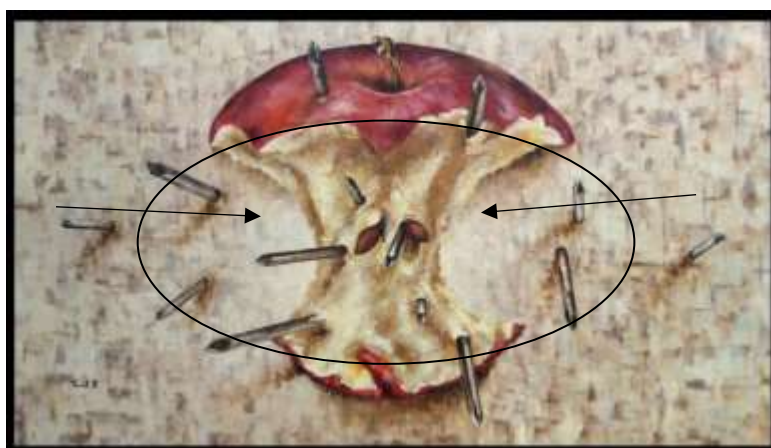


Figura 40. Luces en la obra (Autoría propia).

expresividad a la obra pictórica. Por tanto, se trata de una luz conceptual que refuerza el mensaje, destaca la figura del corazón de la manzana, iluminando eso específicamente.

- **Color:** La aplicación de colores ocres y tonalidades apagadas, aunado a los limitados contrastes de color transmite tristeza y opresión. Sin embargo, se aplica mucho el color blanco con el objetivo de hacer surgir la luz en la pintura. Asimismo, se han aplicado colores quebrados logrando que las manchas blancas iniciales se conviertan progresivamente en ocres matizados. Con los colores quebrados se pretende impregnar de una especie de suciedad a la pintura que abone al concepto de dolor y tragedia.

- Volumen:** Se concreta a través de la sugerencia de peso que se brinda al corazón de la manzana, la cual se materializa gracias a las sombras aplicadas en las orillas e interior del centro de la

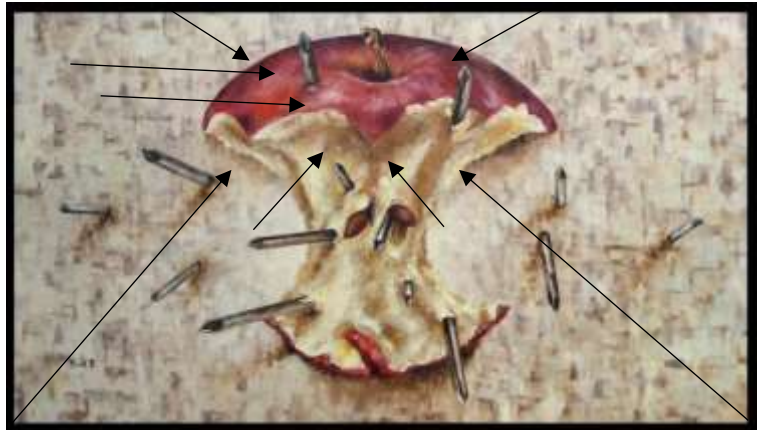


Figura 41. Sombras más acentuadas (Autoría propia).

manzana. Lo mismo se logra con las sombras aplicadas en la parte inferior del centro. La luz que emana desde el fondo también apoya la dimensión voluminosa de la figura. También se observa volumen en el vástago de la manzana donde se aplica adecuadamente una profunda sombra. No se puede dejar de lado la tridimensionalidad de los clavos que se logra por medio del juego de luces y sombras con la perspectiva. Los clavos a travesados de forma vertical y recta no aportaban suficiente volumen a la obra y no garantizaban una adecuada composición, por tal razón se colocaron apuntando en diversas direcciones. La utilización de clavos de diverso tamaño y grosor aportaba al volumen.

- Pinceladas:** Se aplicaron pinceladas gruesas a mano alzadas, cargada de bastante pintura, de manera que se aplicaron varias capas, comenzando con capas oscuras y terminando con capas claras, tanto en sentido vertical como horizontal.



Figura 42. Pinceladas gruesas (Autoría propia).

- **Textura:** La textura que se ha aplicado mediante pinceladas gruesas y a mano alzada que buscan transmitir inquietud, aridez, y misterio al espectador. Para ello se utilizó un pincel de celdas duras. Era importante destacar cada detalle de la fruta: las tonalidades, las sutiles transiciones de color propias de su piel, las semillas, y los cortes.
- **Profundidad:** La posición de los clavos abona a la esencia de profundidad en la obra. El color de los clavos es una composición de matices, de manera que estos son más claros y angostos en su origen y más oscuros y gruesos en la punta.



Figura 43. *Profundidad que surge de la posición de los clavos (Autoría propia).*

- **Composición:** Se plasma una composición unitaria de manera que los elementos se superponen creando un todo. El peso visual se inclina al corazón de la manzana, por ser la figura de mayor tamaño. No se observa ritmo en la obra y mucho menos simetría. También se observa un equilibrio por contrapeso dado por la ubicación del corazón de la manzana en el eje central de la obra pictórica.

