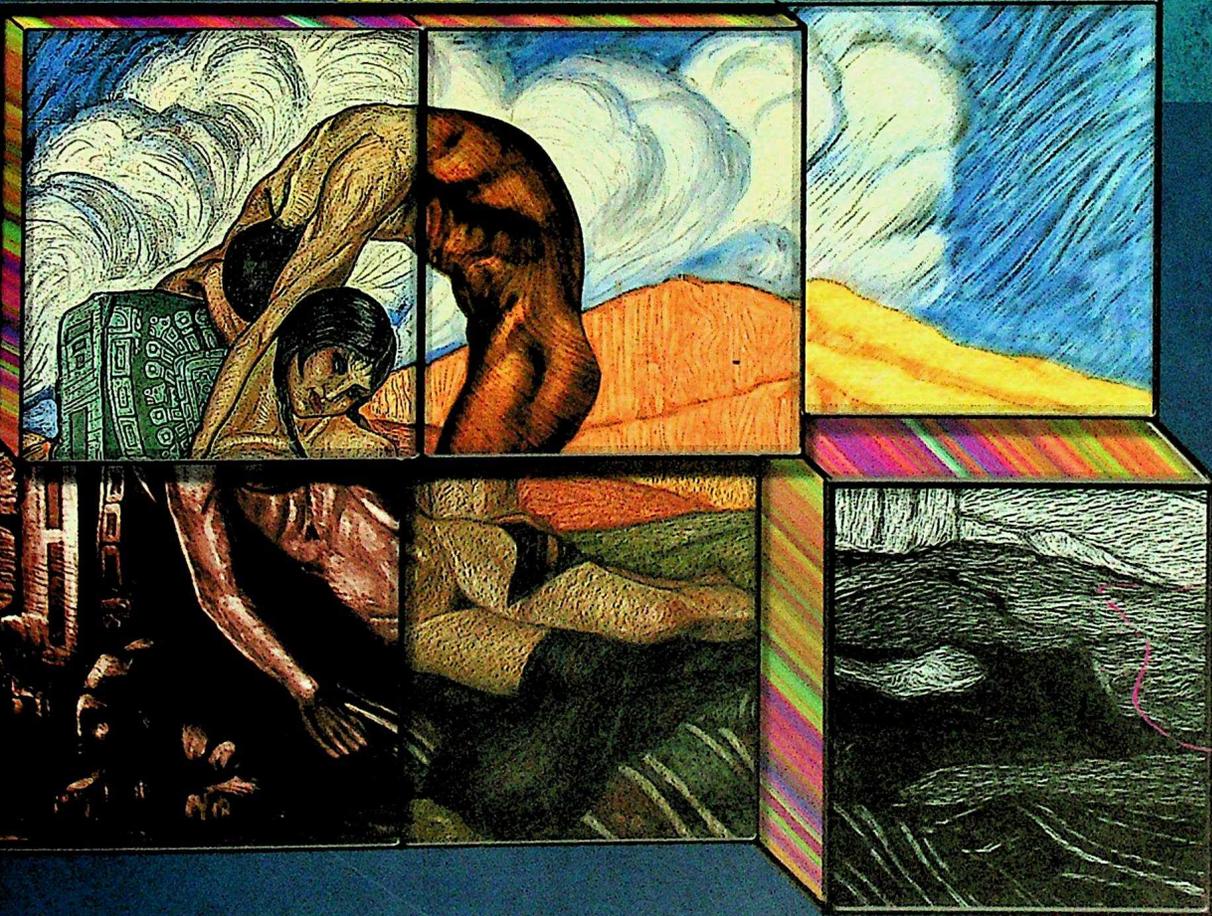




Revista Científica y Tecnológica Vol. 2 - 2015



Revista de la Sociedad Científica  
de Docentes de la Carrera  
de Artes Plásticas

UNIVERSIDAD PÚBLICA DE EL ALTO

Lic. Romualdo Ricardo Nogales Quispe  
RECTOR a.i.

Dra. Luz Soraya Vega Zenteno  
VICERRECTOR a.i.

Ing. Antonio López  
DIRECTOR a.i.  
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN  
CIENCIA Y TECNOLOGÍA - DICyT

M.Sc. Mario Roque Quispe  
REVISIÓN TÉCNICA ESPECIALIZADA

Lic. Edgar Miguel Cruz Mariaca  
DIRECTOR CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS

Pablo Viracocha, Rubén Pacari Ticona,  
José Tórrez Oliva  
EDICIÓN, DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

MITTICO Comunicación Gráfica  
IMPRESIÓN

Depósito Legal: 4 - 3 - 95 - 13

DERECHOS RESERVADOS  
Vicerrectorado  
Dirección de Investigación Ciencia y  
Tecnología

Edición: 2015

[www.upea.edu.bo](http://www.upea.edu.bo)  
Facebook: vicerrectorado upea

Dirección UPEA: Av. Sucre s/n  
Zona Villa Esperanza  
Telf.: 2845787

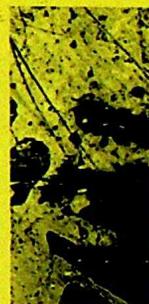
El Alto - Bolivia

PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL POR  
CUALQUIER MEDIO SIN AUTORIZACIÓN PREVIA DE LA DICyT

Todas las ideas, pensamientos y criterios vertidos en los artículos de esta  
publicación son de entera responsabilidad de los autores.



Revista  
de Artes Plásticas



Color



UNIVERSIDAD PÚBLICA DE EL ALTO  
Sociedad Científica de Docentes de la Carrera de Artes Plásticas



Pág.

ESBOZO BIOGRÁFICO DE JOSÉ LUQUE MEDINA <i>Juan Carlos Torrez Bautista</i>	7
LA PERCEPCIÓN DE LA PSICOLOGÍA DEL ARTE <i>Mónica Terrazas Herrera</i>	12
EL DIBUJO ES LA BASE DE LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA UNIVERSITARIA <i>Fernando Montes Colque</i>	14
EL "QUID PRO QUO" DEL ARTE O MA MISIÓN DESFETICHIZADORA DEL ARTE <i>Freddy Escobar Vega</i>	15
REPRESENTACIÓN Y ELABORACIÓN DEL MURAL SOBRE LA HISTORIA DEL EJÉRCITO BOLIVIANO <i>Jhonny Quevedo Limón</i>	18
EL PLOMO Y SUS APLICACIONES EN LAS ARTES <i>Mónica Ramírez Sirvas</i>	20
LA CERÁMICA DEL ALTIPLANO EN BOLIVIA <i>Nedda Ramírez Rivas</i>	22
TODOS LOS NIÑOS NACEN ARTISTAS <i>Rosana de la Galvez Murillo Capllonch</i>	24
ARTE E INVESTIGACIÓN: UN NUEVO MARCO DE ACCIÓN Y DESAFÍO EPISTÉMICO, PARADIGMÁTICO EN LA UNIVERSIDAD <i>Mario Roque Quispe</i>	26



EL DIBUJO DE PAISAJE EN BOLIVIA <i>Nelson Jaliri Durán</i>	28
ARTE ÓPTICO <i>Tania Villa Choquerive</i>	30
ALFREDO LA PLACA SUBIETA <i>Pablo Viracocha</i>	32
LA REPRESENTACIÓN DEL CÓNDOR TIWANAKOTA COMO UN SÍMBOLO APLICADO AL ARTE CONTEMPORÁNEO <i>Jhonny Quino Choque</i>	36
INTERPRETACIÓN PICTÓRICA EN BASE A LOS USOS SIMBÓLICOS DE LA VESTIMENTA EN LA COMUNIDAD DE SANTA ROSA DE KAATA <i>Yenny Cahuana</i>	38
LA FORMACIÓN DIDÁCTICA UNIVERSITARIA DE LA ASIGNATURA DE ARTES PLÁSTICAS PINTURA <i>David Morin Robles</i>	40
PSICOLOGÍA DEL ARTE, EL COLOR: UN ESTUDIO DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA <i>Alida Rocsani Huaman Valdez</i>	43
LUZ Y SOMBRA EN LA ACUARELA DE RICARDO PÉREZ ALCALÁ <i>Rubén Pacari Ticona</i>	45
SIMBOLISMO OCULTO EN EL FRESCO "LA CREACIÓN DE ADÁN" DE MIGUEL ÁNGEL <i>Argelio Zamudio Flores</i>	48
UNA REFLEXIÓN EPISTEMOLÓGICA ACERCA DE LA BASE CIENTÍFICA DE LAS ARTES PLÁSTICAS <i>José Bernardo Tórrez Oliva</i>	50
EL PROCESO DEL GRABADO ARTÍSTICO <i>Hugo Garnica Zurita</i>	53
LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA, LA INVESTIGACIÓN Y EL PERFIL DEL DOCENTE EN ARTES <i>Marina Valeria Palacios Zelaya</i>	55
EL GRAFFITI COMO ARTE Y VANDALISMO <i>Edgar Miguel Cruz Mariaca</i>	57



Portada elaborada sobre la obra:  
**Triunfo de la Naturaleza, 1928**  
Cecilio Guzmán de Rojas  
Óleo sobre lienzo  
90 x 126 cm.  
Col. Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia.

# Presentación



La revista SAMI es una publicación anual de la Sociedad Científica de la Carrera de Artes Plásticas de la Universidad Pública de El Alto y forma parte de un proyecto académico departamental que se propone los siguientes objetivos:

- Fortalecer el trabajo académico, individual y colectivo.
- Participar del debate en las ciencias y las artes plásticas.
- Fomentar un proyecto colectivo que desarrolle e incentive la producción artística y la investigación.

En este sentido, el propósito ulterior es vincular a nuestra Sociedad científica con otros centros de formación artística de nivel superior para fortalecer el intercambio académico que permita ampliar nuestro horizonte institucional.

La vastedad polisémica de los sustantivos que dan nombre a esta publicación determinó en su momento, considerar apropiado, darle una orientación monográfica que responda a una diversidad de intereses académicos de los docentes que integran la Sociedad Científica de la Carrera de Artes Plásticas, pues en ella se comparten cuestiones relacionadas con la hermenéutica y los problemas relacionados a la plástica, el análisis de la evolución de los hechos históricos - académicos y técnicos, los fenómenos culturales y la relación con la sociedad.

Esta diversidad no ha impedido que la revista siga siendo, en su segundo número, un espacio abierto a la participación y la producción académica que contribuya a enriquecer el debate con variados planteamientos científicos, artísticos y culturales.

**Lic. Edgar Miguel Cruz Mariaca**  
DIRECTOR DE LA CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS



# José Luque Medina

*La personalidad de José Luque Medina es desconocida en la actualidad. Este breve artículo intenta despejar la nebulosa del olvido para el aprovechamiento de las nuevas generaciones. Luque contribuyó de manera fundamental al dibujo de humor político. Su temperamento pudo ironizar la idiosincrasia boliviana. Su recorrido biográfico es un ejemplo de perseverancia y disciplina para los artistas jóvenes.*

## Introducción

E

El dibujante mexicano Eduardo del Río, más conocido como RIUS afirmaba "lamentamos informar a los lectores que en Bolivia...la caricatura no ha tenido mucho desarrollo que digamos, no sé porque..."<sup>1</sup> Nada más incierto, ya que en Bolivia existen formidables dibujantes y de todo género.

La opinión pública cree que el artista es un ser extraño y excéntrico, pero "...al intimar con la vida de estos hombres...han sido hombres de carne y hueso...han tenido sus debilidades, sus desaciertos, sus caídas, son, en síntesis, así en lo grande como en lo pequeño, en el dolor y la muerte, nuestros hermanos...la biografía íntima de una personalidad representativa, nos humaniza"<sup>2</sup> Así comenzamos a conocer la vida de José Luque Medina, su aporte a la cultura nacional y latinoamericana.

Su dibujo, pintura y sátira gráfica son ejemplares. En esta ocasión hablaré más de su sátira gráfica. Las fuentes fueron escasas, pero los métodos de la historia nos enseñan a utilizar fuentes no tradicionales para casos como este (nos referimos a la historia oral). Luque nació en una provincia de Cochabamba, allí absorbió nutrientes para sus creaciones, al llegar a Oruro comenzó a foguearse en el dibujo de humor publicando en revistas efímeras, pero terminó en La

Paz donde se consagró como un gran artista, hasta ser exiliado. De esta manera queremos dar a conocer la vida llena de experiencias vivificadoras. Vaya entonces este corto artículo para desmentir la afirmación de aquel mexicano. ■

## El entorno socio-geográfico como nutriente

Un terreno abonado es apto para el cultivo. Los acontecimientos históricos durante el decenio 60 y parte del 70 fueron suelos fertilizados por los actores políticos para el cultivo de la sátira gráfica. El gran labrador de este inmenso terreno político fue José Luque Medina, más conocido como "Pepe" cuya firma no cambió durante la vigencia de Cascabel,<sup>3</sup> como símbolo de su firme personalidad.

De temperamento nervioso y dominante, José Luque Medina "Nació el 21 de septiembre de 1937 en Sipe Sipe, Cochabamba".<sup>4</sup> La figura paternal de su abuelo don Filiberto Durán parece haber marcado algunas impresiones en su infancia. Cuenta José Luque, a través del relato de un vecino de Sipe Sipe don Abraham Vargas, que se salvó de milagro cuando niño. Éste había enfermado y como no estaba bautizado, su abuela lo llevó al cura, pero al ser rechazado fueron a buscar otro y se encontraron

con un sacerdote extranjero. El religioso exigió un padrino o testigo. Tuvieron que rogar a un transeúnte. Cuando el cura pregunto por su nombre, su abuela Clara Enriquez dijo el primer nombre que se le vino a la cabeza: José a secas. Al cabo de su bautizo doña Clara quedó satisfecha y parecía decir para suyo: Ahora sí, puede morirse el niño, porque ya estaba bautizado y no divagaría por el limbo. Pero José a las pocas horas ya estaba jugando.<sup>5</sup>

Los días de su infancia pasaron muy felices y sus recuerdos son más perdurables. José niño creció casi como hierba silvestre, lo que le permitió desarrollar todas sus potencialidades creativas. Por eso su inventiva es abrumadora. Absorbió la esencia rural observando el paisaje valluno con sus árboles de pacayes, tunales, cerros y montañas; la gente de su vecindario, los juegos de niños, en fin, toda realidad valluna. Por otra parte, los relatos de su abuelo, las noticias comentadas por los adultos, los obsequios de papeles cuadernos lápices de sus tíos, su asistencia a la escuela como oyente, contribuyeron a alimentar su imaginación y creatividad. El otro elemento para acicatear su gusto por el arte, fue sin duda el "oficio de restaurador de santos" de don Filiberto Durán.<sup>6</sup> ■

## La urbe orureña catapulta de la vocación

Creció alejado de sus hermanas Luz, Zeny Blanca y Marina Luque, porque su padre don Eliseo Luque, también cochabambino, se trasladó a Oruro cuando Pepe tenía siete años. Su hermana Marina hizo mucho esfuerzo para inscribirlo a la más prestigiosa escuela.

Aprendió a leer y escribir en la escuela Ignacio León de la ciudad de Oruro. Allí ingresó oficialmente al segundo de primaria. ¿Cómo impresionó la ciudad de Oruro al niño José? Veamos sus propios recuerdos:

La vida en Oruro, en una casa de vecindad de habitaciones contiguas en el suburbio este, fue, como era de esperarse, un acondicionamiento vital general del pajarito [José niño]. Usar por el mismo frío, ropa a la que no podía acostumbrarme y, con más razón, los botines que necesariamente tenía que usarlo con medias, tiene que haber sido torturante y un sacrificio llevarlo todos los días. Los

baños de batea que mi hermana Marina me prodigaba todas las semanas, aunque el agua era calentada, el medio ambiente frío me acobardaba. Extrañaba el chapoteo en el estanque de aguas negras o la pequeña piscina del huerto de Antuco Parra de mi pueblo, que quedó como archivado en un rincón de la memoria, rincón que añoraba visitarlo todas las noches cuando me metía a la cama, pensando en mis amigos, mi abuela Clara y mi tío abuelo Filiberto. Entonces soñaba despierto hasta que me dormía.<sup>7</sup>

Al transcurrir los años, cuando Pepe se encontraba en cuarto año, sus recuerdos vuelven con fuerza. Recuerda a su maestra Prof. Rojas, como una de las que le motivaba su inclinación al dibujo. También recuerda a su entrañable amigo y posterior colaborador de El Mosquito y Cascabel, Jorge Flores Sempértegui.



José Luque Medina

Continuó sus estudios secundarios en el prestigioso Colegio Nacional Bolívar de la ciudad de Oruro, pero desde sus 13 años aproximadamente daba muestras de su vocación artística.<sup>8</sup> Aquí es donde podemos encontrar las fuentes que bebió para afirmar su vocación de caricaturista. Su padre, don Eliseo, a sabiendas o afortunadamente alimentaba a sus hijos de revistas argentinas como: Billiken, Patoruzito, El Tony, Intervalo, Idilio, Estadio, Goles, Hobby y Misterix. A la postre su estilo, ten-

drá influencia de esa escuela. En esta etapa colegial pasó correrías con su compañero. Elaboraron su propia revista llamada "Relámpago" que apenas llegó al tercer número. Lo curioso de esta revista era que la fletaban para que lean sus compañeros.

Durante la Revolución de abril de 1952 toda la nación estaba conmocionada. El papel de los revolucionarios de Oruro fue decisivo al impedir que el ejército envíe refuerzos a La Paz.<sup>9</sup> En estas circunstancias, Oruro considerada "ciudad revoltosa" se tensionó por la negativa de entregar la región militar a los nuevos jefes castrenses, ya que las milicias triunfantes querían hacerse cargo del control.<sup>10</sup> Tales acontecimientos, al parecer, fueron ajenos al artista.

Entre 1954 a 1956 Pepe y sus compañeros inseparables aprendieron el arte de la acuarela como autodidactas. Pintaron casas viejas, iglesias, calles que luego expusieron

en la Universidad Técnica de Oruro. Luego emprendieron una microempresa publicitaria ambulante que no tuvo éxito. Hacia 1956 elaboraron un periódico mural llamado "Ecos" en el colegio Bolívar y fueron felicitados por su Director José Rodríguez Narváez.<sup>11</sup> Otros profesores como Eduardo Leclere y René Quiroga les motivaron permanentemente. En eso fue perfilándose como caricaturista Fidel

Veramendi. Fue también en estas correrías estudiantiles que conocería a la compañera de toda su vida, Gladis Juana Vargas Rodrigo<sup>12</sup> con quien se casó en 1958, muy joven, Pepe con 21 años y Gladis con 16 años. Tuvieron cinco hijas: Teresa, María Isabel, Silvia, Patricia y Alejandra Urpi.<sup>13</sup> ■

## La fuerza de la vocación

En 1955 se graduó como bachiller y al año siguiente ingresó por unos meses a la Escuela de Artes Plásticas de Oruro, pero la monotonía del realismo académico lo saturó rápidamente. Como los grandes artistas consideró secundario el título académico. Su vocación y talento se canalizaron por otra vía, la autoformación. No obstante el fugaz contacto con el ambiente académico fue suficiente para desarrollar sus potencialidades artísticas; como que a los 17 años, en 1954, realizó su primera exposición.<sup>14</sup>

Un hombre típicamente rural, campestre, valluno neto. De estatura mediana, delgado de cuerpo y de movimientos nerviosos, siempre inquieto. De tez morena, frente amplia, ojos grandes y pestañas más grandes aún. De mirada penetrante y escudriñador. Psicoanalista innato; de labios grandes y franca sonrisa. Era capaz de reírse y hacernos reír del más feroz tirano. Sus pómulos sobresalientes resaltan a la más leve sonrisa. Sus cabellos rizados semejan como una decoración barroca caracterizando su compleja personalidad. De temperamento alegre, jovial y jocoso raras veces interrumpido por el drama de la vida cotidiana. De personalidad propensa al perfeccionismo buscando que la razón se imponga sobre el instinto. De ahí sus caricaturas altamente reflexivas. Tiene un apego a los detalles por eso su espíritu se dirige hacia lo difícil, a aquello que demanda esfuerzo, pero que para Pepe solo era rutina. Lo racional está controlado plenamente por Pepe, sus instintos han sido canalizados por su espíritu reflexivo. A pesar de sus cambiantes estados de ánimo, debido a su alta sensibilidad social, lo cerebral lo domina todo. Un hombre obsesionado por la vida dicharachera, organizado, práctico y crítico como él, tenía que desembarcar justamente en la Bolivia de los años 60.