3.3: Obra 3: Nido Dorado



Figura 44: "Nido Dorado"
Óleo sobre lona.
Dimensión: 141.3 x 80 cm
Autoría Propia

3.3.1 Descripción de la obra

Este paisaje será lo que cada espectador quiere que sea. Lo único obvio dentro de la imagen son los huevos de oro que anidan en el extraño medio que se pinta. ¿Cielo o agua?, lo importante es que los nidos y los pocos huevos que restan por abrir yacen en un paisaje misterioso que solo puede tener sentido en la mente de quien lo pinta. Surrealismo puro es lo que vislumbra esta obra pictórica. Nada se ajusta a la razón. Lo que no se puede negar es que la musa de la obra vuelve a ser la naturaleza.

3.3.2 Bocetos

Bocetos 1: “Nido Dorado”.

Los nidos donde se cobijan los huevos dorados son elemento sustancial de la obra. Aunque el paisaje que envuelve la obra sea surrealista, los elementos dentro de la misma deben ser lo más parecidos a la realidad. Las sombras alrededor aportan a ese cometido.



Figura 45: Nidos (Autoría propia).

Bocetos 2: “Nido Dorado”.

El huevo dorado debe ser el protagonista de la obra. Por eso, su color, textura y luz debe ser lo más precisa. El color dorado se lucía aún más en medio de un paisaje multicolor.



Figura 46. Los huevos. (Autoría propia).

Bocetos 3: “Nido Dorado”.

Inicialmente se buscaba que los huevos se encontraran en medio de un caos, sin ningún orden establecido. Se pensó en prescindir de los nidos para situar los huevos en un fondo de manchas multicolor.



Figura 47. Posicionando los huevos. (Autoría

Bocetos 4: “Nido Dorado”.

Se experimenta con la presencia de agua y llana. Se intenta conjugar ambos elementos. El fin es ubicar los huevos en medio de un ambiente salvaje y un tanto confuso lleno de tonos azules y verdes. También se pensó modificar el color de los huevos, para que la propuesta visual fuera menos manifiesta.



Figura 48. ¿Cielo o agua? (Autoría propia).

3.3.3 Proceso de producción de la obra pictórica

Esta obra estaba pensada para seguir la regla más invaluable de las producciones surrealistas: la libertad. Bajo esa línea, los bocetos presentados son una propuesta de los elementos que puede contener la obra, los cuales bien pueden ser asimilados con el concepto estético de mimesis. Mientras que, al producir la obra, esta iría surgiendo conforme se iba pintando. Es por ello que inicialmente lo que se dibuja es un caos de elementos.



Figura 49. Bosquejo inicial (Autoría propia).

Como toda obra surrealista, la idea es generar una impresión de intriga en quien la aprecie, por eso, aunque se cuida el equilibrio en la imagen, al producirla se tuvo un amplio margen de libertad para crear la obra conforme iba pintándose. La fuerza creadora de la misma serían los impulsos. Por eso es que en esta etapa no se ven claramente dibujados los huevos y el escenario en el que aparece en bastante indefinido.



Figura 50. Manchado improvisado (Autoría propia).

El caos inicial va adquiriendo forma. Con los tonos azules y blancos se crea un cielo reflejado en el agua. Se comienzan a definir los huevos. Se intenta ubicarlos en medio de rocas, y no nidos como se esbozó en los bocetos. Aquí comienza a surgir la idea de unos huevos dorados sumergidos en una selva vertiginosa.



Figura 51. Definiendo el manchado (Autoría propia).

Se posicionan los huevos y se les da la dimensión y la dirección más adecuada. Las zonas oscuras de la imagen se comienzan a destacar, utilizando tonos ocre y cafés. Se comienza a plasmar una sensación de lejanía: ya no es una imagen en primer plano, sino con profundidad posicionando los huevos en puntos yuxtapuestos de la obra, también pintando de color más claro los huevos que debían aparecer en el fondo y variando su tamaño (entre más lejos se quieren pintar, más pequeños deben dibujarse).



Figura 52. Emergen los huevos dorados (Autoría propia).

Se abandona la idea de los huevos situados en una franja rocosa y se pasa situarlos en medio de nidos que formen caminos conectados. La profundidad en la imagen es fundamental, la misma se logra añadiendo neblina a través de veladuras en la parte superior del cuadro. Se pretende plasmar en la obra una representación de los sueños, concatenado con una reproducción fiel de los elementos de la misma.



Figura 53. Trazando el camino de nidos (Autoría propia).

Los elementos de la obra adquieren mayor definición. El manchado va tomando forma. Emergen pedazos de césped en medio de lo que podría ser un pantano o un lugar desconocido



Figura 54. Definiendo la obra (Autoría propia).

Se van perfeccionando los detalles de los elementos: huevos, llano y nidos. En ellos está el aporte del concepto estético de mimesis, ya que, aunque el escenario en que se encuentra es surreal, ellos guardan estricta fidelidad a cómo se les vería en la realidad. Por otro lado, se pronuncian las manchas amarillas, cuya luz se ve opacada por una sensación de neblina que va esperándose en la lejanía de ese mundo.



Figura 55. Plasmando detalles que aproximan a mimesis (Autoría propia).

Ya ultimados los detalles, destaca un peculiar brillo en los huevos dorados, cuyo contenido puede ser perfectamente definido por quien aprecia la obra. Ese inhóspito, húmedo y misterioso mundo no tiene un significado determinado, solo se limita a ser. A su vez, abunda el llano que rodea los nidos y llaman la atención esas manchas luminosas que dan fuerza y balance cromático a la imagen. El producto final es fruto de un desorden inicial que culmina en una composición interesante y llamativa.



Figura 56. Imagen final (Autoría propia).

3.3.4 Análisis compositivo

- **Soporte pictórico:** tela de lona gruesa.
- **Dimensión:** 141.3 x 80.3 centímetros.
- **Técnica:** Óleo
- **Luz:** Se aplica una luz autónoma, ya que hay colores sin efectos luminosos y la misma es homogénea (no enfoca un elemento o zona específica de la obra, sino que se expande en su totalidad), pese a la apariencia de neblina que es más pronunciada al fondo.
- **Color:** Aquí hay una combinación entre colores fríos y cálidos, muy similar a la que se encuentra en la naturaleza. Los primeros destacan en el fondo y los segundos están por encima, en los elementos posicionados en primero plano: los huevos y los nidos.
- **Volumen:** El volumen se logra con las diversas posiciones de los huevos. Los más cercanos (ubicados en el primer plano) parecen mucho más grandes que los que están lejos. Aquí hay un juego de perspectiva visual que crea una ilusión de diferentes tipos de huevos, cuando en realidad todos tienen el mismo tamaño.
- **Pinceladas:** El primer plano tiene una pincelada gruesa, mientras en el fondo de la imagen las pincelas son pequeñas y difusas.
- **Textura:** El color dorado de los huevos, así como el brillo que aparentan da la sensación de tener una textura lisa y suave, como la tendría un lingote de oro. La textura general de todos los elementos de la obra es bidimensional y natural porque intenta imitar la textura de los objetos reales para darle una sensación de realismo.

- **Profundidad:** La profundidad se logra situando huevos en una aparente lejanía. Los huevos que están más al frente parecen como más grande y los más lejanos se ven más pequeños, aunque en realidad tienen el mismo tamaño.
- **Composición:** Los huevos se han distribuido internacionalmente de manera aleatoria. En cuanto al esquema compositivo, se han elaborado redes complejas a través de la cadena de nidos. La composición es no unitaria ya que los elementos de la obra se han individualizado. Se ha jugado mucho con el peso visual de los huevos. En este sentido, ese juego se vincula con la profundidad, ya que a menor profundidad o lejanía de los huevos le corresponde mayor peso. Asimismo, se presenta un ritmo decreciente y aleatorio.

3.4: Obra 4: La Mano Del Artista



Figura 57: “La Mano Del Artista”
Óleo sobre lona
Dimensión: 80.3 x 142. 1 cm
Autoría Propia

3.4.1 Descripción de la obra

La mano del artista es una obra surrealista que claramente representa la idea del artista y la dinámica en la que ejecuta sus obras. La creatividad, la fortaleza, el dinamismo, la diversidad y la firmeza son herramientas imprescindibles de las que se vale, al igual que las herramientas materiales, como son los lápices de colores. Esta imagen fue surgiendo conforme iba pintándose, teniendo como inspiración la fuerza del artista quien está dispuesto a crear de la nada y a la vez a basarse en la

realidad para crear obras de alta calidad técnica. Fuerza, elegancia, color, dinamismo y movimiento son los elementos cruciales de esta producción pictórica.

3.4.2 Bocetos

Bocetos 1: “La Mano Del Artista”.

La idea central de este cuadro es resaltar las herramientas de las que vale el artista para dar a luz a sus obras. En este caso se dibujan lápices desde una vista aérea. Los lápices entrelazados se vinculan con los colores. De esa manera, el lápiz color azul se cruza con el rojo y de ambos surge el color morado. De igual forma, se entrelazan colores primarios con secundarios, con los que se busca representar como el artista se vale de esas combinaciones para crear sus obras.