Hacia fines de los 50 Pepe tuvo la fortuna de trabajar en La Patria como "archivador de clisés" allí

observó los mecanismos de la prensa, las peculiaridades del periodismo, caricaturas de otros dibujantes como los de Raúl Gil en La Nación, que fueron alimentando más su vocación de caricaturista.<sup>15</sup> En 1958 presentó su primera exposición de 50 caricaturas de personalidades de la ciudad de Oruro, entre ellos figuraban empresarios, banqueros, funcionarios públicos, políticos del MNR, del PCB, religiosos y otros. En una entrevista concedida en dicha ocasión Luque confiesa su admiración por los dibujantes argentinos, especialmente por Flax<sup>16</sup> (Lino Palacio) y entre los bolivianos René Noriega, Cecilio Guzmán de Rojas y Gil Coimbra. El Periodista en cuestión decía de Pepe: "Vimos algunos de estos y tuvimos muy buena impresión. Limpios de suave tonalidad pictórica agradan a mismo tiempo que el sutil rasgo agudiza la nota irónica".<sup>17</sup>

"Uno de los más grandes, inteligentes y talentosos artistas que brilló en Oruro y La Paz primero y después en Bolivia desde 1958 hasta 1971[...] con el pseudónimo de <P. P.> inició su actividad en La Patria de Oruro, ciudad donde fundó junto a Enrique Millares, la revista humorística El Mosquito, publicación que removió el ambiente cultural y alentó a todos los jóvenes dibujantes bolivianos que hasta entonces no habían visto sus trabajos editados".<sup>18</sup> El Mosquito estuvo vigente en Oruro entre los años 1959 y 1960.

Los años de su infancia en provincia influyeron decididamente en su personalidad. Estuvo compenetrado del mundo rural hasta el tuétano. De ahí que sus personajes adquieren rasgos típicamente nacionales hasta convertirse en la personificación del boliviano occidental, incluso rebasa las fronteras insertándose como parte identitaria del humor político latinoamericano.<sup>19</sup> ■



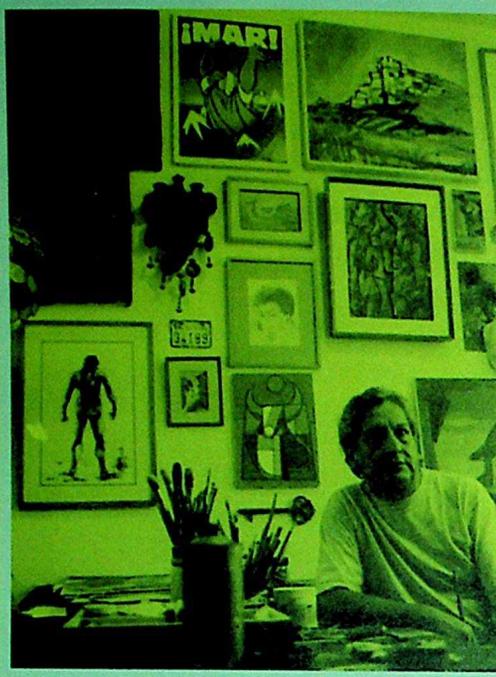
## La consolidación del talento

Su primera visita a La Paz fue impactante. Miraba azorado los enormes edificios y la multitud que circulaba como hormigas. La segunda vez vino de luna de miel con su esposa Gladis. La tercera con el propósito de trabajar y establecerse. Se ubicó en el Centro Audiovisual, una especie de empresa publicitaria, pero no duró mucho, renunció a causa de un disgusto con el propietario que resultó ser un norteamericano.<sup>20</sup> Fue en estas circunstancias que conoció a Raúl Gil Valdez, justo cuando publicaban la revista efímera Ulupica.

Estando en la ciudad preparó otra exposición de caricaturas. Esta vez en el salón de Exposiciones de la Alcaldía Municipal. En un artículo del periodista Justo Caval de El Diario, Pepe era comparado con David Crespo Gastelú (1904-1947) y Miguel Alandía Pantoja. Caval, apoyándose en el juicio de Hugo Salas (dibujante talentoso que dejó el oficio para trazar planos y títulos agrarios), decía: "Este Pepe tiene una mano magnífica, porque sus caricaturas son muy perecidas a las de Miguel Alandía, el mismo estilo y vigor en lo que síntesis significa".<sup>21</sup> En el mismo artículo menciona algunas caricaturas. Oscar Cerruto, Mario Marañón, Ramírez Palza, Moreno palacios, Garafulik, Nielsen Reyes, Antonio Ríos, Raúl Salmón y otros.

De modo que antes de la fundación de Cascabel, Luque ya estaba fogueado en la caricatura política. En ambas ciudades, Oruro y La Paz, "presentó dieciséis exposiciones; siete de pintura y nueve de caricaturas y personajes del periodismo, el arte y la política."<sup>22</sup> A este respecto en octubre de 1960 realizó una exposición que mereció el análisis de un periodista de La Nación. Comentario que bien podría reflejar el estado en que se encontraba el arte del humor político y la personalidad de Pepe:

Pero no esta [sic] hecho exclusivamente de experiencia el arte del joven Luque. La muestra que ha abierto en el salón municipal [sic] con caricaturas de los periodistas de La Paz, acaba de corroborar una presunción que surgió en nosotros [...] Y esa presunción nos hizo atribuirle un germen de talento cuya confirmación nos es grato formular ahora. Los trabajos de Luque son algo más que simples dibujos de los que estamos escamados en ver bajo



José Luque Medina

nombre de caricaturas. Son verdaderos estudios psicológicos a través de la exaltación de los rasgos de la persona. Y el humor es tan espontáneo que fluye hasta el observador por especie de honda. En cierto sentido, Luque posee una intuición bergsoniana de las situaciones y los gestos cómicos del hombre y, naturalmente, su efecto simpático es la risa. Quiere decir, pues que si Luque puede hacer reír con su arte, que no es mímico ni de clown, sino estático mas no por ello carente de vida, tiene realmente talento. Talento que hade [sic] encaminarse muy pronto hasta la consagración [...] Luque demuestra también que el rostro es espejo del alma. Y la suya

es todavía receptáculo semi-virgen de sensaciones; cuando se sature le conoceremos en toda su dimensión artística. Seguramente entonces Luque Medina podrá ocupar sitio de tanto relieve en la caricatura boliviana como el nunca bien extrañado Crespo Gastelú.<sup>23</sup>

Comentarios proféticos de Hugor.<sup>24</sup> Pepe Luque, entonces tenía 23 años y su dibujo ya se había perfilado como talentoso. La comparación con Crespo Gastelú<sup>25</sup> no es gratuita. Reacuérdesse que el maestro clásico dejó su huella incluso en generaciones posteriores de los cuarenta hasta el sesenta. Y fue José Luque Medina el que se desprendió con facilidad de aquella influencia, que incluso el gran pintor Miguel Alandía Pantoja al incursionar brevemente en la caricatura y Raúl Gil en menor grado, se dejaron influir. Sin embargo a los ojos del Maestro Clásico el dibujo de Pepe sería "deformaciones grotescas de pocos cultivadores". La caricatura política se desarrolló desde entonces con mucha seriedad.

Luque Medina publicó también, como ya se mencionó, muchos dibujos en La Nación, entre caricaturas deportivas e ilustraciones publicitarias en 1961. Luego "[...] Trabajó como periodista en El Diario de la Tarde (1968), Clarín, El Nacional [La Nación], y Hoy [...]"<sup>26</sup>

Entre 1961 y 1971 Pepe Luque fue el director de Cascabel. Llevó acertadamente la dirección. Se consagró íntegramente a ella. Su dedicación a la revista lo convirtió en el espíritu de la revista y finalmente fue exiliado al Ecuador, donde radica actualmente. La dictadura de Banzer, aliada con la oligarquía cruceña, no permitía oposición, menos que se burlaran de él.

En otra entrevista sostenida después de la fundación de Cascabel, Pepe lanzaba ideas teóricas que en la práctica resultan ser un acierto. Por ejemplo definía a la caricatura como "un arte sin reglas ni preceptos en el que cada artista es una escuela", o la otra en que se proponía imponer una escuela humorística,<sup>27</sup> cosa que logró con Cascabel.

Dentro de Cascabel mantuvo una posición antiimperialista hasta su exilio. Se diría que el artista consolidaba su posición ideológica de nacionalismo revolucionario, en la medida en que maduraban los movimientos populares.

De modo que cuando llegó a la revista sus dibujos ya estaban definidos, técnicamente hablando. En adelante su estilo es cada vez más expresivo, su línea cargada de emoción y nerviosismo. Experimenta otros materiales como el lápiz carbón, la témpera, tinta china y pincel, la acuarela, y el grafo, sobre todo para las tapas del suplemento. La picardía, inteligencia intencionalidad y humor eran cualidades innatas. Pepe Luque dejaba traslucir su personalidad. No tenía secretos para sus seguidores, hacía observaciones a sus dibujos para ayudarlos a superarse. Corregía en los

mismos bocetos explicando sus errores, orientando, como lo haría un profesor. Los monistas nuevos empezaban imitando al Maestro Pepe, porque éste era como un ídolo. Su influencia posterior pervivió hasta fines de siglo XX.

En 1969 ingresó como caricaturista de planta al periódico Hoy, apenas duró un año. Entonces se dedicó con más ahínco a la revista hasta su exilio en la embajada del Perú. Más tarde por cuestiones de salud y trabajo se fue a Ecuador donde radica actualmente. Para consagrar su aporte a la cultura latinoamericana el Congreso del Ecuador le otorgó la "Medalla al Mérito Cultural" en el 2003,<sup>28</sup> que es un equivalente al "Premio Nacional de Cultura" de Bolivia. Como ocurre con otros notables bolivianos, son ignorados en su patria, pero afuera son figuras consagradas.

Luque forjó una escuela de humoristas. Sus discípulos y seguidores lo recuerdan con añoranza. La única condición que Pepe exigía a las nuevas generaciones, era que las caricaturas tengan humor, picardía y originalidad.<sup>29</sup> ■

## Conclusiones

José Luque pudo imponer su personalidad gracias a su fortaleza moral, otros artistas de su tiempo se oscurecieron para siempre. Al parecer, la vocación tarde o temprano logra sobreponerse a todos los obstáculos, siempre y cuando la voluntad del individuo este desarrollado. Por otra parte es destacable el compromiso del artista con su pueblo, con su entorno, con su clase social. El estilo del artista se forma con perseverancia, el de Pepe Luque tiene la sustancia de la nación boliviana y demoró un cuarto de siglo en definirse. ■

Lic. Juan Carlos Torrez Bautista

## Notas

- 1 Del RIO, 1988, p. 110
- 2 MEDINACELI, 1968, p. 15
- 3 Revista de humor Político que se editó en la década del 60 y parte del 70, cuyo principal fundador fue José Luque Medina.
- 4 VILLANUEVA, 2001, p. 90
- 5 Entrevista virtual a Pepe Luque, mayo de 2006; 16 de septiembre de 2006.
- 6 Entrevista virtual a Pepe Luque, mayo de 2006; 16 de septiembre de 2006.
- 7 Entrevista virtual a Pepe Luque, 28 de octubre de 2006.
- 8 Entrevista a Maria Luque (hija mayor de Pepe), La paz, 11 de enero de 2006; Jesús céspedes, Oruro, 6 de enero de 2006.
- 9 Fundación Cultural Huascar Cajías K. Así fue la revolución cincuentenario de la Revolución del 9 de abril de 1952. La Paz: P. G. D. Impresiones, 2002, p. 51.
- 10 CAJIAS, Lupe. Historia de una leyenda viva y palabra e Juan Lechín Oquendo líder de los mineros bolivianos, La Paz: 2° ed., Ediciones Gráficas, 1989, p. 156.
- 11 Carta de José Rodríguez a José Luque, Oruro 5 de abril de 1956.
- 12 Entrevista virtual a Pepe Luque, 28 de octubre de 2006.
- 13 Entrevista a Maria Luque, 2006; Jesús Céspedes, 2006.
- 14 Entrevista a Maria Luque, 2006; Jesús Céspedes, 2006; Entrevista virtual a Pepe Luque, 15 de diciembre de 2006.
- 15 Entrevista virtual a Pepe Luque, 15 de diciembre de 2006.
- 16 Seudónimo del dibujante argentino Lino Palacio. Durante las décadas del 40 y 50 El Diario de La Paz publicaba sus caricaturas. En su país creó personajes como Avivato, Cicuta, Fulgencio, Ramona y la publicación más conocida en Bolivia "Billiken" cuya tapa era exclusiva de Palacio. GOCIOL-ROSEMBERG. La historieta argentina, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000, pp. 30-108.
- 17 DAVILA, Augusto. "Luque presenta una exposición de 54 interesantes caricaturas", (recorte de prensa facilitado por Pepe Luque y adicionado al catálogo, probablemente La Patria), Catálogo de exposición de caricaturas de José Luque, Oruro: Departamento de Extensión Cultural de la Universidad [UTO], Federación de Estudiantes de Secundaria y Profesionales, 1958.
- 18 VILLANUEVA, 2001.
- 19 Entrevista a Ricardo Frías, La paz, 6 de enero de 2005.
- 20 Entrevista virtual, Quito-Ecuador, 3 de enero de 2007.
- 21 CAVAL, Jesús. "Las caricaturas de Pepe Luque", El Diario, La Paz, 25 de septiembre de 1960.
- 22 VILLANUEVA, 2001.
- 23 HUGOR. La Nación, La Paz, 2 de septiembre de 1960, p. 3.
- 24 Fue un columnista del diario La Nación que firmaba como HUGOR. No fue posible dar con su verdadero nombre.
- 25 David Crespo Gastelú (1901-1947) pintor y caricaturista que trabajó sistemáticamente la caricatura, escribió algunas reflexiones sobre caricatura y se lo considera cofundador del indigenismo en la pintura junto a Cecilio Guzmán de Rojas. Cultivó el humor gráfico durante los decenios 20 y 30 del siglo XX.
- 26 PRIETO, 2004, p. 81.
- 27 La Semana, La paz, s/f.
- 28 Carta de José Luque a la Unión Nacional de Expresos y Exiliados de Bolivia, Guayaquil-Ecuador, 11 de mayo de 2005.
- 29 Entrevistas a: Julio Arce, Rubén Mallea, Ricardo Frías, René Rosquellas, 2005.

# Psicología del Arte

## Introducción



a expresión de la cultura de una sociedad, tiene origen en el punto de vista que tiene el artista quien impregna sus pensamientos, sentimientos, emociones y concretiza con su habilidad para comunicar lo incomunicable, a través, del lenguaje del arte. El resultado, la obra artística, lugar donde queda materializado, su estado mental y emocional acorde al contexto que vive.

Es a partir de la creación de la Carrera de Artes Plásticas en la Universidad Pública de El Alto, difundir las sensaciones y percepciones de los universitario/as sobre la temática de la Psicología del Arte.

El problema identificado es la poca información que manejan los universitario/as sobre la psicología del arte.

La investigación tiene como objetivos:

Determinar el nivel de conocimiento que tienen los universitario/as sobre la Psicología del Arte.

Describir la relevancia de la Psicología del Arte, en la formación de los universitario/as de Artes Plásticas.

La Psicología del Arte trata de elaborar teorías acerca de la actividad creativa como de la perceptiva, utilizando los conceptos y principios en uso de la psicología científica.

La palabra arte proviene de un antiguo vocablo de origen pre-helénico "artao", que viene a significar "aquello que debe ser juntado, unido" o "algo que une". De alguna manera, en sus orígenes, el Arte sería todo aquello que tiende a unir partes separadas. Pero, nos preguntamos: ¿a qué tipo de partes nos referimos? Una respuesta: diríamos primero, que el arte une al Creador con su obra, con él mismo y también, con todo aquel que accede a la misma.

El Arte, podría comprenderse como un modo de comunicación que sigue ciertos patrones, por ejemplo: en la música será el sonido; en la pintura, lo visual y en la danza, el movimiento.

El estudio de la relación entre Arte y Psicología se basa en los objetivos de estimular, investigar y experimentar los procesos creativos a partir de un dispositivo pedagógico que fortalezca la comprensión de la expresión humana. ■

## Material y métodos

El diseño metodológico de la investigación es el conjunto de procedimientos métodos y técnicas que se aplican para generar conocimiento y responder al problema de investigación.

Esta investigación tiene un carácter descriptivo, de acuerdo a Víctor Sarmiento "la investigación descriptiva consiste en la enumeración o narración de hechos, el inventario de rasgos o características de un fenómeno determinado".<sup>1</sup>

La misma nos ayudará a responder a las siguientes preguntas: ¿Qué conocen? ¿Cómo definen a la psicología? ¿Qué elementos consignan? Sin embargo, es oportuno aclarar que el diseño de investigación no experimental, como menciona Sarmiento; "Es la que no ha de llevar a cabo experimentación alguna, sino que se va a observar,

el fenómeno de estudio en sus condiciones naturales".<sup>2</sup>

Esta investigación se ha realizado, en el inicio del ciclo académico de los semestres I y II del 2014, en la Carrera de Artes Plásticas de la UPEA. ■

## Población y muestra.

Esta investigación se realizó en la Universidad Pública de El Alto, en la Carrera de Artes Plásticas, con una población de 150 estudiantes y una muestra de trozo, no probabilística, que consiste en tomar una muestra determinada y fijarla, y no al azar. La muestra fue de 25 estudiantes. Los instrumentos utilizados son el cuestionario y la observación de desempeños, además de registrar los detalles observados.

## Resultados

La investigación permitió niveles de comunicación con la comunidad universitaria en cuanto a ciertas áreas de conocimiento con mayores posibilidades de profundizar asignaturas.

Esta exploración aportó significativamente en la posibilidad de que los universitario/as conozcan la Psicología del Arte que es participe de su formación profesional.

Los universitario/as no tienen claridad en el manejo de conceptos, principios, elementos de la Psicología de Arte.

Los universitario/as manejan de manera clara conceptualizaciones de Psicología como ciencia que ha sido participe en su formación de nivel secundario.

La Psicología del Arte estudia los fenómenos de la creación y la apreciación artística desde una perspectiva psicológica y la valoración artística relacionada con el medio histórico-cultural del artista.

Las percepciones de los universitario/as de su entorno están sujetas a la información que reciben día a día y sirven de vehículo para la representación de la realidad en su producción artística posibilitando caminos para el conocimiento.

Una de las principales cuestiones que la Psicología del Arte se plantea es el hecho de si el Gusto Individual es lo suficientemente inconcluso como para no permitir el desarrollo de la misma, los gustos estéticos no son tan individuales como la mayoría creemos.

La Psicología del Arte es un campo en plena expansión, que ha aportado una gran variedad de conocimientos significativos, entre ellos la relación del arte con las psicopatologías, las diferentes personalidades, comportamientos diferenciales, particularmente los procesos básicos como la percepción, la emoción, la memoria y las funciones superiores del pensamiento y el lenguaje.

El Arte es un componente indispensable de las culturas, por lo cual relacionarlo con los componentes sociales, los momentos históricos y los problemas de la sociedad en la que se encuentre, hace que el Arte sea necesario en los lazos sociales o los procesos de subjetivación.

Las relaciones de la Psicología del Arte con otras disciplinas, se destacan en las aportaciones: de la Filosofía para la comprensión de los fenómenos estéticos y la aportación de la Historia del Arte, por lo cual, existe la necesidad de un Trabajo Interdisciplinario. ■

M.Sc. Mónica Terrazas Herrera.