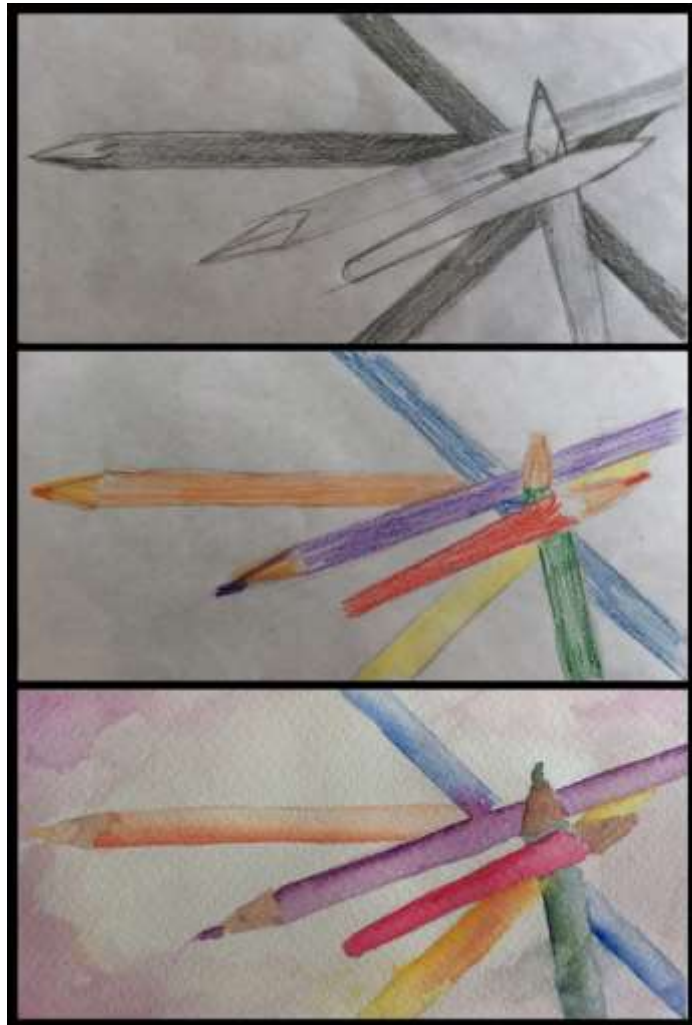


Figura 58. posicionado los lápices de colores
(Autoría propia).

Bocetos 2: “La Mano Del Artista”.

Esta es otra propuesta sobre la posición de los lápices. A propósito, se dibuja la punta de solo uno de ellos, para dejar a la imaginación del espectador la identidad del resto de retazos.

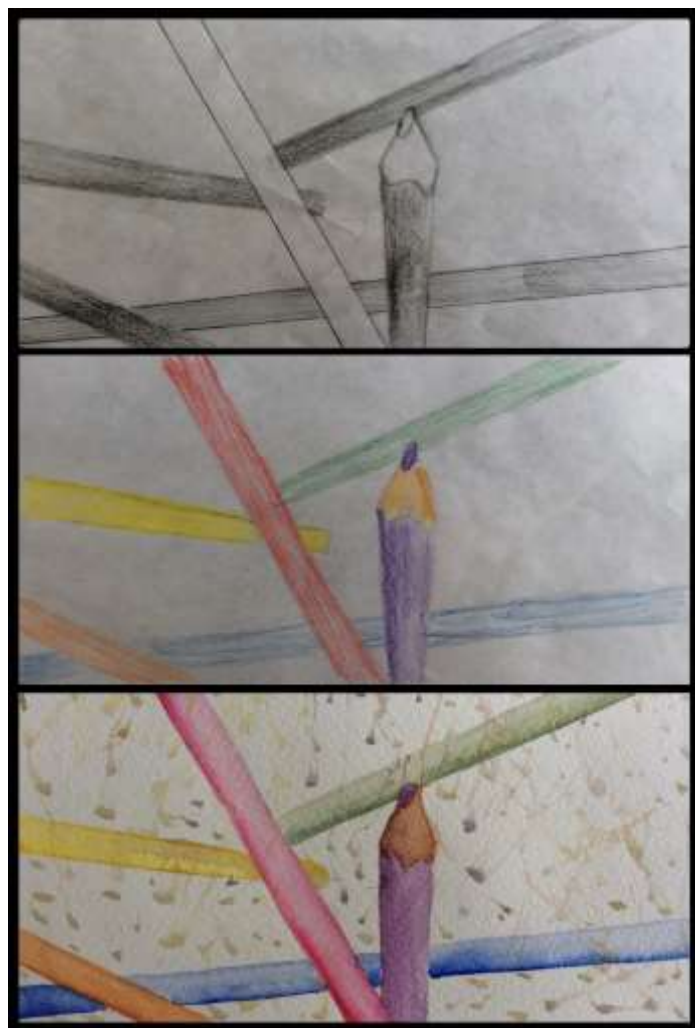


Figura 59. posicionando los lápices de colores 2 (Autoría propia).

Bocetos 3: “La Mano Del Artista”.

Aquí se muestra otra propuesta de posición de los lápices: una vista desde frente y un entrelazamiento diferente sin plasmar una figura concreta y un tanto ilógica. Esta vez, encima de los colores primarios se sitúan los secundarios. Se utiliza el centro de la imagen.

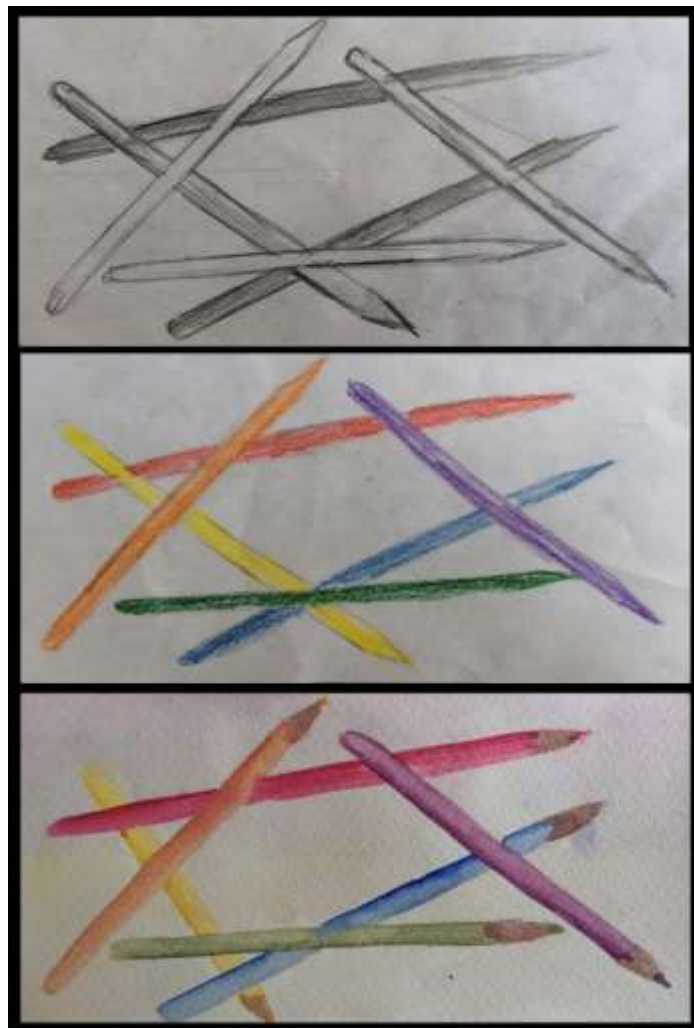


Figura 60. lápices en el centro (Autoría propia).

Bocetos 4: “La Mano Del Artista”.

Se busca con este boceto otro tipo de composición, que abarque la totalidad del lienzo y se posicione de forma horizontal. Aparece la mano como elemento que direcciona u oriente lo que los lápices crearán. Los lápices no necesariamente son sostenidos por los dedos de la mano, pero se apoyan del resto para posicionarse.

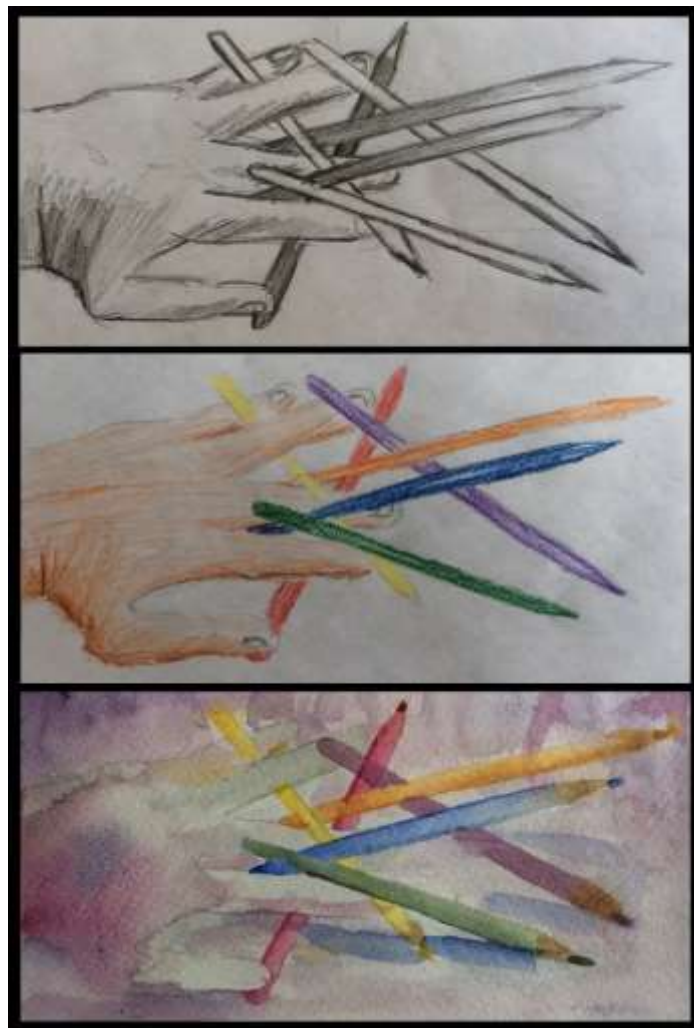


Figura 61. Incorporando la mano (Autoría propia).

3.4.3 Proceso de producción de la obra pictórica

Se dibuja en el lienzo la figura que se pintará. La mano se sitúa casi en la totalidad de la imagen, ella es la protagonista de la obra. Se busca una composición equilibrada apoyándose en una cuadrícula.