## Bibliografía

- Álvarez, Villar, A. 1974. *Psicología del Arte*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Eco, Humberto. 1982. *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Barcelona, GEDISA.
- Hernández Sampieri, Roberto. 2003. *Metodología de la Investigación*. Tomo 2 La Habana, Editorial Félix Varela.
- Sarmiento, Víctor. 2006. *La Investigación Científica en Educación*. La Paz-Bolivia.

## Notas

1. Sarmiento, Víctor. 2006. *La Investigación Científica en Educación*. La Paz-Bolivia. Pág.22
2. Idem anterior, Pág.38

El dibujo es base de LA

# enseñanza artística UNIVERSITARIA

**L**a Educación Artística toma como eje principal el dibujo como estructura decisiva en la formación de artistas plásticos académicos. Es por eso, que el presente trabajo muestra una inquietud para reflejar su importancia.

Formar profesionales significa mirar hacia salidas políticas, atendiendo a la versatilidad de los estudiantes y al aprendizaje de técnicas socialmente valorizadas. El dibujo ocupa un lugar prioritario en nuestra sociedad. Esta disciplina debería ofrecer un amplio campo de estudio y de ejercicios. No se trata de transmitir un saber especializado, sino de preparar al estudiante a afrontar opciones diversas. El dibujo debe aportar conocimientos teóricos, técnicos y estéticos. De este modo se realiza un «aprendizaje integral», que se efectúa gradualmente. Conviene que el aprendizaje estético se realice sobre una base teórica bien sólida. Así se fomenta el espíritu de investigación e invención.

Esta particular educación desarrolla capacidades, actitudes, hábitos, comportamientos, potencia habilidades, destrezas, y además, es un medio de interacción, comunicación y expresión de sentimientos emociones y actitudes.

Así el dibujo, como técnica troncal en las artes plásticas propone al futuro artista una formación adecuada que posibilite desarrollar, no solamente trabajos empleando el concepto contemporáneo, más al contrario una formación académica apropiada. El dibujo ha venido considerándose tradicionalmente como instrumento de perfeccionamiento del trabajo de pintores y escultores, teniendo lugar su aprendizaje en la academia y en el taller. Aun así, debemos reconocer que cada uno de nosotros está en capacidad de dibujar, pues para dibujar, primero se leen las formas y luego se describen. Este es un ejercicio expresivo, que puede llegar a dominarse tras un período de aprendizaje

y práctica, educa la inteligencia hasta el punto de que el dibujante puede ser capaz de mostrar a través del dibujo, una forma de expresión de la sensibilidad y del alma.

En los estudios superiores de las Artes Visuales, esta disciplina autónoma se muestra como una herramienta imprescindible para todas las demás ramas del arte, siendo indiscutible que es uno de los mejores medios con los que se cuenta para desarrollar y visualizar las ideas más abstractas o para entender con claridad la realidad del entorno; por lo mismo, sería deseable no dejar ni sustituir los tiempos necesarios para su ejercicio disciplinado y constante.

Considerando que el dibujo tiene características que lo convierten en un acto que equivale a pensar, su utilización se convierte en una herramienta para el proceso creativo artístico y tras su realización se transforma en una obra final en sí, con un sentido propio. Tal vez, la respuesta a esas interrogantes develan las características básicas que lo convierten en un medio visual óptimo para el desarrollo de visiones artísticas personales.

En conclusión, su aplicación en el área de la educación superior, en las Artes Visuales, es fundamental para el desarrollo inicial o definitivo de los distintos proyectos que tienen que ver con la investigación de la forma; y sin ser una regla estricta e impositiva, todos los estudiantes sin excepción deberían lograr manejar esta herramienta con soltura y eficacia, ya que con ello podrán tomarla como base sobre la que se sustentará su propia obra. ■

Lic. Fernando Montes C.

## Bibliografía

Marín Viadel, La Enseñanza de las Artes Plásticas.

Caja, J y J.M. Gonzales, Educación Plástica y Visual.

Vega Jesusa, Los Inicios del Artista, el Dibujo Base de las Artes.

# EL "Quid PRO QUO" DEL ARTE O MA MISIÓN DESFETICHIZADORA del Arte

**M**iguel Ángel Bounarroti, después de recibir un encargo del prior Bichiellini para realizar una crucifixión en madera, reflexionaba sobre el tema:

"¿Qué tenía que ver ese fin violento con el mensaje de amor de Dios? ¿Por qué permitió Él que se produjese tal violencia, cuando sin duda engendraría odio, temor, represalia y continuación de violencia? Si Él era omnipresente, por qué no había ideado un modo más pacífico de llevar su mensaje al mundo?"<sup>2</sup>

Bounarroti se interiorizaba en las circunstancias del personaje a esculpir y analizaba lo que este sentiría en un momento tan crucial para interpretarlo de forma original, para develar o revelar la verdad del ser de Cristo crucificado. No se permitía a sí mismo copiar otras representaciones del tema. Debería construir un Cristo Crucificado que comunicara lo que Él sentía en ese momento, las tensiones, las dudas sobre lo divino y lo humano:

"¿Qué pasó por la mente de Cristo entre la hora del anochecer, cuando el soldado romano atravesó con el primer clavo sin carne, y la hora en que expiro? Porque esos pensamientos determinaban no solamente cómo acepto su destino, sino también la posición de su cuerpo en la cruz. El Cristo de Donatello aceptaba la crucifixión con serenidad, sin pensar en nada. El Cristo de Brunelleschi era tan etéreo que expiró al ser atravesada su carne por el primer clavo, y no tuvo tiempo de pensar"<sup>3</sup> Miguel Ángel, estudiando las distintas crucifixiones realizadas por los distintos maestros de Florencia, de Toscana, de toda Italia en el Palacio de los Medici, tanto de la escultura como de la pintura, no sólo consideraba lo que estas

comunicaban sino, también, como habían sido elaboradas por el autor. Las obras de arte tenían tras de sí una ideología o eran la prolongación de la voluntad ajena del mecenas, del poder. Miguel Ángel objetivizó esa otredad y su vindicación, cuando anunciaba en el rostro de Cristo Crucificado, en un dibujo al carboncillo y tinta:

"Estoy en agonía, no a causa de los clavos de hierro, sino del óxido de la duda"<sup>4</sup>

La duda de Cristo. La duda de Miguel Ángel. Era necesario este martirio para difundir la palabra de Dios o que mejor podía ser Él con esta violencia. La impetración nietzschieniana sobre la imposibilidad de que el sacrificio del inocente pueda redimir el pecado de los culpables, agudiza la duda sobre la efectividad del acto cristiano. El maestro de la duda, del nihilismo coincidía con Miguel Ángel, en distintas épocas coincidían como los develadores de la falsa apariencia de la realidad cultural y religiosa, nos dice Nietzsche:

"- Y a partir de ese instante surgió un problema absurdo, "¿cómo pudo Dios permitir eso! La trastornada razón de la pequeña comunidad encontró a esto una respuesta realmente espantosa y absurda: Dios entregó su hijo para la remisión de los pecados, como *víctima*. ¡Cómo se acabó de un solo golpe con el evangelio! ¡El *sacrificio* reparador, y en su forma más repugnante, más bárbara, **el sacrificio del inocente por los pecados de los culpables!** ¡Qué horrendo paganismo! - Jesús había suprimido, en efecto, el concepto mismo de "culpa", - negó todo abismo entre Dios y el hombre, vivió esa unidad de Dios y el

hombre como su "buena nueva"... ¡Y no como privilegio! – a partir de ahora en el tipo del redentor ingresan sucesivamente: la doctrina del juicio y del retorno, la doctrina de la muerte como muerte-sacrificio, la doctrina de la resurrección, con la cual queda escamoteado el concepto entero de "bienaventuranza", realidad entera y única del evangelio,- ¡a favor de un estado después de la muerte!... Con aquella insolencia de rabino que lo distingue en todo, Pablo logicizó así esta concepción, esta impudicia de concepción: "si Cristo no resucitó de entre los muertos, vana es nuestra fe". – Y de un solo golpe se hizo del evangelio la más despreciable de todas las promesas incumplibles, la desvergonzada doctrina de la inmoralidad personal...".<sup>5</sup>

Por supuesto, que el enfoque nietzscheniano nos conduce a problemas más amplios que los que ahora nos toca desarrollar, sin embargo, vale marcar las coincidencias epistemológicas con Miguel Ángel.

Por otro lado, este vivo ejemplo sobre Miguel Ángel, nos remite a un doble movimiento del arte. En primer lugar es el **desenmascaramiento** de una apariencia falseadora, de la cual, aunque de origen social o histórico necesario, deforma la verdadera esencia de la realidad, en unos casos, a consecuencia del alto desarrollo de la economía, en otros, a consecuencia de un atraso.

Y en segundo lugar, la **Rectificación** es al mismo tiempo la salvación de los hombres en la historia.<sup>6</sup>

Estamos hablando de la misión desfetichizadora del arte, la cual es doble. Por un lado, la misión del arte es el desenmascaramiento de la falseadora apariencia de la realidad. Y por otro lado, la misión del arte es la Rectificación como salvación de los hombres ante la historia.

Esta misión desfetichizadora del arte, nos explica Lucács, se realiza por medio del "Reflejo estético", es el reflejo de la realidad como captación del hombre y la sociedad. Podemos entender a este reflejo estético como una **"Refiguración"** de la realidad. Pero incluso en este caso limitado, el QUÉ y el CÓMO de la refiguración contendrán ya una toma de posición, que puede convertirse en "toma de partido" abierta, como crítica a la realidad desde el individuo o desde lo social.

Por ello, la poesía, por ejemplo, es en el fondo una Crítica de la Vida. Esa Crítica tiene diferentes modos de expresión y diferentes contenidos según el arte que se trate, el periodo, la nación, la clase. La poesía proclama la **Vindicación** de los derechos del hombre, como reverso del problema. Pero, por el lado anverso, el arte puede llegar a una **Capitulación** ante el fetichismo, como ocurre en algún arte burgués o complaciente al sistema.

Es importante la toma de posición ante el fetichismo en tanto y cuanto se constituye en la línea divisoria entre la práctica artística progresista y reaccionaria. El problema central de esa Capitulación consiste en que se queda yerta ante la inmediatez de las formas de vida fetichizadas, inhumanas. La capitulación ante el fetichismo es la propia disolución del arte.

El dilema del arte, será o desfetichizas o eternizas lo fetichizado en la sociedad.

¿En qué consiste el Reflejo estético de la Realidad?

Básicamente,

Se trata de disolver fetiches o complejos fetichizados que aparecen en el curso de la evolución de la humanidad y obran tanto en la práctica como de la cotidianidad cuanto en las ciencias y la filosofía. El Reflejo Estético de la Realidad consiste en devolver a las relaciones objetivas el lugar que le corresponde en la estampa cósmica de los

hombres, y de restablecer así la importancia del hombre, deprimida por aquellas deformaciones.<sup>7</sup>

En tal sentido, la fetichización consiste en que se oponen objetividades independientes en las representaciones generales, objetividades que ni en sí ni respecto de los hombres lo son realmente. Por ello, contra sensu, el arte autentico o el reflejo estético de la realidad tiene por esencia una tendencia desfetichizadora a la que no puede renunciar bajo pena de autodisolverse.

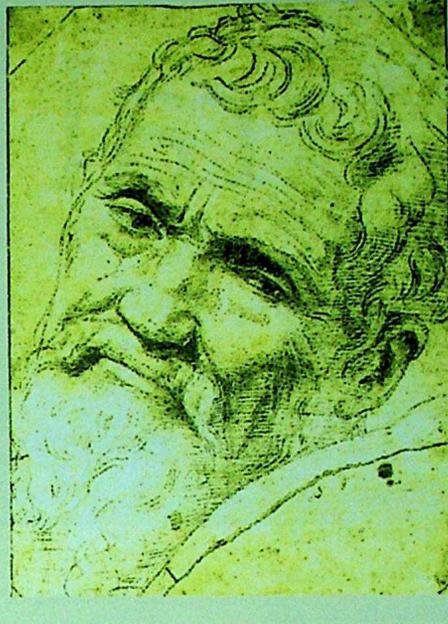
El proceso de fetichización tiene como símil el proceso de fetichización de la mercancía, en virtud de la cual, ocurre una inversión. Se fetichiza la cosa, la mercancía y se cosifica al hombre, al productor. La cosa toma el lugar del hombre y éste el lugar de la cosa. La cosa se humaniza y lo humano se cosifica, hasta el punto que en el intercambio se relacionan los productos entre sí en forma de mercan-



Cristo de la iglesia del Spirito, Miguel Ángel Buonarroti, citada por Irving Stone en su obra "De la agonía al éxtasis".

cía y los hombres desaparecen en la cosidad. A eso Marx le llamaba el **Quid pro Quo**, el cambio de una cosa por otra. El cambio de la cosa por el hombre y viceversa.<sup>8</sup>

Cuando Miguel Ángel, cuestiona la esencia omnipresente de Dios, cuando descubre la tensión que existe en el interior de Cristo hombre y Cristo hijo de Dios está en pleno proceso de desenmascaramiento de la apariencia falseadora de la realidad cultural, religiosa imperante. Ello le permite, también cuestionar, la complaciente obra de sus predecesores artistas, que se rinden ante lo fetichizado, divinizado, oficializado como un **episteme previo sine quoa nom**. La epistemología del poder que nos habla Michel Foucault, que desarrolla Jurguen Habermas, demostrando que no existe una ciencia neutral u objetiva, tampoco una filosofía o un arte neutro u objetivo, sino que todas están impregnadas del poder de una época determinada. Son hijas de su tiem-



Retrato Miguel Ángel Buonarroti

po.

Volviendo a la práctica de Miguel Ángel Buonarroti como desenmascarador de la falsedad real a través de ella misma, sin eternizar lo fetichizado, construye la verdad en el arte como vindicación del hombre ante su historia por medio del reflejo estético de la realidad objetivada en su Cristo Crucificado.

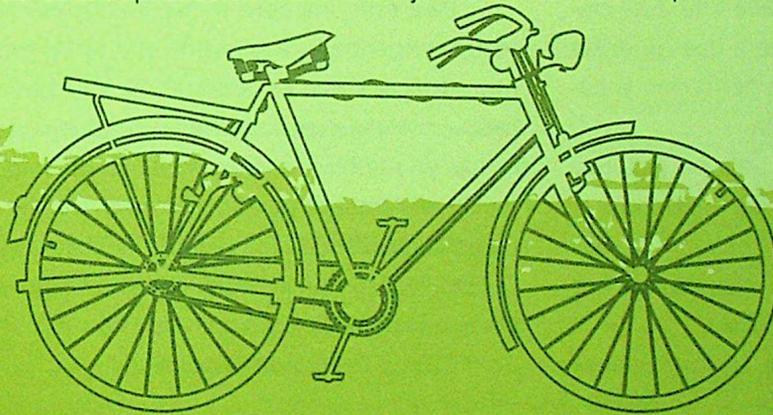
Cuando Miguel Ángel Buonarroti estuvo listo para comenzar a tallar, tenía ante sí un nuevo concepto: torció la cabeza y las rodillas del Cristo en direcciones opuestas, estableciendo por medio de aquel diseño una tensión gráfica, **el intenso conflicto espiritual y físico** interior de un hombre que es impulsado en dos

direcciones.

El día de la inauguración de la obra en la iglesia, murmuró su abuela a Miguel Ángel al ver al crucificado:

"- Me haces sentir compasión hacia Él. Hasta ahora, siempre había creído que Cristo se apiadaba de mí".<sup>9</sup>

Lic. Fredy Escobar Vega



## Notas

- 1 Ensayo escrito por Fredy Escobar Vega.
- 2 STONE, Irving, La agonía y El Éxtasis, ed. Lumen, Bs. As., pag. 118
- 3 Ob. Cit. pág. 118
- 4 Ob. Cit. Pág. 118
- 5 Nietzsche, Friedrich, El Anticristo, ed. Alianza, Madrid, 1975, pág. 72.
- 6 LUCÁCS, Georg, Estética, tomo II, ed. Grijalbo, Barcelona, 1977, pág. 379
- 7 Ob cit. P. 383.
- 8 Este análisis esta precedido por el genial análisis de Feuerbach, en su Obra "la esencia del Cristianismo", en la que analiza la inversión, el quid pro quo religioso. El hombre es el que crea a Dios, con todas sus características y propiedades humanas. Sin embargo, lo que conocemos es lo inverso, un Dios que crea al hombre a su imagen y semejanza. Lo creado se independiza del creador, y además, crea a su creador. El desenmascaramiento de esta realidad nos deja como resultado el descubrimiento de la esencia antropológica de Dios proyectada en Él. Marx toma este método en su obra el Capital,... lo misterioso de la forma de la mercancía consiste pues simplemente en

que devuelve espectacularmente a los hombres los caracteres sociales de su propio trabajo como caracteres cósmicos de los productos mismos del trabajo, como propiedades naturales sociales de esas cosas, y, por tanto, también la relación social de los productores al trabajo total como una relación social entre objetos, dotada de existencia propia fuera de los hombres mismos. Por este QUID PRO QUO (cambio de una cosa por otra) los productos del trabajo se convierten en mercancías, en cosas sensibles, suprasensibles o sociales. Lo que aquí toma para los hombres la fantasmagórica forma de una relación entre cosas es simplemente su determinada relación social entre ellos. Lo decisivo para nuestros fines es que el conocimiento desfetichizador de algo que, en su apariencia inmediata, es cósmico, lo retransforma en lo que es en sí, en una relación entre hombres. El movimiento aquí consumado y que repone al hecho verdadero en sus derechos es pues doble: en primer lugar, es el desenmascaramiento de una apariencia falseadora de la realidad. Y en segundo lugar, la Rectificación de esa apariencia falseadora, que se convierte a su vez, en la salvación del hombre ante la historia.

9 Stone, Pág. 118

# mural

sobre la historia

## ejército Boliviano

### Introducción

**E**n los últimos años ha aumentado mucho el interés por la realización de murales en la Ciudad de La Paz, especialmente entre los artistas que realizan este tipo de arte monumental, debido al incentivo de instituciones estatales abordando diferentes temáticas para embellecer espacios de gran concurrencia pública, aprovechando el hecho de que cada vez es mayor el número de artistas que practican este arte. Este creciente interés seguramente se debe a que no existe otro medio que combine con tanta perfección la habilidad técnica y la expresión artística.

En lo referente al quehacer artístico pictórico es esencial una buena apreciación del equilibrio y la proporción, en efecto la técnica del mural es la más indicada para suplir la carencia de otras expresiones artísticas culturales de las artes plásticas.

El Ejército Nacional es una de las instituciones que ha nacido junto a la Patria. Desde su creación hasta el presente su doctrina filosófica ha sido velar por la integridad del país. Es así, que los estudiosos militares de cada uno de estos héroes, propone conceptos y categorías que explican las razones por las cuales el ejército debe perpetuarlos y enaltecerlos en la categoría de héroes, por ello, los clasifican de acuerdo a sus funciones, virtudes y valores mostrados en los campos de batalla.

La construcción e importancia del héroe radica en que su recuerdo debe mantenerse vigente durante varias generaciones posteriores, lo que equivale decir, que su emplazamiento se organiza en torno a un escenario representativo para la sociedad, es decir, en este caso se dio la necesidad de recrear imágenes para representarlos en un mural artístico, para

así rendirles culto y mediante ellas inculcar el civismo nacional.

Es así, que al conmemorar el Bicentenario del Ejército de Bolivia, la institución castrense sintió la necesidad de ver reflejada su desarrollo histórico no sólo en documentos escritos o discursos efímeros, sino, que la misma quede perpetuada en el tiempo a través de un lenguaje visual como es el Mural artístico.

Para este propósito el ejército boliviano ha tomado conciencia que mediante una de las expresiones artísticas como es el mural se fortalece la educación cívica nacional a quienes prestan el servicio militar y la población en general. En tal sentido, la temática planteada para la realización de éste mural ha sido titulada HISTORIA DEL EJÉRCITO BOLIVIANO – DEFENSORES DE LA INTEGRIDAD NACIONAL, la misma que se plasmó en el frontis del Patio de Honor del Gran Cuartel del Estado Mayor. ■

### Métodos

En cuanto a la investigación teórica inicialmente se procedió a la recopilación de información bibliográfica sobre las diferentes hazañas del ejército boliviano. Para recabar la documentación gráfica se ha recurrido a distintas bibliotecas como: CEDOAL, la Academia Nacional de Bellas Artes, la Carrera de Artes de la UMSA, la Fundación Solón, el colegio Militar, el Archivo Histórico Militar del Estado Mayor, la Academia Nacional de Historia Militar y el Museo histórico de la plaza Villarroel.

Por las características del trabajo la metodología aplicada fue deductiva, histórica y analítica, debido a la reconstrucción de la imaginería iconológica de la historia del Ejército boliviano. Los principales objetos

*"La pintura es poesía muda; la poesía, pintura ciega" Leonardo da Vinci*

de estudio fueron la literatura existente en el ámbito de la historia, así como tesis, ensayos y publicaciones de diferentes autores, lo que permitió la escenificación mediante la representación gráfica histórica.

Una vez consolidado y cuantificado a los héroes a ser representados, se procedió al bosquejo de las imágenes individuales para la realización y composición del boceto del mural. Concluida la propuesta de bocetos a través de análisis con las máximas autoridades del Estado Mayor, se pasó a la siguiente fase de armonización del color pictórico a ser utilizado.

Los instrumentos que se utilizaron en la presente investigación son: Registros visuales - entrevistas - grabaciones - documentos gráficos. ■

## Conclusiones

Considerando el objetivo general de la investigación: Representar un mural artístico sobre la historia del ejército boliviano - defensores de la integridad nacional para la revalorización del civismo nacional.

El mural se convierte en un referente político, histórico y cultural para las nuevas generaciones que deseen conocer sobre el desarrollo del ejército boliviano.

## Recomendaciones

Para que el mural adquiera su verdadera importancia deberá ser declarada patrimonio cultural de la ciudad de La Paz y del Ejército.

El mural a futuro necesitará de un equipo especializado para su conservación.

Es necesario adjuntar una plaqueta descriptiva para ubicar en el contexto al público espectador.

Se deberá elaborar una guía temática para sintetizar la historia gráfica representada para que el público tenga mayores referencias técnicas e históricas del mural.

Que el mural se convierta en referente para convertir a los demás cuarteles en museos, para ello será necesario su difusión a través de los diferentes medios de comunicación escrita y visual.



Mural Historia del Ejército Boliviano

Por ser una obra realista, el mural permite una lectura fácil al espectador por estar ubicado en el frontis principal del Patio de Honor y ser un lugar privilegiado para su observación y análisis.

Por las dimensiones del mural posee una rica fuente de interpretación simbólica y una adecuada percepción visual, más aún con la iluminación natural que crea luces y sombras en los volúmenes aplicados.

El mural se constituye en un referente histórico visual para los desfiles militares u otros acontecimientos significativos. Se constituye en una obra que involucra imagen, color y forma, para convertirse en un referente cultural universal.

Las autoridades militares deberán elaborar un esquema de difusión por los diferentes medios de comunicación para la difusión del mural.

Los proyectistas deberán entregar un guión técnico para dar a conocer la estética muralista del tema planteado. ■

## Agradecimientos

Al Ejército Nacional como una de las instituciones que ha nacido junto a la Patria. Desde su creación hasta el presente su doctrina filosófica ha sido velar por la integridad del país y apoyo a desarrollo de la representación de un mural histórico.

Lic. Jhonny Quevedo Limón

## Bibliografía

- AGARÓ, J. DE S. 1980, Composición Artística. Ed. L.E.D.A. 6ta.edición. Barcelona.
- BAPTISTA, Mariano, 1973, Los bolivianos en la Historia. Ed. Juventud. La Paz.
- CASTILLO, Juan, 2003, Historia del Ejército de Bolivia. Ed. Ejército de Bolivia. La Paz.
- GULLAN, Robert, 1971, Fundamentos del Diseño. Ed. Don Bosco. Buenos Aires.
- HERNER, Irene, 1990, Diego Rivera's mural at the Rockefeller Center. Ed. EDICUPES, México.
- KANDINSKY, Vasili, 2000, La gramática de la creación el futuro de la pintura. Ed. Paidós, España
- LOOMIS, Andrew, 1959, El dibujo de figura en todo su valor. Ed.Hachette S.A. Buenos Aires.
- MATEOS, José, 1979, Pintura y escultura del siglo XX. Ed. Ramón Sopena. España.

- MILLA VILLENA, Carlos, 1983, Génesis de la Cultura Andina. s/e, Lima.
- OLEA, Óscar, 1991, Metodología para el diseño urbano arquitectónico, industrial y gráfico. Ed. Trillas, México.
- QUEREJAZU, Pedro, 1996, El dibujo en Bolivia. Ed. Fundación BHN. La Paz.
- SALAZAR, Carlos, 1989, La pintura contemporánea de Bolivia. Ed. Juventud. La Paz
- TOSTO, Pablo, 1981, La escultura su historia y su técnica. Ed. Ministerio de Educación y Justicia de la Nación. Buenos Aires.
- TIBOL, Raquel, 1974, Orozco, Rivera, Tamayo. 1era. Ed. Litoarte. México.

# EL

# Plomo y sus aplicaciones EN LAS Artes

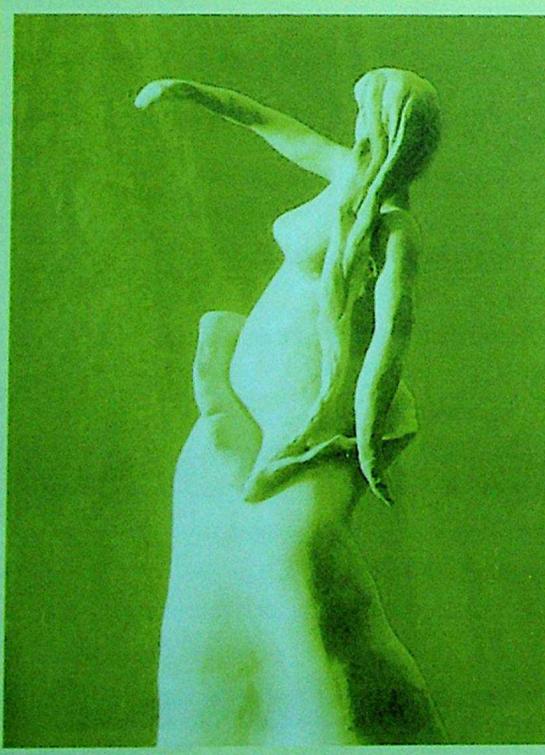
**L**os metales fueron, desde tiempos remotos, utilizados en las artes y aplicados para la decoración en estado puro o mezclado con pigmentos como colorantes o aglutinantes para dar cuerpo al material, resultando el plomo uno de los componentes más utilizados en la producción de materiales artísticos.

El plomo, presenta diferentes denominaciones, dependiendo de su fórmula se le llama galena que viene del latín (mena de plomo) y su fórmula es  $(Pb, S)$ ; el Litargirio  $(Pb, O)$ ; el minio  $(Pb_3 O_4)$  también llamado plomo rojo; el tetróxido triplúmbico o azarcón, nombre que proviene del latín minium procedente del Río Miño, ubicado al norte de España; luego tenemos el óxido de plomo; monóxido de plomo; cromato de plomo; y por último, el carbonato de plomo citado indistintamente en varias fórmulas de productos como óleos, esmaltes y pasteles cerámicos.

Este metal permite en la cerámica su vitrificación, a bajas temperaturas siendo muy utilizada para esmaltar vajillas y azulejos, como el caso de la cerámica Talavera. También, existen piezas decoradas con esmaltes de plomo y para la fabricación de

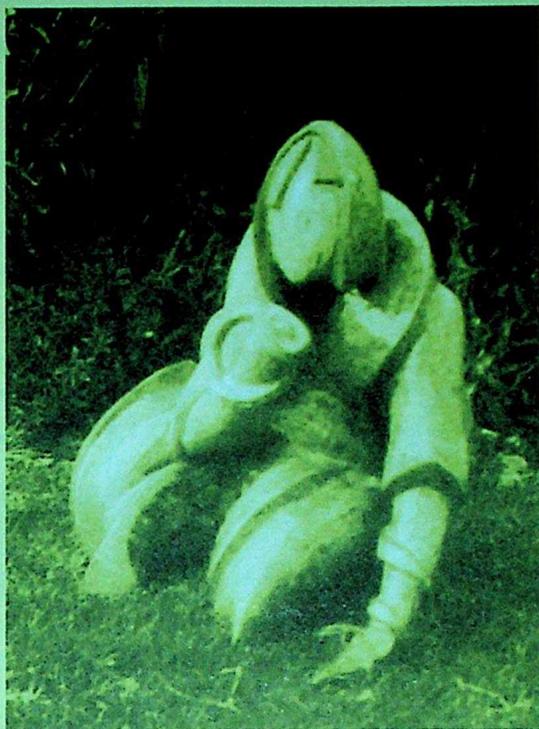
esmaltes de baja temperatura como el caso del Raku, que soporta el shock térmico siendo ideal en la aplicación de sus esmaltes. Aunque existen esmaltes alcalinos que no contienen plomo y no son nocivos para la salud. Además, el minio puede presentarse de otras formas, están las llamadas fritas (fusión de

materias en un crisol que al derretir caen al agua y por el shock, forma una esponja que facilita su molienda), que pueden ser alcalinas o plúmbicas, las cuales pasan por un proceso de fundido por la temperatura que alcanzan disipando los gases nocivos. Sus combinaciones con las fritas nos dan los siguientes resultados, por ejemplo, una frita alcalina combinada con óxido de cobre nos da un color turquesa, mientras que una frita plúmbica combinada con óxido de cobre nos proporciona un color verde siendo apropiada aplicarlas en piezas decorativas o esculturas.



Warmi, Mónica Ramírez, cerámica.

Los materiales más utilizados en la industria para la fabricación de óleos y esmaltes son la galena, que tiene un color anaranjado fosforescente, el óxido de plomo que da tonos blancos, el minio da tonos rojizos y el litargirio da tonos amarillos utilizados



Pieza esmaltada con minio

para producir el amarillo de Nápoles. Asimismo, el plomo al sufrir oxidaciones produce otros compuestos como la cerusita ( $Pb CO_3$ ) y la anglesita ( $Pb SO_4$ ) que presenta tonos anaranjados aunque esto se da en caso de usarlos en crudo porque si pasan por el horno por su alta temperatura vitrifican, es por esta razón que están en la composición de esmaltes plúmbicos.

En cuanto a la utilización de esmaltes con plomo se debe tener especial cuidado con la salud, ya que una mala utilización puede degenerar en saturnismo que es una enfermedad que afecta a los huesos y puede causar anemia. Por eso, es recomendable utilizar guantes y barbijo, pasar con pincel y no utilizar compresora o aerógrafo, para el decorado de las obras ya que las mismas pueden ser

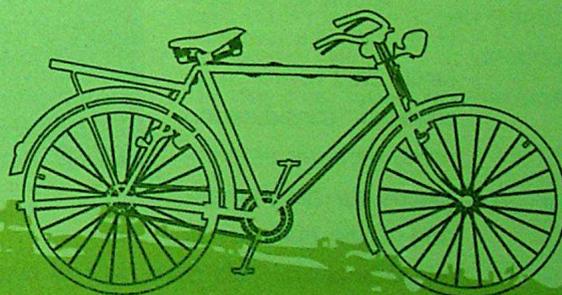
(fuentes, esculturas, etc.) por el polvo que emana y que resulta nocivo al ser inhalado.

Pero no sólo se aplica el plomo en la industria de la cerámica, desde tiempos remotos se obtiene el blanco de plomo (albaya) descubierto por Theophrastus Tyrtas (372-287ac.), discípulo de Aristóteles quien mezcló el plomo metálico con ácido acético (vinagre) solución muy utilizada, siglos después, en cuadros al óleo por proporcionar un blanco puro que con el tiempo tiende a amarillar y a ennegrecer, quedando finalmente una capa transparente perjudicial para la obra. Por ello es bueno tomar en cuenta la composición de los productos que se adquieren en el mercado, ya que por aminorar costos se incurre en utilizar el plomo de óleos, pasteles, colores, etc.

El plomo es tan utilizado por la industria de las pinturas como por las comunidades de alfareros. En Bolivia, tenemos grandes yacimientos de galena ( $Pb 86\%$ ,  $S 14\%$ ), este mineral está en contacto con la plata y el bismuto. Tenemos depósitos antiguos por el sector de volcanes neoterciarios, que abarcan la cordillera oriental a partir del Perú, hasta el sector de Villazón; mientras que, los depósitos hidrotermales (fuentes donde fluye el agua caliente), se encuentran en Patacamaya, Pulacayo, Coro Coro y Pacajes. Estando al alcance de todos, en muchas comunidades se utiliza la galena extraída de mina o bien se reutilizan las baterías de plomo para esmaltar las chuas (fuentes de cerámica realizadas en torno), fuentes o jarras que producen un vidriado verdoso o café (dependiendo de la combinación realizada), proceso que facilita esta práctica porque vitrifica a menor temperatura.

Lo importante con respecto a cualquier material es tomar en cuenta su composición, las indicaciones para prepararlo y tomar previsiones en la aplicación, con los recaudos del caso, para realizar una buena pieza sin necesidad de arriesgar la salud. ■

Lic. Mónica Ramírez Sirvas



## Bibliografía

MINERALES DE BOLIVIA. O. Kempff. 2009 – W. H. Para – S. Tawackoli – Comunicaciones El País S. A. La Paz – Bolivia.

WALTER SCHUMANN – 1974 - Rocas y Minerales- Ed. Omega, SA - Barcelona.

MANUAL DE MINERALOGÍA. 1981 Reserva de Minerales de Bolivia- Ing. Julio Fuentes Royo- La Paz- Bolivia.

DIAGNOSTICO DE MATERIALES CERÁMICOS. 1986 Jorge Fernández Chiti. Ed. Condorhuasi – Buenos Aires – Argentina.

DICCIONARIO DE CERAMICA 1984 Jorge Fernández Chiti. Ed. Condorhuasi – Buenos Aires – Argentina.

# LA

# Cerámica DEL altiplano EN Bolivia

**L**as primeras evidencias de la región andina se remontan hacia unos 30.000 a 20.000 años aproximadamente; pues los primeros grupos humanos compuestos por 15 o 20 miembros recorrieron territorio andino, buscando sustento a través de la caza, pesca y recolección de frutos silvestres. Su hábitat estacional consistía en improvisados refugios naturales, cuevas rocosas donde quedan algunas pinturas rupestres y escenas de carácter mágico y religioso, ORSTUM-UMSA, mencionado por (Escalante y otros, 1994).

Las manifestaciones culturales del periodo precolombino y su proceso desarrollado a lo largo del tiempo, interactúan con particularidades propias, se da más énfasis en el periodo formativo remarcada en el altiplano de Bolivia.

Altiplano de Bolivia fue en el intermedio tardío post tiwanacu de señoríos considerando como regentes etnohistóricos que hacen mención a los pueblos de origen ancestral, a la caída de este estado despertó a agrupaciones sociales los cuales sin poderse organizar, bajo el poder del estado formaron los señoríos.

El Altiplano norte que rodea el lago Titicaca se produjeron procesos sociales muy complejos, dieron lugar a centros monumentales como Tiwanacu; la

isla del sol y de la luna, los cuales permitieron una sucesión cronológica a través del tiempo como el desarrollo de la agricultura, ganadería y la invasión de la cerámica como por ejemplo la de Chiripa y Pucara, con estilo escultórico e imágenes supernaturales asociado a los templos en lo ritual incluyen trompetas de cerámica e incensarios ceremoniales, con una iconografía supranatural caracterizada por cabezas con apéndices en forma de rayo y ojos verticalmente divididos (Nohr Chávez, 1988). La cerámica se caracterizaba por: cerámica común que presenta diseños

geométricos escalonados en zigzag fue de tipo utilitaria y ritual. La cerámica fina bien elaborada con su policromía, estilo engobado en rojo, pulido con motivos geométricos zoomorfos y antropomorfos.

Altiplano Central, uno de los pioneros fue Posnansky con la cultura de los Túmulos, que abarcó diferentes manifestaciones como



Vasija de la Cultura Mollo con sencilla forma de cuenco

Wankarani de Oruro y Cochabamba. La cerámica incisa se destacaba por la ausencia de decoración con asas verticales, las jarras fueron de menor uso en relación a las formas variantes de tazones; sus vasijas de labio revertido pulido con espátula, aislado lizo. En cambio la vasija de pulido lizo fue con engobe rojo,

con asas y bordes pronunciados. Y la de Carangas se caracteriza por cuencos elaborados con arcilla y antiplásticos de arena fina, con una cocción a campo abiertos bruñidos sobre engobe fino decorado con negro; los tazones eran menos representativos con paredes evertidas y líneas rectas. Pero las jarras con algunas variantes jarrones, jarras pequeñas y grandes con forma aribaloide con cuello cilíndrico alargado cóncavo y labios completamente evertidos; los diámetros fueron entre 8 y 18 cm, decorados con pintura por lo general son líneas negras.

Dentro de la cerámica utilitaria las más comunes son las ollas con forma globular y cuellos cilíndricos, cortos y cóncavos generalmente medianos y grandes las aberturas de los labios varían de 16 a 29 cm.

Altiplano Sur, se encuentra la cerámica Mallku fue un modelo directo por su cocción de atmósfera oxidante utilizando pastas de diferente coloración, la forma más común de la cerámica es la vasija escudilla o pucu de base plana con paredes inflexionadas, también las vasijas globulares con labios amplios, los diseños de decoración no varían mucho aunque se utilicen distintos colores, a la altura del borde en la cara interna o externa se utilizan líneas onduladas o quebradas unidas a una recta horizontal o entre dos bandas rectas horizontales, presentándose con líneas verticales (Arellano y Barberiau 1981).

La cerámica Lampaya por sus diferentes manifestaciones identificadas en el tiempo y espacio corresponde a intermedio tardío (900- 1.200 d. C). Son cuencos con base de disco y cóncava directa, jarrones, jarras, ollas, sus decorado en el interior como en el exterior son bandas paralelas inclinadas con una línea ondulada entre ambas, el motivo es en sentido horizontal, vertical y oblicuo con puntos quemado con atmósfera oxidante. Los engobes tienen el mismo color de la arcilla, algunas bases muestran improntas de cestería o textiles, es posible que su origen sea desde el siglo XI o XII perdurando hasta épocas coloniales, los cambios pueden ser por la cocción y el engobado de las piezas, según (Albarracín y Michel 1998 pp. 42-43).

La cerámica Colque presenta abundante mica en la pasta y se nota en la cerámica utilitaria (ollas, jarrones) la cocción en atmósfera oxidante, presenta una textura laminar, tosca no aplica engobe sus formas son irregulares,

en varios casos se aprecia el modelado con los dedos que hacían los alfareros de esta época. En la cerámica Quispe utilizaron pastas similares a las de Lampaya predominando el color naranja la cocción con atmósfera oxidante, pocos cuencos y cerámica utilitaria, su decoración tenía bandas de triángulos invertidos y superpuestos, entre los espacios de los triángulos se encuentran manchas circulares, los triángulos se aparecen en el interior y exterior de las piezas.

La cerámica de Jayula sus formas están representadas por cuencos, decorados con líneas onduladas en una o dos bandas, cerca del borde los semicírculos rellenas con puntos o líneas. La cerámica de Jayula demuestra un componente con rasgos muy particulares, también por registrarse piezas aisladas de Yura, Huruquilla y Puqui.