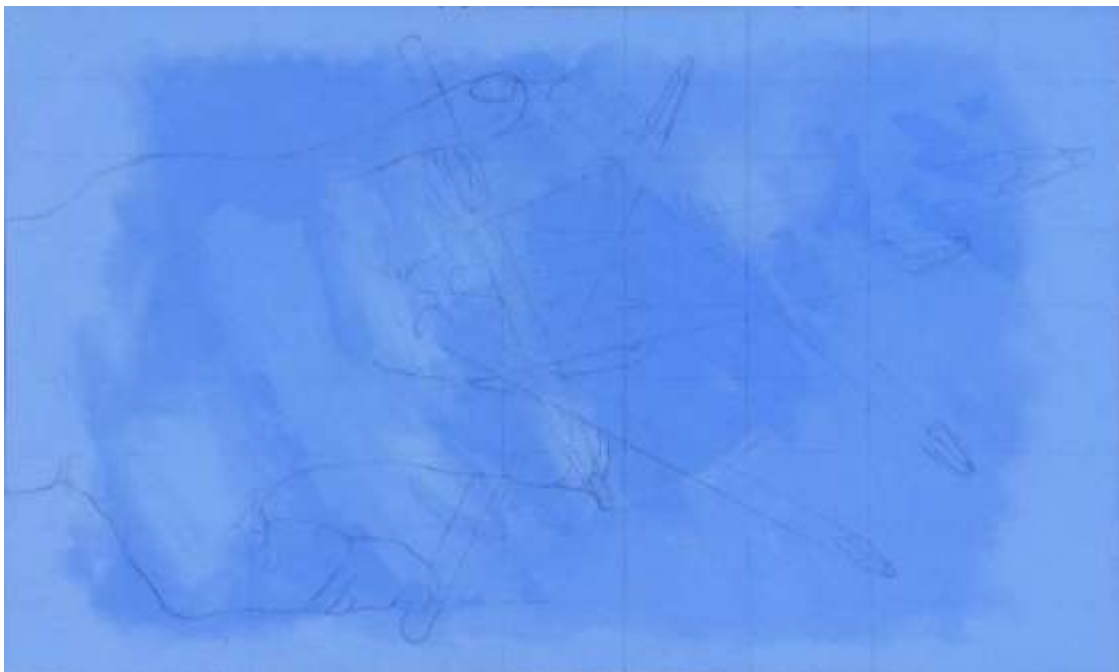


Figura 62. Primer bosquejo (Autoría propia).

Se comienza a manchar todo el cuadro. Se acentúan las sombras de la figura, las cuales aportan al concepto estético de mimesis (al menos las sombras se plasman como lo harán si lo que se plasma fuera real) y se hacen notorios los colores de los lápices entrelazados en la mano.



Figura 63. Se comienzan a trazar las sombras (Autoría propia).

Se trabaja el fondo dándole un tono de oscuridad que aleje el horizonte que hace resaltar la figura del fondo. Se pinta la base sobre la que se apoya la mano de un tono más claro que el fondo de manera que permite a las sobras de los lápices destacar.



Figura 64. Acentuando el fondo (Autoría propia).

Se afirman las más tonalidades de la sombra de la figura y se oscurece más el fondo, lo que otorga mayor realce a la mano. La mano dibujada es lo más fiel posible a una mano real. Es importante separar el fondo de la base donde se apoya la mano, pero si se observa, la línea que las separa es bastante difusa y de hecho se usan los mismos tonos del fondo para matizar la mano y para pintar las sombras. A la mano se le incluyen manchas amarillas y azules para apoyar la idea surrealista de la obra.



Figura 65. Aproximación a una mano real (Autoría propia).

Se aplican más tonalidades azules y púrpuras a la mano. Se acentúan las sombras. Se dibujan los detalles de los lápices y se definen los tonos del fondo y de la base sobre la que se apoya la mano. Se observan unos parches blancos en los lápices, que vistos muy de cerca asoman una textura de mosaiquillos que se imprimió en ciertas zonas de la imagen.



Figura 66. Incorporando los mosaiquillos (Autoría propia).

El fondo de la imagen se define más y se vuelve más uniforme. Se vislumbra una luz que se dirige a la base donde se apoya la mano y que afirma el volumen de la misma. Ese contraste de luz y oscuridad hacen que se destaque la imagen central. Los lápices de colores se presentan como elementos que armonizan y contribuyen al equilibrio de colores en la imagen.



Figura 67. Plasmando contraste de luz y oscuridad (Autoría propia).

3.4.4 Análisis compositivo

- **Soporte pictórico:** tela de lona gruesa.
- **Dimensión:** 80.3 x 142.1 cm
- **Técnica:** Óleo
- **Luz:** Predomina una luz amarilla que es compositiva ya que tiene como fin separar sujeto y fondo, crear volumen, líneas y resaltar color. Con la proyección de dicha luz surgen las sombras de cada figura en la imagen.



Figura 68. Las sombras de los lápices (Autoría propia).