Valles de La Paz, la cerámica, comenzó en la década de los 80, la más identificada es la de Mollo, diferenciada por Arellano 1985 con los siguientes tipos de cerámica:

Mollo Pintado fue bicolor con aplicación de negro sobre rojo, castaño sobre anaranjado, tricolor anaranjado, blanco sobre rojo y castaño sobre gris con decoración plástica.

Mollo Pulido fue anaranjado con decoración plástica ennegrecida.

Iskanwaya Pintado, fue bicolor negro sobre anaranjado con decoración plástica bicolor negro sobre anaranjado tricolor negro, blanco y amarillento sobre anaranjado.

Iskanwaya Pulido fue gris anaranjado con decoración plástica anaranjado. Existen también los khari pintado pulido y engobado las formas más comunes de esta cerámica son los tazones dobles unidos con un puente adoptando un pitón.

La zona andina avanzó bastante con la producción de la cerámica en talleres, centros de arte y también en las academias, Facultades de Artes como la Universidad Pública Autónoma de El Alto, pero es importante reconocer y valorar que aún existen regiones o comunidades que conservan todavía la manera tradicional de hacer cerámica con una cocción a campo abierto, cuidando su identidad y transmitiendo conocimientos a las nuevas generaciones con fines productivos. ■

Lic. Nedda Ramírez Rivas

## Bibliografía

Arellano Jorge y Barberian, E, 1981 " Mallku": " Es señorío post-altiplano del sur de Bolivia". Boletín IFEA.X.N1-2pp 51.

Albarracín Jordán, Juan y Michel López Marco Rodolfo 1998 "Diagnóstico Arqueológico de la región de San Cristóbal". Del Departamento de Potosí.

Historia de Bolivia Periodo Hispano I Edición 2006 Michel López Marcos "Arqueología de Bolivia". pp 49-183.

Ponce Sanjinés, Carlos 1957 "La cerámica Mollo". Arqueología boliviana Biblioteca La Paz.

Todos LOS

# n niños NACEN artistas

*" Todos los niños nacen artistas, el desafío es que lo sigan siendo cuando crecen" Pablo Picasso*

**E**mpiezo este artículo con esta frase de Pablo Picasso, ya que transmite una gran verdad. A mi memoria viene cuando trabajábamos con mi Maestro Don Víctor Zapana y él recordaba su niñez en Copacabana, me contaba que encontraba arcilla y modelaba animalitos que veía en su entorno: vaquitas, burritos, pajaritos, sapitos y peces; luego de ocultar los metía en el fogón de su mamá, una vez cosidos los sacaba para jugar en la plaza, allí la gente admiraba su habilidad y se los compraban. Su niñez es algo que muy pocos niños de la actualidad podrán vivir, ya que ahora no pueden salir a jugar y curiosarse con lo que puedan encontrar; viven encerrados bajo cuatro paredes donde su único mundo es la tecnología. Sin embargo, la creatividad es una necesidad para el niño, donde a partir del juego ellos pueden crear, percibir y comunicar su mundo.

Nuestra generación tuvo algo de esta libertad en nuestra niñez, pero sin embargo fuimos educados en un sistema tradicional donde las Artes en general eran relegadas, ya que eran más importantes: las matemáticas, lenguaje, ciencias, sociales, etc. De igual forma, actualmente en muchos colegios se ven las mismas condiciones, los cuales tienen un diseño curricular anticuado de la materia, en el cual no aplican las Artes en su esencia creativa y esto va acompañado de profesores que no comprenden el Arte, ya que, no todos, carecen de preparación en este ámbito.

Este método de enseñanza al no fomentar la creatividad desde un nivel básico, ocasiona que los niños crezcan con una inseguridad en ellos mismos. Esta actitud se refleja muy claramente cuando la mayoría de las personas afirma que: no sabe dibujar.

Esta respuesta se da, por que en alguna etapa de su niñez, su dibujo, no era igual al de la profesora o al de sus compañeros, entonces este no era aprobado, entendiendo que lo que era diferente está mal. Es por eso que la mayoría busca realizar sus tareas de Artes Plásticas, copiando otros modelos como: dibujos animados, ilustraciones de libros y juegos electrónicos.

El arte en la educación sobre todo en el nivel básico es un factor muy importante, ya que beneficia en: que el niño se sienta útil; obtiene fluidez en la comunicación y expresión; poder resolver con creatividad diferentes situaciones; poder plasmar físicamente lo que se siente y piensa; poder utilizar diferentes sentidos de su percepción en el proceso de creación; y sobre todo en ser felices al sentir armonía y bienestar al crear. Es por esa razón que el valor se encuentra en el proceso creativo de la obra de los niños.

Mi persona como maestra en esta materia, deseo proporcionar a los niños esa felicidad que alguna



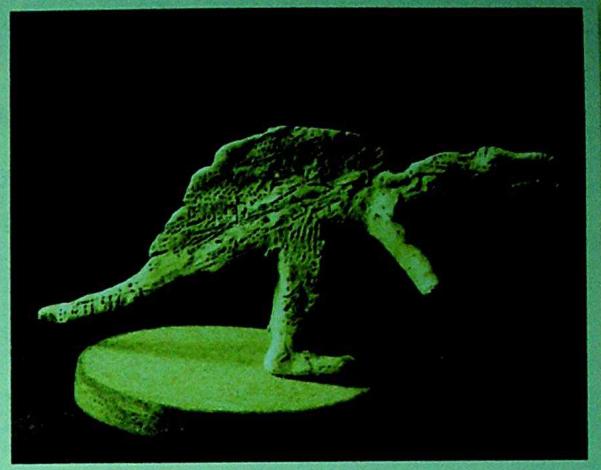
vez viví en un taller de Arte extra escolar. Aplico lo que mi maestra Teresa Cordova hizo conmigo, me apoyó en mi forma de dibujar guiándome en cómo utilizarlo, para que se vea mucho mejor; también me proporcionó nuevos materiales y técnicas para crear, entre ellos la arcilla que es lo que actualmente más amo en la vida. Este método lo fui comprobando satisfactoriamente con textos que describen la importancia del arte en la educación y me llevó a combinar la experiencia y la teoría.

Por esa razón, mi visión como maestra en el Centro Holístico Humanista Kapitoshka es: favorecer el autodescubrimiento del niño, fortaleciendo su autoestima valorando su originalidad de estilo e ideas en sus creaciones. Teniendo una mentalidad amplia, siendo comprensiva con lo que hacen.

Mi papel es el de guiar técnicamente a los niños, proporcionándoles los materiales, en este proceso no impongo mi estilo en su creación. Al principio desde una forma lúdica se realiza el primer contacto con el material, tanto con: pintura, lápiz, arcilla y otros. En esta primera instancia se le permite conocer el material, cuales son los límites y que cosas pueden descubrir. Con estos llegan a saber utilizar: el trazo, el color y el volumen.

En pintura se observa la emoción que sienten al mezclar los colores en la paleta y es increíble para ellos ver lo que consiguen con solo cuatro colores, esta experiencia no es lo mismo cuando ellos tienen juegos de pinturas que traen la mayoría de los colores. Luego sobre esa base ya se les empieza a guiar, por ejemplo: ¿Cuáles son los colores primarios? ¿Qué combinaciones se hacen para encontrar los secundarios y terciarios? En esta técnica también se puede observar la gama cromática y personalidad de cada niño.

Otro ejemplo es el manejo de la arcilla, de igual forma se hace un primer contacto de forma lúdica, experimentan con el material, lo aprietan, lo aplastan, hasta lo olfatean; al principio lo comparan con la plastilina, pero al final descubren que es más divertido por que pueden cambiar su estado utilizando agua, pueden dejar su huella creando la forma a su voluntad e inclusive obtienen la grata sensación de poder ensuciarse. Una vez hecho esto, lo que se hace es ayudarles a resolver lo que quieran en base a las formas



geométricas y la unión de estas, formando un interés en la percepción del volumen y el espacio.

Otra experiencia es la de jugando con las formas en el espacio y construyendo a partir de material reciclable, en esta técnica los niños deben crear lo que quieran a partir de la unión de: cajas, globos, rollos de papel higiénico, envases, botellas, juguetes rotos, etc. Ven la posibilidad de crear a partir de lo que se tiene. Para después transformarlo en algo muy diferente utilizando papel y carpicola. También se crea una conciencia de la reutilización de cosas que supuestamente son basura.

¿Por qué es importante que un niño siga siendo artista?, porque cuando ayudamos a desarrollar la creatividad en un niño, lo preparamos para los problemas que surgen en la vida, los cuales necesitan soluciones novedosas y así podrán afrontarlo. El Arte apoya constantemente la creatividad, que es la capacidad de pensar nuevas ideas y realizar cosas diferentes a las que ya se conocen. La creatividad rompe con lo mecánico y repetitivo. Es así que a futuro los niños podrán dar un enfoque creativo a la situación problemática en sus vidas.

Finalmente, el Arte es un espacio donde los niños pueden desarrollar por medio de sus sentidos una percepción más aguda del mundo que les rodea, como también, el crear para un niño es un encuentro consigo mismo, en un mundo interior del cual tendrá el poder de expresar lo que realmente: siente, piensa y sueña. ■

Lic. Rosana De la Galvez Murillo Capllonch

## Bibliografía

¿QUE ES LA ESCULTURA PARA LOS NIÑOS? La percepción del volumen en niños de Educación Infantil. AUTORES: Amparo Fosati Parreño. Profesora Titular de la Universidad de Valencia-Área de Didáctica de la Expresión Plástica. Enric Segarra i Garibó. Escultor y Pintor. [http://www.artefantil.info/index\\_archivos/que\\_es\\_la\\_escultura\\_para\\_los\\_ninnyos.pdf](http://www.artefantil.info/index_archivos/que_es_la_escultura_para_los_ninnyos.pdf)

El papel de la educación artística en el desarrollo integral del educando

Socorro Martín del Campo Ramírez. <https://es.scribd.com/doc/18520027/El-papel-de-la-educacion-artistica-en-el-desarrollo-integral-del-educando>

Cuadernos pedagógicos 3000: Hacia el Desarrollo Integral del Ser. #7 Desarrollo Estético - Creador Integral. Serie 1 "La educación holística es posible". Pedagogía 3000. Compilación: Noemí Paymal. Editorial Ox La-Hun. La Paz, Bolivia.

Guía de Expresión y Creatividad Plástica para el segundo ciclo del nivel primario. Ministerio de Educación. Viceministerio de educación Escolarizada y Alternativa. Texto original José Bedoya, Prerensa e impresión Industrias Lara Bisch.

Arte e investigación: UN

# nuevo marco de acción Y DESAFÍO EPISTÉMICO, paradigmático EN la UNIVERSIDAD

*Art and research: a new framework for action and challenge epistemic, paradigmatic university.*

E

l propósito del presente trabajo es señalar la confluencia entre Arte, Ciencia y Tecnología organizando un contexto necesario para la investigación universitaria con énfasis en los actuales enfoques establecidos entre el arte y la esfera pública; en este sentido, el arte va más allá del hecho creativo, que en sentido estricto pareciera culminar en la obra de arte. El arte como hecho cultural debe ser sacado a la luz con todas sus propiedades, beneficios sociales y productos, esto sólo se haría a través de la investigación teniendo en consideración que el material humano para tal efecto son los decentes investigadores de nuestra Universidad. Para concluir, se plantean distintas vías en las que la elaboración de la obra de arte es reconocida como un modo de investigación de pleno derecho. Palabras clave: el arte y la esfera pública, investigación artística, hecho cultural.

*The purpose of this paper is to point the confluence of Art, Science and Technology organizing a need for university research with emphasis on current approaches established between art and the public sphere context; in this sense, art is beyond the creative act that seems strictly culminate in the artwork. Art as a cultural fact should be brought to light with all its properties, benefits and products, this would only through research considering that the human material for this purpose are decent researchers of our University. In conclusion, different ways in which the development of the work of art is recognized as a way to research full arise.*

*Keywords: art and the public sphere, artistic research, cultural fact.*

## Comprendiendo el arte desde el desafío epistémico

Los paradigmas modernos se fundaron en una episteme, una filosofía, un saber de naturaleza científica de vieja data en el pensamiento occidental, pensamiento que nace, del giro de la filosofía que se produce cuando Sócrates eleva la condición racional por sobre la corporal, colocando lo apolíneo sobre lo dionisíaco y lo epistémico sobre la doxa. Fundamento desarrollado posteriormente por su discípulo Platón que añade la distinción de la realidad en dos mundos: el "mundo sensible" y el "mundo inteligible".

De este modo, dentro del paradigma moderno y científicista, quedó reservada la condición del saber y de lo científico al resultado de un esfuerzo racional.

"Un saber que, dentro de su escala de valores proscribe lo sensorial a un estadio inferior de lo cognitivo, que, para ser reconocido, entendido y valorado como tal, debe ser comprendido desde la razón". Es decir, desde esta perspectiva, no basta con que lo sensorial se sienta; es necesario que se entienda.

En consecuencia, esta postura supone de entrada un conflicto para el arte y su compromiso con el conocimiento, en el sentido de que el arte (aunque no niega la racionalidad) privilegia la sensibilidad por encima de toda experiencia. En ese sentido el arte es y está para afectar la sensibilidad, la emocionalidad, la experiencia estética.

Desde esta perspectiva, debemos entender que el arte produce conocimiento; que este conocimiento no apunta a la racionalidad sino a la sensibilidad; y que se produce a través de la creatividad y no necesariamente a través de procesos estrictamente inves-

tigativos, conduce a un giro epistémico en el modo en que históricamente nuestras universidades han visto el conocimiento, y un paso urgente y necesario para la integración de las artes a las universidades y por ende a la humanidad, a la que tanta falta le hace el arte y su modo de comprender la realidad.

Consiguientemente, la subestimación hacia el conocimiento que no deviene de la investigación, el conocimiento producto de la acción imaginativa y creativa, que muchas veces pretende ser forzado a seguir un camino investigativo, de rigor metodológico y cientificista, supone no sólo un atentado contra el arte, sino contra la ciencia misma, desde hace muchos años, desde los descubrimientos de la física cuántica, la termodinámica y la neurociencia, la complejidad, la transdisciplinariedad, la holística y el pensamiento sistémico, cayó en cuenta de que existen otras formas de conocimiento y que por lo tanto es necesario revisarse nuevamente. ■

## Aproximación del arte entre ciencia y tecnología

El arte como hecho cultural ha sido entendido en nuestra sociedad "como la consolidación de un saber práctico que solo se materializa en la obra en sí". Esta postura desde mi opinión es equivocada. El arte también como producto del hombre, es un acto de pensamiento, ciertamente, muchas veces inconsciente por parte del artista, pero cuando la obra está fuera de él y pertenece al mundo, se convierte en especulación por parte del público que conforma representativamente porción de una sociedad.

El arte como hecho para la investigación científica es interdisciplinario, involucra ciencias como historia, psicología, antropología, sociología y otras, todas clasificadas como materias humanísticas o de las ciencias sociales.

## A manera de conclusión

De modo que hay que comenzar por reconocer que el artista y el científico tienen inquietudes diferentes; objetos de estudios diferentes; producen conocimientos de tipos diferentes; sus procesos cognitivos son diferentes; sus métodos son diferentes, por lo tanto sus fundamentos son también diferentes. El progreso del arte siempre ha estado unido a los avances científicos. En la actualidad podemos decir que las artes y las ciencias están cada vez menos separadas, dándose continuos intercambios de información que nutren ostensiblemente ambos campos. ■

M.Sc. Mario Roque Quispe

## Bibliografía

- ALSINA, P. (2007). Arte, ciencia y tecnología. Barcelona: UOC.
- BOHM, D. (2001). «Sobre las relaciones entre arte y ciencia». In: NICHOL, L. (ed.). Sobre la creatividad. Barcelona: Kairós, 65-82.
- BUNGE, M. (1960). La ciencia, su método y su filosofía. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Briones, G. (2002). Epistemología de las ciencias sociales. Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/19003247/Briones-Guillermo-Epistemologia-de-Las-Ciencias-Sociales-2002>. Consulta: 2015, marzo 23.
- Fariás, F. (2009). La Epistemología de las Ciencias Sociales en la Formación por Competencias del Pregrado. [En línea]. Disponible en: Cinta Moebio 34:58-66 [www.moebio.uchile.cl/34/farias.html](http://www.moebio.uchile.cl/34/farias.html). Consulta: 2015, marzo 14.

"El quehacer plástico y su producto es un acontecimiento social y se configura como una realidad eventual de la cultura, nace y obtiene sentido en contextos sociales concretos en los que plasma determinada función y de cuyo entorno recibe el estatus de obra de arte". Hasta aquí es notorio la relación de los términos arte y social, no quedando más que clarificar la denominación científica en la que la investigación plástica está inserta y que no es otra que las Ciencias Sociales.

Al respecto, (Piñón Gaytán). Menciona "lo que ciñe al arte como experiencia y producto social, solo se puede visualizar a través del puente de la investigación científica, de las ciencias sociales específicamente, y en la medida que esta investigación se manifieste a través de pesquisas eficaces para primeramente tener teorías (elemento sustancial de la ciencia) y luego un producto cuya aplicación ofrezca beneficios a la sociedad de donde parte inicialmente, se podrá afirmar que:...la ciencia, como el arte, crea y recrea espacios".

En este sentido, el proceso para unificar las actividades inherentes al arte, a la ciencia y a la tecnología es el estudio del conocimiento a través de la investigación, siendo esta la función sustantiva de las Universidades que están emplazadas a originar, coordinar, evaluar y difundir la investigación en los campos científicos, humanísticos, sociales y tecnológicos, a través de diversos programas mediante los cuales apoya al investigador y así de esta forma fomentar el conocimiento, estableciendo de esta manera una pertinencia social a la investigación, de acuerdo con las necesidades del país. En consecuencia, el arte como sistema de investigación con pertinencia social no solo aportará resultados a través de informes o textos de revistas o libros, también debe estar en sus potencialidades la facultad de crear productos de mercado. ■

Piñón Gaytán, F. (1999). Ciencia y arte. (Una reflexión histórico-filosófica). Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=34300203>. Consulta: 2015, marzo 14

Quilezi Bach, M. La enseñanza del arte y la Universidad. Disponible en: [revistas.ucm.es/bba/11315598/articulos/ARIS9090110185A.PDF](http://revistas.ucm.es/bba/11315598/articulos/ARIS9090110185A.PDF). Consulta: 2015, marzo 14

# EL

# DIBUJO de paisaje EN Bolivia



## Período Colonial

**D**urante el período colonial, el Alto Perú, o el territorio de la Audiencia de Charcas, hoy Bolivia, nos quedan pocos vestigios, raros testimonios, con relación al dibujo de paisaje.

Durante el periodo del seiscientos y setecientos, la pintura colonial boliviana es obviamente religiosa con algunos pocos ejemplos de la pintura civil. El dibujo del paisaje, por tanto, acompañará durante todo el período colonial a la pintura religiosa sirviendo como fondo en sus escenas de representación cristiana.

Prácticamente no quedan dibujos de paisajes realizados al carboncillo, detrás de algún lienzo o muro, y ejemplos rarísimos sobre el papel son los dibujos realizados por los indios Mojeños, bajo la tutela del pintor chuquisaqueño Manuel Oquendo, a fines del siglo XVIII, quien al parecer gozó de gran prestigio.<sup>1</sup> Fue el gobernador de Moxos, Lázaro Rivera, quien contrató al artista para fundar una Academia en San Pedro de Moxos, donde sus discípulos aprendían copiando los grabados de Charles Le Brun.

También, encontramos dibujos de paisaje dentro de algunas crónicas escritas por los españoles, a manera de diario o dando noticia de algún hecho al rey de España. En la casa Nacional de la Moneda de Potosí, se pueden encontrar muchos de estos ejemplos, como por ejemplo, en las crónicas de Luis Capoche que fue ingeniero español nacido en Sevilla y fallecido en Potosí en 1613. ■

## La República

“Después de larga y devastadora guerra para conseguir la independencia de nuestra patria, la Real Audiencia de Charcas, mal conocida como Alto Perú, anota Mario Chacón Torres, surgió en 1825 como un nuevo Estado con el nombre de Bolivia. Múltiples factores adversos dificultaron su organización republicana, luego al transcurso del tiempo fue desenvolviéndose turbulenta y apasionada la vida nacional”.<sup>2</sup>

En el desarrollo de la joven República, se hizo relativamente vida artística en las distintas ciudades de la República. El dibujo de paisaje fue escaso en testimonios, aunque, por algunas obras de pintura se hace evidente el uso de lápices de plomo y de grafito para dibujar sobre el lienzo antes de pintar.

En este período predomina el retrato, sobre todo, de gobernantes de turno que se repiten para exhibirlos en las oficinas públicas. En cambio, los sectores populares mantuvieron su gusto y devociones en lo religioso, pero la pintura se redujo a formato pequeño sobre láminas de zinc y hojalata. La pintura de paisaje, como en el período colonial, es relegada a un segundo plano, sirviendo de fondo en retratos y en las escenas religiosas.<sup>3</sup> Por esto, todavía son pocos los ejemplos en relación a la pintura paisajista.

Finalmente, el dibujo de paisaje será practicado en las primeras academias de dibujo y pintura fundadas en la época de la República. En el año 1845, llega procedente de Europa el pintor Jean-François Alluys contratado en su condición de profesor, para dirigir la clase de dibujo, en el Colegio de Ciencias en la ciudad

de La Paz. El 22 de mayo de 1858, durante el gobierno de José María Linares, se establece en la ciudad de La Paz una Escuela Popular de Dibujo, confiando su dirección al pintor boliviano Antonio Villavicencio, quien retorna de París. También, fue creada en Potosí, una Sala de Dibujo Popular por obra del Prefecto Dr. Melchor Urquidi. Y consecuentemente, fueron otras las ciudades que siguieron el mismo ejemplo.

No obstante esto, podemos mencionar la obra del acuarelista y dibujante Melchor María Mercado, heredero

## El dibujo de paisaje en el Siglo XX

Gracias a Fortunato Díaz de Oropeza, el dibujo de paisaje se eleva a la categoría de importancia en el mismo nivel de otras técnicas como, el óleo o la acuarela. Este artista, nació en Potosí, en el año 1876, destacándose por su dibujo al pastel, y como paisajista alcanzó su mejor expresión en sus obras "Kari Kari" y "Calle de Vargas". Junto a Avelino G. Nogales, fueron los maestros de principios del siglo anterior, quienes crearon las condiciones para el surgimiento de la generación que acompañó a Cecilio Guzmán de Rojas "el pintor potosino destinado a Marcar una nueva era en nuestro arte", según Mario Chacón Torres.<sup>4</sup>

Pero quizás, tampoco le faltan méritos a Arturo Borja, pintor autodidacta quien registro en su obra un sello evidentemente nacional, mostrando al público un nuevo tipo de paisaje al que no estaba acostumbrado, con una inclinación casi obsesiva por las imágenes reveladas de la cordillera occidental que para él, encuentran una significación simbólica a través de sus obras.

Cecilio Guzmán de Rojas, es autor de una de las obras más notables de la plástica boliviana. Estudió a los doce años con Avelino Nogales en la ciudad de Cochabamba, y de 1919 a 1929 estuvo en Madrid para estudiar en la Academia Real de San Fernando. Su dibujo es de un trazo seguro y a la vez, suelto, donde representa personajes nativos con sus costumbres en el contexto andino. Dominó con gran maestría, la técnica de la tinta, el óleo y el pastel, entre otras. El pintor Potosino logró dejar una impresión profunda sin precedentes.

De la misma época es el Lituano Juan Rimsa, con una abundante producción realizada en Bolivia, quien posee estudios y esplendidos trabajos expresionistas realizados en sanguina sobre cartón, puesto que su idea

de la labor realizada por las expediciones extranjeras, cuyo propósito era retratar Bolivia con fines científicos, como recolección de muestras, flora y fauna o en otros casos buscar muestras arqueológicas, como es el caso de Charles Weiner, Alcides D'orbigny, George Squier, Tadeus Haenke, André Bressón o Mauricio Rugendas. Aunque tampoco dejó huella Rodolfo Ordoñez, dibujante potosino, que en 1888 ilustró con cinco láminas, el libro de Daniel Campos titulado "De Tarija a la Asunción, Expedición Boliviana de 1883", publicado en Buenos Aires. ■

de paisaje no era representar una visión fotográfica, sino que interpretaba su mundo subjetivo por medio de sus sentimientos.

En los años cincuenta, existen numerosos artistas como Gil Imaná, Walter Solón y Enrique Arnal, entre otros, cada uno ante una construcción propia de gran imaginación, unas veces el referente se diluye subjetivamente y otras los fragmentos que permite la imaginación, inspiran nuevas visiones o se ofrecen al valor cosmogónico de la atmósfera.

No cabe duda que desde los años setenta hasta la actualidad, la obra renovadora de los artistas, se concentra en la ciudad de La Paz, centro de la plástica boliviana. Hay muchos dignos de mencionar, a la memoria vienen los nombres de David Vargas, cuyos paisajes al carbón según Adolfo Cárdenas Franco ha calificado como "sobrias presencias".<sup>5</sup> Otro es, Ciro Mealla Díaz, dibujante que presenta en sus paisajes soluciones líneas como lo de los grabados. Alejandro Salazar que se considera como un dibujante compulsivo

Por otra parte es particularmente notorio que escultores como Marina Núñez del Prado o Ted Carrasco se sirvan del dibujo para sus monumentales esculturas inspirados en paisajes.

Podría decirse que el dibujo de paisaje se ha mantenido en una metáfora de actualizaciones, cambios y reajustes que le ha permitido ser expresión de los diversos modos de ver el motivo a explorar, un conjunto de dinámicas y transformaciones, cada uno en su propio concepto, la manera de enfrentarse, pero la temática no ha perdido vigencia, hay novedades notorias y sobre todo posiciones desde diversos ángulos discursivos. ■

Lic. Nelson Jaliri Durán

## Notas

1 Sólo se conserva una obra de Oquendo, representa a Santa Teresa y se encuentra en el convento de Santa Teresa de Potosí. El cuadro está firmado en la ciudad de La Plata.

2 Mario Chacón Torres. "Pintores del Siglo XIX". Editorial del Estado. La Paz, 1963. Pág.7.

3 En la Casa Nacional de Moneda de Potosí, se conserva dos lienzos firmados en 1887 sobre la Guerra del Pacífico. También se tiene una "Vista de Cochabamba", firmada

por Manuel Ugalde, de propiedad de la Municipalidad de Cochabamba (Notas de Mario Chacón Torres, Ob. Cit.). También en propiedad particular se conserva en Potosí, un paisaje campestre que lleva la firma de Carlos Berdecio.

4 Ob. Cit. Pág. 9.

5 Presencia. "Puerta Abierta". La Paz, martes 19 de agosto de 1997.

# ARTE ÓPTICO

..... nada es más simple, nada se crea, nada se pierde, todo se transforma.

Antoine-Laurent de Lavoissier

**A** sí también en el ámbito artístico se experimentan transformaciones al emplear nuevas alternativas de expresiones que generen diferentes sensaciones en el proceso de la percepción óptica.

Pero estas transformaciones no se generaron recientemente, Claudia Giannetti<sup>1</sup> en su publicación *Estética Digital 2002*, nos habla: en el siglo XX, cuando surgen diferentes campos de saberes nuevas teorías, cuestiones sobre la verdad la realidad, la razón y el conocimiento se poseionan dentro de un debate entre el racionalismo y el relativismo. Así mismo en el arte, este relativismo surge como experimentalismo de la producción artística creando así, vínculos entre el arte, ciencia y tecnología.

En 1915, Kazimir Malevich<sup>2</sup> promovió la abstracción geométrica y el arte abstracto en búsqueda de la supremacía de la nada y la representación del universo sin objetos, fundando así el movimiento suprematismo (Rusia en 1915-1916) rechazaba el arte convencional buscando la pura sensibilidad a través de la abstracción geométrica. Éste se desarrolló entre los años 1913 y 1923, siendo su primera manifestación la pintura de Malévich "Cuadrado negro sobre fondo blanco" de 1915, (libre, 2006)<sup>3</sup> formando un grupo denominado Supremus (sociedad de artistas)



Blaze 1, Bridget Riley, 1962

cuyo líder era Malévich, entre ellos se encuentran Liubov Popova, El Lissitzky, Aleksandr Ródchenko, los suprematistas no seguían los estilos tradicionales de la pintura, y no transmitían mensajes sociales, las obras suprematistas fueron aumentando, con el paso del tiempo, su colorido y composición.

Para Claudia Giannetti, esta primera generación de creadores vanguardistas favoreció la progresiva disolución de las clásicas barreras que dividían tanto las diferentes "artes"

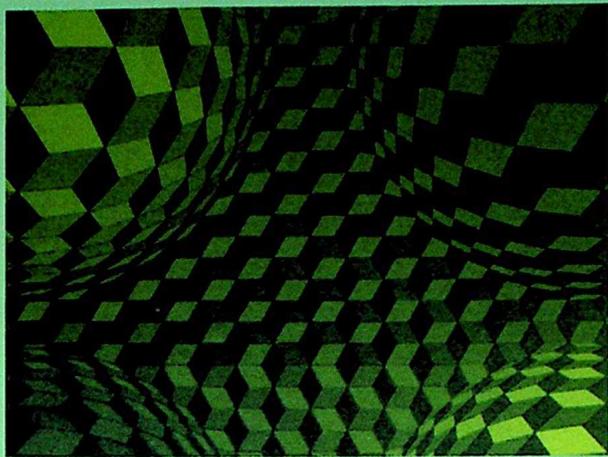
entre sí (artes plásticas, arquitectura, literatura, música, cine, etc.), como el arte de la esfera de la tecnología, pudiendo ser herramientas de un lenguaje creativo.

Bajo la influencia de artistas abstractos, a finales de la década del 50 y principios del 60, surge el Arte óptico<sup>4</sup>, también conocido como Op-art, siendo un estilo de arte visual que hace uso de ilusiones ópticas.

Apareció entonces, una nueva generación de artistas abstractos que no sólo se preocupan por comunicar con sus obras un sentimiento, sino que exigen del espectador una actitud activa.

En sus obras el ojo debe estar mirando una obra que se mueve, buscando el principio y el fin.

Estas nuevas formas de pensar con novedosas propuestas generaron profundas transformaciones no siempre comprendidas o aceptadas por la comunidad artística.



Fragmento, diseño de Vasarely

Esta corriente basada en la composición geométrica pictórica de fenómenos puramente ópticos, donde las leyes de percepción predominan mediante sensaciones de movimiento, armónicamente compuestos, el uso del color, las luces y sombras situadas en una superficie bidimensional engañando así al ojo humano mediante ilusiones ópticas.<sup>5</sup>

Frente a otras tendencias racionales, el Arte Óptico se basa en principios científicos rigurosos con el fin de producir efectos visuales inéditos.

Trata de un arte impersonal, técnico, en el que queda abierta, la posibilidad de que el espectador modifique la configuración que ofrece, surgiendo como una derivación de la abstracción geométrica,<sup>6</sup> los fenómenos de la percepción: tienen la finalidad de recurrir a métodos

científicos para estudiar los efectos ópticos que pueden producir en el observador.

Los artistas ópticos no se interesaban por pintar los objetos de la vida cotidiana como los artistas Pop, que eran sus contemporáneos. Esta corriente quedó definida, a partir de una exposición celebrada en 1965, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, titulada *The Responsive Eye*, que agrupó una serie de artistas de distintas nacionalidades comprometidos con la tendencia.

Varasely<sup>7</sup> (1906-97), es también considerado padre del Op Art, por sus aportaciones sobre los efectos del color a partir de formas geométricas y la creación de perspectivas que aportan una ilusión tridimensional.

Se puede deducir, que la percepción de la profundidad depende principalmente de una serie de procesos cerebrales, del análisis de las imágenes captadas por nuestros ojos. Las obras de estos artistas interactúan con el espectador provocando una sensación de movimiento virtual mediante efectos de ilusión óptica, que desencadenan una respuesta dinámica del ojo y una cierta reacción psicológica, derivada de su apariencia sorprendente.

Es verdad que las nuevas tecnologías hacen que desarrollemos nuevas expresiones artísticas que a su vez van desarrollando nuestros sentidos de percepción, esta podría ser una herramienta considerable para la enseñanza y aprendizaje del arte, así poder estimular sensaciones a más temprana edad. ■

Arq. Tania Villa Choquerive



## Notas

- 1 (Giannetti, Claudia, Investigadora en las especialidades del arte contemporáneo, estética, media art y la relación arte-ciencia-tecnología; teórica, escritora y comisaria de exposiciones. Con una formación interdisciplinar, con estudios de música, Empresariales e Hist (Bornemisza, 2009) oria del Arte, es Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona. Nació en Belo Horizonte).
- 2 (Kazimir Malévich fue el máximo representante del suprematismo, una de las principales corrientes defensoras de la abstracción geométrica en la Rusia del primer tercio del siglo XX que tenía como objetivo la búsqueda de «la supremacía de la sensibilidad pura» en el arte).
- 3 El Suprematismo fue una tendencia artística que derivó del Cubismo. Formalmente los planteamientos suprematistas están relacionados con el Neoplasticismo y también con alguno de los principios de Kandinsky. Caracterizado por los fondos neutros (principalmente blancos), figuras geométricas (triángulo, cuadrado, círculo, etc.), y la abstracción total del mundo sin objetos, por encima de todo fin materialista o social.
- 4 Caracterizaron al Arte Óptico las creaciones compuestas por patrones de repetición de líneas, cubos y círculos concéntricos, en los que predominaban el blanco y negro y la contraposición de colores complementarios.
- 5 HISTORIA DEL ARTE, 2012
- 6 Varasely (Pecs, 1908 - París, 1997 Pintor húngaro afincado en París, asociado al arte cinético. Se empeñó en incorporar la dimensión temporal a la forma plástica, camino iniciado ya por los futuristas y Duchamp. Su pintura se basa en el rigor científico y combina las leyes de la física y el conocimiento de la geometría, junto a las cualidades perceptivas del color y su influencia en la percepción visual.
- 7 La percepción visual es aquella sensación interior de conocimiento aparente, resultante de un estímulo o impresión luminosa registrada por los ojos. Por lo general, este acto óptico-físico funciona de modo similar en todas las personas, ya que las diferencias fisiológicas de los órganos visuales apenas afectan al resultado de la percepción.

**N**acido en Potosí e identificado con el altiplano, desde niño, sentía fascinación por la entraña de la tierra, el olor de la copajira y el mineral cuando exploraba asombrado aquellas bocaminas en Oruro. Caminando entre los campamentos abandonados y los enormes arenales que la luz gratinaba durante el día, alimentaba su mente y sensibilidad.

Con los años, viajó a Italia para estudiar medicina y quedó deslumbrado ante el escenario artístico instalado en el viejo mundo. En 1950, volvió resuelto a trabajar como plástico y emprendió un viaje a Brasil donde ejerció el oficio de gráfico, ceramista y retratista. Fi-

nalmente, contrajo matrimonio en La Paz y llegaron los hijos, mientras preparaba aquello que al finalizar la década sería su primera exposición individual.

Hoy, en su acogedor estudio de Sopocachi vive despreocupado por las ataduras que limitan las formas de representación. Para él, la pintura se ha transformado en un hábito y la imagen en resultado de una transigración, un pasaje de lo recóndito a la luz. Por eso los artistas hacen magia al crear algo que no existe o no existía. Una obra original se pinta en un momento que no se repite más porque es único...

# Alfredo

## La Placa SUBIETA

Artista autodidacta e infatigable  
labrador del conocimiento

"La pintura no predica ni demuestra, ella expresa, rebela la esencia de las cosas, crea formas, las modifica, y se define en infinitas expresiones. La técnica controla y atrapa la emoción, ella no se transmite, se reinventa en cada pintor. Su elaboración supone un gran trabajo de perfeccionamiento, de dominio, de rigor y renuncia, de errores, de descubrimientos, de síntesis y de grandes audacias".<sup>1</sup>

### Cómo fueron sus primeros años de vida?

Yo soy del altiplano, directamente me identifico. Nacido en Potosí, he vivido mi niñez en Oruro y mi adolescencia en La Paz; y siempre, he transitado por toda esta planicie hasta el salar de Uyuni, y más allá, en los pueblos perdidos de Potosí. Para mí, esa es la esencia de mi vida y de mi arte. El altiplano es una maravilla, el que ha podido estar en los López como yo que he ido hace muchos años y he vuelto

varias veces, es algo que te atrapa, algo que te asombra, algo que no tiene nombre. Y luego..., el cambio de la luz en el curso del día hasta llegar a unos atardeceres de sangre impresionantes, arremolinados, eso es una maravilla. En la naturaleza a mi juicio, esta la verdad, no hay otra, porque funciona de mil maneras tan complejas. Tenemos mucho que aprender de la naturaleza, es la maestra.

### En Europa también crea sus referentes, cuáles fueron?

Yo llegué a Europa en 1949, para estudiar medicina en Italia. Primero estuve en la Argentina, en la Universidad de Córdoba, pero pedí a la Fundación Patiño que me llevarán a Europa donde nació mi familia paterna. La Universidad de Pavía, fue fundada en 1361 y es una de las más antiguas de Europa, además quedaba cerca de Milán donde



Alfredo La Placa Subieta en su estudio de Sopocachi

está la Scala de Milán, el Museo y la Academia de Bellas Artes de Brera, donde tomé cursos libres porque no me daba el tiempo para seguir el curso académico. Mi primer referente, que me asombró visitando el Museo fue el Cristo Muerto de Andrea Mantegna, ver ese Cristo escorzado que está echado, ah... bárbaro! Y eso porque estudiaba medicina, entonces ese escorzo me pareció brillante por el provecho que me dieron las enseñanzas de los primeros cursos de medicina que son sobre todo de anatomía, conocer el cuerpo humano es ver esa maravillosa estructura que somos y que es cualquier ser vivo, cada uno tiene sus particularidades. Son capaces de construir maravillas como ese nautilus, esa conchita que está ahí, cuando la cortas es una espiral perfecta. Ese bicho, el que ha construido eso, no ha hecho ni matemáticas ni ha ido a la Universidad de Harvard, no ha tomado cursos de nada. Cómo es que resuelve problemas que son de altísima matemática y cómo maneja la forma, y para terminar como si fuera poco, le pega un barniz maravilloso: el nácar. Es decir, que más puede asombrarte.

La observación, a mi juicio, es la maestra en el arte visual como lo es para el auditivo el escuchar la naturaleza y sus voces extraordinarias: el viento, la lluvia, el trueno. Villalpando, por ejemplo, la ha escuchado. Como tan buen boliviano ha vivido cerca de la naturaleza, entonces al producir su obra le llega ese reclamo. Lógicamente, ha escuchado al hombre de la tierra que usa la quena y los instrumentos primarios de todas las culturas porque el viento soplando entre un pajonal o soplando en la montaña cambia la voz, tiene mil voces para el que quiere escuchar. Hay gente que no le interesa, pasa por las cosas y no ha entendido nada.

## Usted regresa a Bolivia decidido hacerse pintor pero en esa decisión hubo una persistencia...

Absolutamente, es que sabes yo creo que el artista tiene una condición que es uno que se da cuenta que es un ser diferente, no por mandarse la parte ni mucho menos, sino que se siente de otra forma. Es más perceptivo un niño que le gusta la música y que empieza solito a tocar un piano que ocasionalmente encuentra al paso, ya está mostrando que se desprende del resto. A los otros, con palo hay que llevarlos a que tomen una clase de piano, no les gusta, no está en su sensibilidad, en su capacidad. Hay hombres que son, de alguna manera, otra forma de artista. Cada uno es un creador, el uno pinta, otro hace música, otro inventa el arado.