- **Color:** Hay un juego de colores cálidos que protagonizan la obra. De forma intencional se utilizaron colores blancos, azules, amarillos, ocre y violetas que crearan una apariencia pálida, extraña que para nada es parecida a la realidad. Lo que intenta denotar con esto es la expresividad y la diversidad de la mano de la artista.
- **Volumen:** El volumen se vislumbra en la fuerza de la mano. El uso de manchas azules, amarillas y otros tonos oscuros sugieren la apariencia de masa y peso a la mano. En los lápices de colores, el volumen se logra

porque los lápices van de gruesos a más delgados desde la parte de arriba hacia la punta. La sombra detrás de las puntas colabora con esa apariencia de volumen.

- **Pinceladas:** Se aplicaron pinceladas rápidas y firmes.

Textura: La textura en esta pintura es inusual. Los pequeños mosaicos impresos aparentan una textura rugosa que aunado a los diversos colores produce un mayor efecto de movimiento visual. Esto da una sensación táctil de relieve que se consigue con mayor facilidad con esos matices de colores, ya que los cuadros tampoco de un mismo color, sino que siguen una graduación.



Figura 69. Mosaiquillos
(Autoría propia).

- **Profundidad:** La apariencia de profundidad se obtuvo mediante el fondo oscuro. El juego de posiciones también se conjuga para crear profundidad a la imagen: nada está en posición recta sino en un dinamismo total que incluso crea la apariencia de movimiento.
- **Composición:** En cuanto al esquema compositivo, se han dibujado líneas aleatorias, que se representaron en los lápices; pero al mismo tiempo se buscó un equilibrio con la posición central que tiene la mano en el cuadro. La composición es horizontal y unitaria, ya que los elementos se superponen creando una estructura global. También se ha aplicado peso por color: colocando una figura más clara sobre un fondo realmente oscuro para lograr que ésta tenga peso.

CONCLUSIONES

El concepto estético de mimesis comprende mucho más que la simple imitación. Para el artista la operación de copiar fielmente o reproducir los objetos o cuerpos de la naturaleza es mimesis, pero también lo es la representación de cosas intangibles.

Por otro lado, siempre que se hace referencia al arte contemporáneo, se dice que este rompe por completo con todos los conceptos propios del arte clásico, como el de mimesis. Es muy fácil definirlo de tal forma, sobre todo porque el arte contemporáneo no pretende representar belleza ni perfección.

Pero muchos filósofos y estudiosos del arte apoyan la tesis sostenida en este trabajo de grado. Y es que cuando se habla del concepto estético, como el de mimesis, se entiende que este abarca todo tipo de representación sensible de la experiencia humana, inclusive la que no está a disposición de los sentidos. Por eso es que surgen obras de arte que van más allá de la representación de sensaciones y trascienden a la representación de pensamientos y emociones.

Sin bien la mimesis ha venido delimitando aquello que se considera arte y lo que no, este concepto ha demostrado ser dinámico y lo suficientemente amplio para comprender en él todo tipo de representaciones.

Las obras contemporáneas, en su mayoría, siguen aplicando este concepto, aunque no bajo la perspectiva de imitación en su sentido estricto y limitado. El arte surrealista, por ejemplo, a pesar de su naturaleza revolucionaria y prácticamente opuesta al arte clásico, no deja de utilizarlo, pero vale decir que, aunque no lo suprime, sin duda minimiza su protagonismo en la obra pictórica.

Pero para llegar a esta interpretación del concepto de mimesis ha sido necesario cuestionarse muchas cosas, dentro de ellas que: si el arte consiste en imitar, entonces ¿qué se imita exactamente? Y para responder a dicha interrogante no hay respuesta más satisfactoria y a la vez intrigante como la que da el pintor alemán Paul Klee cuando dice que “el arte no reproduce lo visible, sino que hace visible”.

En la subjetividad del ser humano hay un vasto mundo por imitar y el arte contemporáneo nació bajo esa idea y la sostiene con firmeza. Por eso es que se llegó a decir que “los objetos dejan de pintarse como se ven y lo que se pinta es el ver mismo”. Y es que el modelo de la obra pictórica no solo puede extraerse del mundo exterior, y bajo esa premisa es que el concepto estético de mimesis puede replantearse y reinventarse y, por tanto, elevarse junto al artista.

Finalmente, es la pluralidad de sentidos del concepto mimesis lo que hace legítimo cuestionarse si el arte contemporáneo es ajeno a dicho concepto. Por tanto, el concepto estético de mimesis dentro del arte contemporáneo tiene el lugar que el artista sugiera darle, ya sea que lo elimine, lo desplace o lo incorpore como un elemento más de su obra.