Yo llego a La Paz, me caso y llegan los hijos. Como tenía esta habilidad que había cultivado siempre, de dibujar. Mi padre conocía mucho al propietario de la Papelera, el señor Von Bergen, y le pide si me podía tomar como asistente. Ahí trabajé unos buenos años haciendo letras, armando textos. En esa época no había otro medio. La letra, se tenía que hacer letra por letra con plumilla; y luego el jefe de taller venia y mirando con el cuenta hilos, decía: tienes que afinar tu letra... Pero de repente en ese proceso aparece el Letraset. Cortar esas tiritas y pegar esas tiritas, era una maravilla!

Antes de casarme, en 1950, decido independizarme y me voy a San Pablo, con una Biental a la que me invitaron, ya estaba pintando bastante y me quedo cuatro años en Brasil

## Qué piensa de esa controversia generacional entre pintores abstractos y aquellos partidarios del realismo social?

Yo siempre he sido un enemigo de los rótulos, no me parece que se deba rotular a nadie. Creo que puedes ser tan revolucionario en tu arte que no necesitas pintar enfrentamientos o masacres. Maestros como Goya pintaron la guerra y los horrores de la guerra. Maravilla, que hizo ese lado grotesco de la vida del hombre.

Generacionalmente se dan cosas, no puedes tú no corresponder a la época en la que vives porque lo anacrónico sería seguir pintando con tus manos en la caverna, ya pasó esa etapa. El hombre llegó a representaciones mucho más importantes o más cercanas a la realidad. Lo que se llama pintura figurativa, rescate del paisaje, del caballo, de lo que pintaras. Eran sujetos o temas que uno sobre-

salía sobre otros porque aquellos tenían conocimiento de la anatomía del caballo, entonces pintaban maravillas del caballo, y eso es así, son opciones y gustos particulares porque el gusto es variado en todos los campos. Entonces, cada época tiene ciertas necesidades de expresar ciertas circunstancias particulares de esa época.

En la primera guerra mundial en la que mi padre participó pero salió vivo cuando morían miles de italianos en las trincheras. Él llega a Bolivia y se enamora de esto. Lógico, después del miedo de la metralla, del hambre, los piojos, de toda porquería en la trinchera, llega a Oruro. Era ingeniero en minas y se queda maravillado, y nunca más. Mi padre hizo fortuna, tuvo buenos y malos momentos, nunca quiso volver a su tierra, la canceló. Entonces, cada una de nosotros somos la suma de un pasado y un presente. Conjugarse el pasado y el presente es una tarea que cada quien lo hace a su manera. Uno se concentra más en el problema humano, otro en el problema geográfico, territorial, etc. Entonces tú condición, tú circunstancia es la que al final te orienta o la que te lleva a hacer esto o lo otro. Creo que ahí radica esta parte de la elección de qué quieres pintar.

### **Entonces, el tema no tiene tanta importancia.**

El tema no existe en el momento de pintar, yo no voy con una idea preconcebida. Ahora voy a pintar esto, no. El título también llega después. Es como el que escribe un poema, es una voz que te llega y si no anotas ese rato que te está llegando, nunca más.

### **Sobre el escritorio reposan algunas libretas que recoge para mostrar los dibujos que realizó viendo conciertos de músicos notables...**

Es abstracto, no sabe dibujar, tengo como cualquier pintor, libretas de apuntes y muchos dibujos. El dibujo es parte. Es como no tener el alfabeto, no vas a escribir si no tienes la práctica de la escritura porque sino qué harías. Vuelvo a estas ideas pero no sabes escribir, para qué, grabas? Escribir ya es una forma de dibujar porque cada uno tiene su propia caligrafía. Mi letra seguramente es distinta a la tuya.

Leonardo, era científico, era gran dibujante, era un gran pintor, era muchas cosas. Era un hombre del Renacimiento, era un hombre que tenía una capacidad de asombro y de agarrar cosas. Calcula que este hombre se pasaba horas mirando el vuelo de las aves y después, las dibujaba en movimiento. Cosa que hoy día, con una cámara tú con-

sigues atrapar lo que te da la gana. En esa época no había, sólo había la mirada o el movimiento de las alas. Los dibujos de sus libros son increíbles. El desarrollo de una planta, la inquietud que él tenía de representar las cosas que de verdad lo asombraban. Yo creo que ahí está buena parte de lo que te motiva de verdad.

### **Como autodidacta, de alguna manera usted no fue contaminado...**

Eso es bien cierto, porque ahí viene el factor que para mí es decisivo al no abrazar finalmente la medicina porque debió ser una profesión posible pero lo que nunca he aceptado y eso ha sido desde siempre, desde muy niño, ha sido el depender de alguien. Yo he sido un defensor acérrimo de la libertad, de ser libre. Y dije, al final voy a ser dependiente de mi paciente y eso es muy grave porque no lo puedes abandonar una vez que has asumido la responsabilidad. Iba a ser neurocirujano. Yo respeto mis ocho horas de sueño tranquilo, me levanto cuando siento que he descansado y hago lo mío, no tengo que pedir autorización a nadie, esa es la suerte del artista. Porque tú te levantas, agarras tu librito, lees si quieres, dibujas si quieres, pintas o no haces nada, te vas de paseo.

### **Qué observa en los jóvenes de la actualidad?**

Yo creo que los muchachos ya no tienen la misma percepción, por qué? Porque están viviendo su época y han sido atrapados por la maquinita, no hay nada que hacer, es imposible que no lo hagan, es un condicionamiento terrible.

### **Quiere decir que la primera referencia es digital...**

Absolutamente, entonces que va a resultar de esto. Mira, el cuadro va a entrar en obsolescencia, vas a poder poner el cuadro que te dé la gana. Si quieres clásico tendrás clásico o a Renoir, Delacroix. Habrá imágenes tan extraordinariamente perfectas porque la televisión como tal, va a entrar en receso en un corto tiempo, ya todo está en el computador, puedes ver, puedes sacar foto, puedes hacer lo que te venga en gana. Esa caja es la caja de Pandora. Vas a tener una pantalla que ahora lee texto y otros, que va a ser tan extraordinariamente precisa que te va a dar hasta la textura del cuadro, como si tuvieras el original de Rembrandt en tu casa. Tocas un botón: Rembrandt. No necesitas ser propietario, el cuadro está a tu alcance en su más mínimo detalle, esa es la cosa que va a cambiar. Los museos la van a pasar mal. Hay un cambio fundamental que es lo tecnológico. La tecnología es una cosa increíble

y va a llegar al extremo que el hombre no será solamente un ser humano sino va a ser medio-medio. Si no hay cura para el alzhéimer te van a poner un circuito y vas a poder hablar. Por eso mis "Mutantes", la obra que pinté en la década del setenta fue por esta preocupación. El hombre se va transformando en ser mecánico. Te va a faltar un brazo y el brazo te lo van a reacondicionar y vas a poder hasta dibujar.

## Hay algo que quisiera decirles a los estudiantes de arte.

Preguntarse si tienen las condiciones porque si no hay condiciones es una aventura que no van a lograr mucho. Pero si hay una condición evidente, de una capacidad, como estas chicas de El Alto que dibujan extraordinariamente. Porque ahí no puedes equivocarte, no se equivocó Ricardo Pérez, en darle lo que pudo de enseñanza, en orientarlas. Si hay la vocación como toda vocación debe ser una adopción frente a cualquier circunstancia y momento de la vida, no quebrarse porque pasas un mal momento, hagas variar tu proyecto, alterar muchas cosas. La otra, ser persistente, pero una persistencia bien dirigida, bien establecida, no ha capricho. Ahora, cada uno tiene una mecánica muy particular. Hay quienes quieren trabajar de día, otros de noche, otros a saltos. Por ejemplo, Graciela Rodó, mi compañera de vida por muchos años. Llegábamos a un hotel y lo primero que sacaba era su caja de acuarelas y se ponía a hacer acuarelas. Yo no he sido obsesivo en ese sentido, soy organizado de otra manera, cuando empiezo no paro y a veces, me tomo un tiempo de holganza, digamos un espacio de recuperación si quieres, entonces me dedico a escuchar música, a leer, a escribir. Cada uno tiene sus hábitos, a mí me gustaba mucho caminar. He caminado por todo el territorio del país. Estoy feliz porque trabajé en la televisión boliviana, fui de los que hicimos la televisión

en los años setenta y esa fue otra experiencia hermosa. Se llamaba Bolivia '70. Hemos recorrido Bolivia de punta a punta, desde Pando hasta el Chaco. A mí me ha fascinado el viaje, es otra forma de aprender y descubrir.

Lo que es importante además, es el dominio del oficio en lo que practiques. Si eres un ebanista tienes que ser un maestro de tu oficio. Un cirujano es un maestro del bisturí o de su forma de operar porque no todos operan de la misma forma, cada uno es un individuo autárquico. Las técnicas operatorias varían y son la genialidad o no del cirujano. Hay cirujanos que han inventado nuevas técnicas. Si un cirujano no manejaría la técnica sería fatal.

## Pero todavía existe cierto prejuicio sobre el manejo técnico...

No es cierto, el cerebro es el gran rector. Mira, las decisiones que toma un pintor o que toma un cirujano, van por la misma vía, son fracciones de segundo o el fotógrafo, es el momento que dispara la cámara sino se perdió. El pintor cuando pone los últimos acentos y demás, está haciendo un trabajo de sutileza. Él agarra su pincel y hace ajustes que no pueden ser de otra forma, cada uno tiene su propia genialidad. Ahora, en el proceso del tiempo el cambio es mínimo. Como uno podría calificar, si es mejor o menos mejor cada momento. Es un momento y es único e irrepetible, lo que he pintado ese año no lo pinto ahora. Y siempre estamos funcionando de acuerdo a términos de tiempo que vamos necesitando, empleando, disponemos de más de menos tiempo, en fin, lo importante es que la llama este encendida.

"Cada artista realmente es un santo aparte, una diversidad, unos curan y otros enferman. Con su obra te pueden dar mucha felicidad o también, te pueden sumir en el vacío. Son en verdad seres muy importantes, especiales".

Lic. Pablo Viracocha



### Notas

1 De la Pintura y el Pintor, pág. 5, La Placa 2000-2009, CAF (2010), Artes Gráficas Sagitario SRL., La Paz, Bolivia.

2 Entrevista a Alfredo La Placa Subieta, realizada en su domicilio de la zona de Sopocachi, el 25 de noviembre de 2014.

La representación: **DEL**

# Cóndor tiwanakota

COMO UN SÍMBOLO APLICADO al  
arte CONTEMPORANEO

**E**n el universo del conocimiento cultural, los símbolos constituyen en formas cuyo contenido expresa las concepciones propias sobre los fenómenos de la realidad. Por tanto, el arte no es una simple composición de forma y color, es una necesidad del hombre como un medio de comunicación y transmisión cultural.

La cosmovisión andina observa el entorno natural y social que posteriormente se representa en la iconografía y con relación directa entre hombre y naturaleza.

En este marco, se considera Tiwanaku la capital más importante de América Precolombina por su legado cultural y artístico con características estéticas propias. La cosmovisión andina rinde culto a tres niveles o dimensiones: mundo de arriba, mundo de aquí y mundo de abajo.

En el legado artístico tiwanakota encontramos la representación zoomorfa como un motivo importante, como ser: el felino, el cóndor, el pez y la serpiente entre otros.

Estas representaciones zoomorfas contienen un significado, como por ejemplo el jaguar que representa el poder del mundo de aquí, la serpiente que relaciona los mundos de arriba y abajo y el cóndor que por sus cualidades fisiológicas está relacionado con el mundo de arriba y tiene la visión del mundo de aquí.

Basados en la iconografía tiwanakota los artistas contemporáneos tomaron como un motivo de representación al cóndor, el felino, la serpiente, entre otros. También, encontramos la representación del cóndor en detalles arquitectónicos como el Monumento de la Revolución en la Plaza Villarroel y el friso del edificio Monoblock Central.

El trabajo de los artesanos repite y representa el cóndor en sus detalles artísticos y en las danzas es un personaje que adquiere vida y movimiento. A través de los años, en Bolivia, los motivos artísticos tiwanakotas y sus componentes estéticos han sido objeto de intentos de recuperación en el arte como por ejemplo la obra de Walter Solón Romero, Pérez Alcalá, Alandia Pantoja, sin embargo el flujo de las corrientes artísticas occidentales ha avasallado estos intentos.

Las representaciones zoomorfas fueron plasmadas repetidas veces en el arte tiwanakota por su riqueza simbólica.

Del mismo modo las representaciones tiwanakotas tienen relación directa con la cosmovisión andina, en este sentido las representaciones zoomorfas se relacionan a tres niveles: el mundo de arriba, el mundo de aquí y el mundo de abajo, el cóndor se relaciona al mundo de arriba por su simbología. Entonces, la presente investigación y la propuesta pictórica pretenden revalorizar el cóndor y su significado en relación directa con la historia de Bolivia y la lucha reivindicadora de los movimientos sociales.

La recopilación de los símbolos nos permite revalorizar el símbolo Andino del cóndor. El propósito artístico es fundamental para la integración de la simbología ancestral y sobre todo la transmisión que se realiza de generación en generación de los símbolos y creencias. Todas estas visiones reúnen material para un trabajo artístico, y por tanto constituye el aporte plástico para la pintura contemporánea en Bolivia.

El proceso técnico de la obra de arte comprende una fase de "composición pictórica" que por ello fa-

clite la buena organización para expresar las sensaciones y sentimientos.

En la obra de arte responde a la distribución de los elementos básicos de ordenamiento:

- Idea
- Concepto
- Bosquejo
- Boceto
- Diseño

Del diseño original traslado a escala en formato mayor por el método cuadrulado.

Rediseñar en el formato mayor, utilizando pincel delgado con pigmento, color neutro, ralo para la aplicación del dibujo pictórico.

Selección de colores, cálidos, fríos, intermedios y grises.

El color tuvo una evolución histórica importante:

El hombre primitivo del paleolítico recurría solamente a dos colores: amarillo y sepia, además del blanco y el negro. Los egipcios 25 mil años después añadieron el azul y el verde. 500 años a.d.C.

Los romanos descubrieron el púrpura de tiro (ahora denominado rojo magenta). En 1980 el número de colores comercializados ascendía a nueve mil. Esta fabulosa evolución del color promovió la invención de numerosos medios y procedimientos para pintar generando estilos, controversias y cambios propios de una historia. Durante el proceso armonizar siempre los tonos y la aplicación de la composición del color.

Este proceso nos lleva a determinar los siguientes aspectos: Lo temático es fundamental para el mensaje ideológico. La forma, el motivo del símbolo andino y expresado el manejo del elemento plástico. Básicamente para exteriorizar es importante caracterizar el aspecto del arte tiwanakota de su aplicación en el arte contemporáneo, respetando su simbología en la actualidad.

Por tanto, podemos afirmar que el Cóndor "Mallku" es una de las representaciones relevante del arte tiwanakota, por la repetición que fue plasmada. También se puede adoptar la modalidad técnica para el proceso de avance de las obras pictóricas en el arte contemporáneo, respetando su estructura compositiva que caracterizan su simbología.

Las características de estilo del arte tiwanakota se basa en: composiciones geométricas, correspondencias simétricas, trazado armónico y formas geométricas.

Lo estético que caracteriza a la cultura tiwanakota, pueden ser aplicadas y recuperadas en el arte contemporáneo, en material alternativo, propios a la realidad actual y contribuir nuevas posibilidades de utilizar los soportes.

Determinar al cóndor "Mallku" en símbolo propio y

su significado caracterizado al animal ave con: la fuerza, la energía, sabiduría, conocimiento, perfección y tenacidad.

En las diferentes representaciones que se tiene adquire elementos que le dan otros atributos significativos como: la jerarquía y el sentido dignitario con el uso de corona, el don de liderazgo, la visión amplia desde lo alto hacia la tierra, también tiene facultades humanas, la inteligencia, la preservación natural, la salud, la vida y relación cielo-tierra.

La representación del cóndor, se destaca en todos los géneros plásticos de Tiwanaku, el cóndor mantiene su jerarquía en los aspectos artísticos.

En lo gráfico se caracteriza: pico prominente, cresta, ojos redondos, cabeza de perfil, alas extendidas y patas con garras, la recolección de datos se clasifica en tres grupos:

Figurativo naturalista: se caracteriza por representar rasgos anatómicos del cóndor.

Figurativo idealista: su caracteriza es mostrar elementos formales connotados con la realidad.

Estilización geométrica: estas representaciones se realizan en base a formas geométricas.

El planteamiento de la obra pictórica es posible la técnica propuesta en la pintura, como es el material utilizado en diferentes soportes de su aplicación. Y la composición es una disposición organizada de líneas, de masas, tonos y colores que tienen como fin la transmisión de un efecto unitario pre-concebido y de acuerdo con el propio sentimiento; es crear un movimiento dentro de la superficie del soporte para orientar y conducir los ojos del espectador en el punto más focal o principal y es disponer convenientemente los elementos de un conjunto y que tengan la mayor expresión y el más alto valor estético.

La técnica empleada puede ser propia del arte contemporáneo y acorde a la realidad actual. Por tanto, la modulación dinámica de un espacio se define como el trazado de las partes proporcionales entre sí. Dicho ritmo armónico genera formas geométricas de proporción semejante que conforman módulos cuyos cánones dinámicos deviene de las proyecciones externas e internas.

En el diseño andino este "cuadrado" se ve simbolizado figurativamente en la forma de "cabeza" permitiendo ubicar la unidad proporcional en la cual se desarrollan las leyes de formación armónicas.

Es fundamental plantear una alternativa para los pintores y motivarlos a utilizar materiales alternativos para diferentes prácticas artísticas, fuera y dentro del taller en un proceso de calidad y trascendencia. ■

base a los usos

# Símbólicos

## DE LA vestimenta en la COMUNIDAD DE SANTA ROSA de KAATA

**L**a cultura andina aglutina a una serie de manifestaciones estéticas traducidas en sus diversos modos de expresión simbólica. La profunda comprensión de un símbolo es, en este contexto, parte integrante del sistema de vida de las comunidades en constante armonía con la naturaleza y en evidente relación con todo lo divino. La comunidad de Santa Rosa de Kaata, ubicada en la provincia Bautista Saavedra del departamento de La Paz, es quizá el lugar que ha acumulado estas significaciones simbólicas debido a la impresionante carga mágico-cultural que en ella se pueden encontrar.

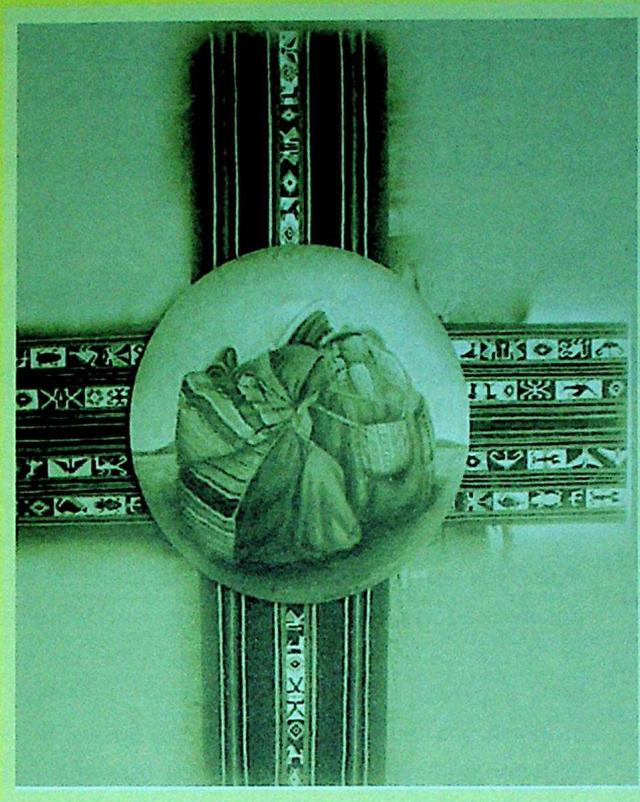
### Características del textil de Santa Rosa de Kaata

Los textiles de Santa Rosa de Kaata representan todo el mundo circundante, principalmente personas y animales, las plantas son escasas y tan estilizadas que



Dualidad de poder, Jenny Cahuana, óleo sobre lienzo

apenas se pueden distinguir. Son notables los animales dobles y a veces invertidos, se pueden apreciar generalmente dos tipos de diseños: geométricos y figurativos, estos últimos muestran el mundo natural en su contexto, los dibujos geométricos a su vez, son de dos tipos; unos utilizan las plantas y otros contemplan



Unión, Jenny Cahuana, técnica mixta

la representación de los astros. Representan también a las estrellas, varios tipos de sol y luna, asimismo elementos que tienen relación con la mitología andina.