RECOMENDACIONES

- a)** El estudio del arte debe acompañarse de análisis críticos y cuestionamientos constructivos que permitan, de ser posible, que el alumno plantee nuevas teorías o ideas.
- b)** El arte debe presentarse y estudiarse como un campo abierto, considerando que es una disciplina propia de las humanidades, y que su vínculo intrínseco con el ser humano lo sujeta a la evolución histórica.
- c)** Se recomienda que el estudio de cualquier dimensión del arte vaya siempre acompañado de una parte empírica, de manera que ambas sustenten las hipótesis que se planteen.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albert, Pinkham Ryder, *“Párrafos desde el estudio de un recluso”* (*Paragraphs from the studio of a Recluse*). 1905.
- Allegro: Galería. Ver *“Kansuet: Pintura-Armonía”*. http://www.allegrogallery.com/en_muestras_armonia.html. (consultado el 05 de octubre de 2018).
- Araya Alarcón, René. 2008. *“Realidad(es): mimesis y construcción. una lectura del impresionismo y las vanguardias históricas como precedentes del constructivismo”*. Límite: revista de Filosofía y Psicología (octubre, 2008): 46 y 47
- Arias, Tania. *“Cómo se ha transformado la estética a través de la historia del arte”*. 04 de junio de 2017. Consultado el 04 de mayo de 2018. <https://culturacolectiva.com/arte/la-historia-de-la-estetica-en-el-arte/>
- Arte España: el portal de la historia del arte. Ver en *“Arte contemporáneo. Introducción”*. <http://www.arteespana.com/artecontemporaneo.html> (consultada el 14 de mayo de 2018)
- Artehistoria. Ver *“Picasso y el surrealismo”*. <https://www.artehistoria.com/es/contexto/picasso-y-el-surrealismo-0>. (consultado el 20 de septiembre de 2018)

- Aspe A., Virginia. 1991. *“El concepto de mimesis en la filosofía del arte de Platón”*, (México: Tópicos; revista de filosofía de la Universidad Panamericana).
- Blog de Arístides Ureña Ramos. Ver_“*Arístides Ureña Ramos: Las princesas y sus manes*”. <http://aristidesurena.blogspot.com/> (consultado el 04 de octubre de 2018)
- Calvo Serraller, Francisco. 2014. *“El Arte contemporáneo”*. (España: Editorial Taurus).
- Castro, Otto. Ver_“*El concepto de mimesis relacionado al concepto de Arte Sonoro*”
http://www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/index.php/the-community/119-literatura-y-musica/914-el-concepto-de-mimesis-relacionado-al-concepto-de-arte-sonoro-contemporaneo-otto-castro-suplemento-96589 (Consultada el 10 de junio de 2018)
- Castro, Sixto J. 2005. *“En teoría, es arte: una introducción a la estética”*, (España: Editorial San Esteban)
- DEFINICIÓN.DE. Ver_“*Definición de: Arte contemporáneo*”, DEFINICIÓN.DE <https://definicion.de/arte-contemporaneo/> (consultado el 17 de mayo de 2018).
- Enclave: RAE. Ver_“*Mimesis*”. <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=PHHa8xx> (consultado en 18 de abril de 2018).

- Galería Tamarindo. Ver_“*Luis Aguilar Olaciregui*”.
<https://www.galeriatamarindo.com/luis-aguilar-olaciregui> (consultado el 05 de octubre de 2018).
- García Pelayo y Gross, Ramón. “*Pequeño Laurousee Ilustrado*”. (Ediciones Larousse: 1974).
- González García, Ángel; Calvo Serraller Francisco y Marchán Fiz, Simón. “*Escritos de arte de vanguardia*”. 1999. Madrid.
- La prensa/entretenimiento. Ver_“*Kansuet y la paz que lo inspira*”.
https://www.prensa.com/entretenimiento/Kansuet-paz-inspira_0_4370563093.html (consultado el 05 de octubre de 2018).
- La Web de las Biografías. Ver_“*Navarro, Eduardo (1960-VVVV)*”.
<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=navarro-eduardo>
(consultado el 13 de octubre de 2018).
- Merlo, Mariana Castillo. 2005. “*Danto y la mimesis: más allá del fin del arte.*” (Argentina: Departamento de Filosofía, Universidad Nacional del Comahue).
- Oliveras, Elena. 2004. “*Estética: la cuestión del arte*”. España: Grupo Editorial Planeta S.A.I.C.
- Profe en la Historia. Ver_“*Surrealismo*”,
<https://www.profeenhistoria.com/arte/surrealismo/> (consultado el 28 de septiembre de 2018).

- Redacción Digital La Estrella. Ver_“*Un pintor de corazón*”, <http://laestrella.com.pa/estilo/pintor-corazon/23474421> (Consultado el 04 de octubre de 2018)
- Tipos de Arte. Ver_“*¿Qué es el arte contemporáneo?*” <https://tiposdearte.com/que-es-el-arte-contemporaneo/> (consultado el 18 de mayo de 2018).
- Trías, Eugenio. Ver “*Tribuna: El concepto de mimesis*”. Consultado el 10 de mayo de 2018). https://elpais.com/diario/1981/12/30/cultura/378514802_850215.html
- Ureña Rib, Fernando en Latin Art Museum. Fundación Ureña Rib. Ver_“*Arte Panameño: esencia de Panamá en Manuel Chong Neto*”. http://www.latinartmuseum.com/chong_neto.htm (consultado el 04 de octubre de 2018).
- Yves, Michaud. “*Filosofía del arte y estética*”. Consultado el 04 de mayo de 2018. <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/Michaud.html>