El tejido en Santa Rosa de Kaata, no solo refleja el mundo mitológico-religioso de la comunidad, sino también el entorno espacial y ecológico. Generalmente los tejidos andinos, con excepción de las fajas y winchas, constan de dos elementos formales; la pampa y el pallay. La palabra pallay significa escoger, haciendo referencia a las figuras, para designar a la zona del tejido que presenta dibujos, en esta parte decorada se representa a todos los seres vivos de la naturaleza y a los astros. Se denomina pampa a la parte sin decorar del textil, la técnica utilizada es el tejido llano, la pampa representa a la tierra y a las grandes extensiones del campo donde pastan a sus animales o donde cultivan sus alimentos.

El tejido cumple importantes funciones rituales culto-religiosas, tanto en Santa Rosa de Kaata como en otras comunidades aledañas, la propiedad simbólica del textil,

con su estilo y expresión de los símbolos, es asumida como elemento ritual iconológico, estas pictografías son representaciones estilizadas de personas, animales, plantas y formas geométricas como el cuadrado, la diagonal, el rombo, el triángulo, el escalonado, la cruz y las espirales. Cada textil comprende un conjunto de iconos los cuales forman una unidad lógica de significados simbólicos e ideológicos en el pensamiento cultural, el contenido iconológico de las figuras es considerado portador de poderes mágico-religiosos, utilizados muchas veces como amuletos o elementos protectores.

La propuesta pictórica sustenta sus bases en una disciplina integradora de la pintura y el dibujo, donde el concepto está planteado en base al ordenamiento investigativo. A partir de la propuesta plástica se propone conservar, rescatar y conocer el significado de la iconografía textil, por lo cual la producción artística pretende aportar al mantenimiento y difusión de estos saberes que aglutina los textiles de la comunidad de Santa Rosa de Kaata.

La cruz representa la unión de las familias, en el centro se encuentra al Chacha – Warmi, la franja horizontal representa a la novia y su familia, la franja vertical representa al novio y su familia. El novio lleva un lluch'u multicolor debajo de un sombrero realizado de lana de oveja, lleva un poncho rojo, pantalón de bayeta blanco y regalos que cuelgan en su cuello, también lleva ch'uspas, cada cual con bastante coca. Uno de los símbolos que no falta en el textil es la pareja de aves que simboliza el matrimonio. La novia lleva consigo un acsu rojo, este textil lleva decoraciones como el sol, que representa la unión consumada; viste también una lliclla con diseños; como ser el sol, la luna, plantas, animales, etc. Siendo la más representativa el símbolo de la cruz escalonada que representa el camino; es decir, como encaminaran sus vidas a partir del matrimonio. Entre otros símbolos encontramos; dos personajes que representa la pareja, el nombre de los novios, la luna, el zorro, el águila, la wallata, entre algunas plantas las cuales están representadas muy estilizadas y geométricas. El reboso es de un solo color, carga en la espalda aguayos con varias t'anta wawas de pan, estas representa la fertilidad en la mujer. ■

Lic. Yenny Cahuana



# didáctica universitaria de la asignatura de Artes PLÁSTICAS

PINTURA, En su aspecto Teórico - Práctico significativo

## Objetivo:

L

aborar una estrategia metodológica con el objetivo de mejorar la educación de las artes plásticas en la asignatura de -PINTURA-, con la finalidad de salir del "academicismo" positivista de las artes, PINTURA en particular, hacia una metodología cualitativa y significativa de la formación artística, en busca de propuestas creativas y propositivas del estudiante universitario. ■

## Diagnóstico:

"El proceso dialéctico de apropiación de los contenidos y las formas de conocer, hacer, convivir y ser, construidos en la experiencia socio histórica, en la cual se producen, como resultado de la actividad y de la interacción con otras personas, cambios relativamente duraderos y generalizables, que le permiten adaptarse a la realidad, transformarla y crecer como personalidad" (Lic. Pablo Iriarte). Diplomado en Educación Superior- U. Salesiana.

Los institutos de artes plásticas, las academias como las universidades, en sus respectivas carreras de artes plásticas, están enmarcadas en un currículo académico positivista de mitad del siglo XX, en la que las metodologías en educación llegaban empaquetadas de Europa y sumergidas en los paradigmas "conductorista" en la enseñanza y constructivista en la elaboración del currículo.

El primero en el sentido de pensar que la única manera de enseñar era la de conducir al estudiante por un conocimiento estratificado, un proceso de planificación por parte del docente a partir de sus propios conocimientos y experiencia, que llegan a ser el máximo conocimiento que ostenta en su poder, en detrimento de considerar al estudiante como un ente vacío sin nada de conocimiento ni experiencia, por lo tanto, el objetivo de la educación es de llenar este vacío, con conocimientos a partir del sometimiento del estudiante a las premisas del "maestro", creando

un antagonismo entre el que "sabe" y el que "no".

Estas academias o institutos de formación artística de los años "60", tuvieron a bien para la época desarrollar los paradigmas señalados, como métodos innovadores, llegaban de Francia los conceptos de "academia de las artes" y sus variaciones por género. El paradigma positivista en las artes plásticas, proponía una serie de premisas, la más arrogante, la de tener aptitudes innatas o genéticas que tenía que tener una persona para dedicarse a cualquier actividad en las artes, caso contrario tendrá que enfrentar el rigor del currículo, cómo la del docente; todo el proceso de aprender de los materiales, la manera de pintar, de usar el pincel, la composición de los temas a desarrollar, el proceso técnico de conocer el comportamiento de los colores ante la luz o la oscuridad, los motivos a representar son siempre modelos del natural, bodegones, desnudos, paisajes, etc..., todos con sus "canon" de rigides y de constante crítica de sus ejercicios en busca de la "perfección".

Si bien como método de enseñanza, cubría las necesidades de la época para desarrollar el conocimiento de las artes y su práctica, lo "académico" dio sus frutos, formando artistas que de alguna manera son personajes que representaron la actividad artística, a partir de estos conocimientos adquiridos en la metodología positivista.

Lo valorable de este período, es la de que tenemos principios universales que nacen del conocimiento forjado a través de estos paradigmas, conocimientos que son válidos en muchas partes del mundo y que dieron las pautas del concepto de las artes y sus aspectos particulares.

Lo lamentable de esta forma de enseñanza con sus principios académicos, de tener una rigides del currículo, de aprobar el conocimiento a través de factores numéricos, de jurados y críticos, de teóricos que nunca pasaron por la práctica, fue conduciendo

a la actividad artística de formación académica a la competencia, a competir por tener una nota o una aclamación, una aprobación, algunos decían y dicen, la "competencia sana". Si bien este método educativo funcionó por unos 20 años, anquilosándose en su propia doctrina, los artistas galardonados, los que ganaban premios suntuosos, los que hacían política con el arte, toda esta competencia condujo a economizar la actividad artística, como un privilegio de los ricos de dinero, a economizar la actividad artística, como un privilegio, los artistas y su arte estaban expuestos a una valoración no estética, sino económica, "cuanto vendes, que buen artista eres..."

Aun hoy, en nuestro concepto educativo universitario, escucho hablar o plantear conceptos académicos conductuales, positivistas en las artes plásticas, sumergido en condiciones de falta de preparación del docente o la improvisación del tema que se repite, ni adoptar nuevos paradigmas que tengan una visión más amplia con respecto a la educación de enseñanza aprendizaje de las artes plásticas.

"Los docentes son los verdaderos encargados de materializar las intenciones curriculares, son mediadores privilegiados entre los saberes culturales y los estudiantes, son responsables directos – no únicos – de la forma y la profundidad de cómo tales saberes son asimilados". (Marco A. Rigo L.) "Estrategias docentes para el aprendizaje significativo"

"Algunas personas adquieren conocimientos significativos mediante su intuición, pero son necesarios técnicas para que todos los estudiantes estén en condiciones de cambiar su sistema memorístico por uno significativo" (Jorge Fiszer).

En la experiencia de la docencia en artes plásticas, pintura, noto que la enseñanza del currículo de la asignatura Pintura, en particular, está estancada, sumergida en la improvisación, sin una estrategia, o método de construir un currículo que inserte la opinión o la opción de desarrollar la técnica a partir de los saberes y conocimientos del estudiante, que solamente esperar una orden, una respuesta.

La formación "academicista" de algunos docentes que, mal o bien forman estudiantes, repercute en el pensamiento individual del estudiante; en la que conceptos de, "tengo que hacer 100 dibujos, el docente me ha pedido...", "tienes que pintar todos los días", el mejor siempre es el primero", o la idea de que "copiar" lo más exacto posible, es sinónimo de ser un buen pintor, escultor, grabador, etc...

Los estudiantes universitarios llegan casi con poca información teórica o del conocimiento de los materiales a utilizar, de los temas a realizar, más existe en ellos un sumo interés por aprender, por tener acceso a la educación con respecto a los valores culturales, sus aspiraciones a futuro con respecto a las artes plásticas, a partir de la ley "070" Avelino Siñani – Elizardo Pérez. En sus artículos pertinentes, a la formación en artes plásticas, introduce el currículo formativo, educativo, productivo, paradigmas socioculturales, cualitativos, que desarrollan un contenido más participativo y propositivo en el estudiante. ■

### Estrategia metodológica

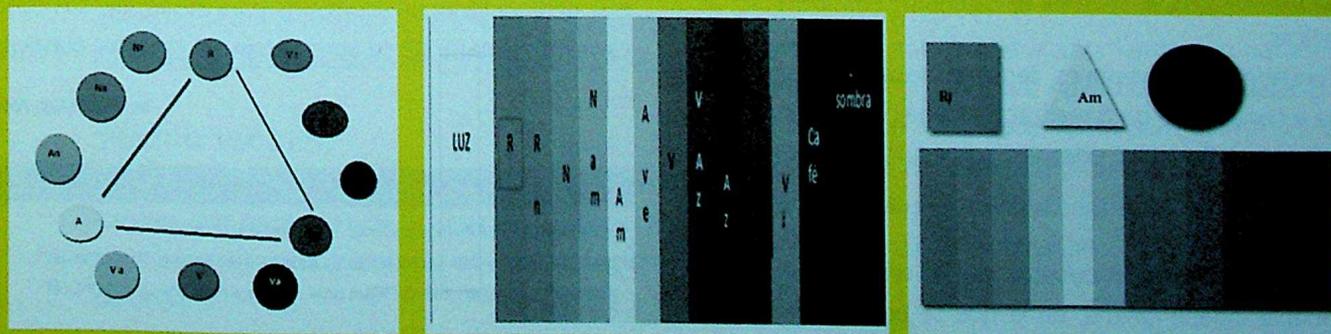
Para proponer una estrategia metodológica, se recurrirá al método PRE-EXPERIMENTAL (mínimo control de variables), donde se desarrolla la Variable Dependiente, en la que se introduce un Pre-test, en este caso un ejercicio de color a partir del paradigma conductual, académico, donde la utilización del color y sus variaciones en la luz y la sombra, están concebidas o desarrolladas en la técnica denominada, por ANALOGÍA.

**Variable dependiente: técnica tempera** (ver cuadro 1)  
Desarrollar la transición de los colores de la luz a la sombra por analogía:

- Son tres los conceptos que corresponden a estas formas:
- Ángulo recto, frío y cálido, contenido de la ejecución, realización.
  - Ángulo agudo, excesivamente activo del pensamiento, visión.
  - Ángulo obtuso, sentimiento de ánimo insatisfecho, debilidad.

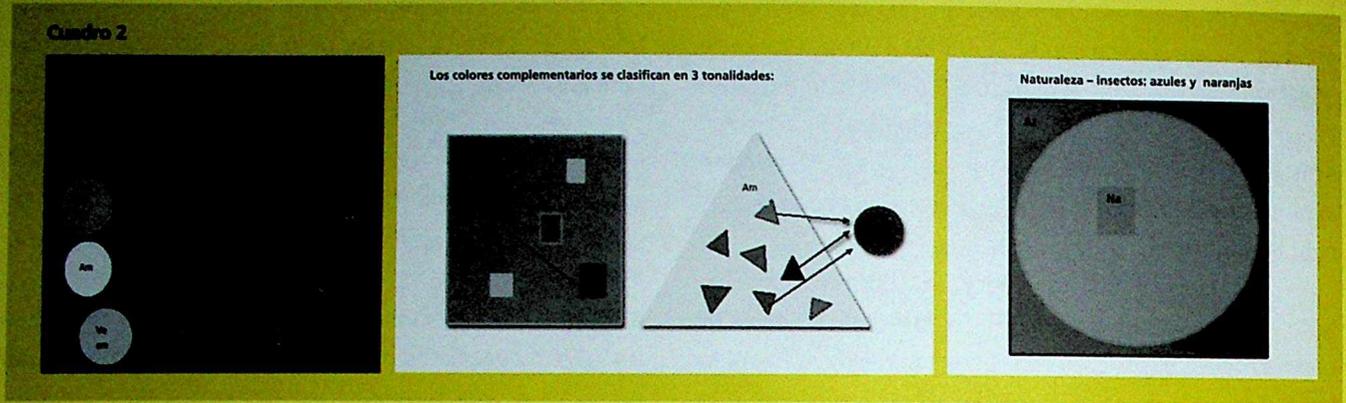
Se realizará los ejercicios sugeridos, con colores cálidos y

Cuadro 1 - Ejercicio de color por analogía:



fríos, cada participante contará con los materiales adecuados, dentro la técnica de la TEMPERA, mostrarán sus trabajos con criterios de comprensión y valoración de las ideas expuestas, la evaluación será particular de manera cuantitativa.

"VOLUMEN" a través del concepto pictórico por "complementarios", esta técnica pictórica, la utilizaron varias corrientes artísticas desde mediados del siglo XX, artistas que no aceptaron las doctrinas académicas o academicistas, que en su época tenían como premisa la de dictar lo



**La variable independiente** (ver cuadro 2)

La Variable Independiente consistirá en recurrir a un método pictórico en la técnica de pintura, consistirá en realizar un ejercicio de color a partir de una corriente artística, "El Manifiesto Surrealista", de André Breton y toda una serie de pensadores, artistas y educadores que trazaron sus ideas y formas de pensamiento a partir de creer en el mundo cualitativo, donde se trabaja la técnica del color por "complementarios", los cuales tendrán un criterio más propositivo por parte de la teoría del color; pero por "complementarios".

Se realizará los siguientes ejercicios con colores complementarios, dejando en libertad al estudiante en los motivos de expresión sugeridos.

El grupo de trabajo constará de 15 estudiantes de la asignatura pintura en artes plásticas.

**La variable, ajena o extraña**

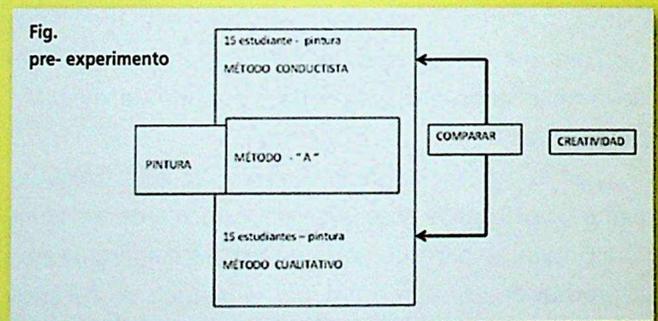
Las contaminaciones que puedan surgir en la relación causa efecto de las variables, dependiente, e independiente quizá sean:

Condiciones del docente, que los materiales tienen que ser del mismo valor para todos los participantes, de la misma proporción o calidad, en lo posible.

Condiciones del estudiante, que esté dispuesto a realizar un trabajo con dedicación acorde a sus competencias artísticas.

Condiciones ambientales, tener un espacio adecuado de luz y comodidad para realizar un trabajo creativo y propositivo sin influencias externas, como ruidos o movimiento de personas.

que se debe hacer en las artes, este revelarse de muchos artistas, esta manera creativa de hablar con formas diferentes, en todas sus facetas de los cambios de color y su luminosidad, dio paso a nuevas formas de desarrollar la técnica de la Pintura por complementarios en un proceso de enseñanza – aprendizaje, planteándole al estudiante una problemática a solucionar, teniendo en cuenta que el estudiante dentro de su experiencia y sus valores creativos, tiene la posibilidad de ser propositivo, de exponer sus ideas con libertad y espontaneidad que requiere la metodología cualitativa.



La comparación de los ejercicios nos dará una idea, de cuál de ellas ofrece más posibilidades de creatividad en el estudiante, esta comparación no determina, quien es más bueno o malo, eficiente o deficiente, sino la libertad que debiera tener un estudiante para desarrollar sus conocimientos a partir de su aprendizaje en las artes plásticas.

Lic. David Morán Robles

**Bibliografía**

FERRON Myriam - Parramón Ediciones 2007 "Pintar al Acrílico"  
 BALARDI Severino - FRANCHINI Marco - Editorial De Vecchi 2008 "Pintar Paisajes"  
 MARTINEZ M. Miguel - Editorial Trillas 2004 "Ciencia y Arte en la METODOLOGÍA CUALITATIVA"

La estrategia propuesta con el método "A", de la variable Independiente, en la que se busca desarrollar el

# COLOR: UN ESTUDIO de la E xperiencia ESTÉTICA

## Resumen

E

El presente artículo releva la importancia del impacto psicológico que ejerce el color en la experiencia estética y que motivan o influyen a estudiantes universitarios de la Universidad Pública de El Alto, la investigación de carácter experimental se llevo a cabo cuidando las normas establecidas para su aplicación en cuatro sujetos estudiantes universitarios elegidos por muestra no probabilística al azar, sin duda la educación y conocimiento del espectador y su gusto estético ejercido por su componente sociocultural también juega un rol importante.

Palabras claves: **Color, percepción, experiencia estética.**

## Justificación

Se considera el tema de investigación, en primer lugar, por la falta de estudios de nivel científico en el área de psicología del arte realizados en este sentido. Conocer con mayor profundidad el impacto del color en la experiencia estética en jóvenes universitarios de un contexto socioculturalmente diferente, por sus características migratorias. A nivel metodológico se desea aportar una propuesta para realizar una evaluación cualitativa del impacto del color en ilustraciones.

## Marco teórico

COLOR.- El color es una condición de los fenómenos visuales que dependen de la expresión distinta que produce en el ojo las luces de diferentes longitudes de onda.

PERCEPCIÓN DEL COLOR.- El estudio de la percepción del color es mucho más que la especificación de las longitudes de onda en el espectro del iluminador. Los colores que vemos son en cada caso un resultado complejo de varios factores: Los colores los podemos clasificar en dos grandes familias o grupos: - Acromáticos, entre ellos están los blancos, negros. - Cromáticos, todos los demás colores.- Colores Puros, se llaman a los que por su apariencia se acercan más a los espectrales.- Colores Complementarios, son los que sumados producen la luz blanca.

PERCEPCIÓN PSICOLÓGICA DEL COLOR.- Al principio de los tiempos la vida del hombre estaba gobernada por dos factores incontrolables: la noche y el día, la oscuridad y la luz. Los colores asociados con estos dos ambientes son el azul oscuro del cielo nocturno y el amarillo de la luz del día. El azul oscuro es, por tanto, el color de la tranquilidad y la pasividad; el amarillo claro el de la esperanza y la actividad. Como al menos las acciones de ataque (rojo) o defensa (verde) están bajo su control, estos factores se llaman autónomos o autorreguladores.

La gente asocia ciertos colores a ciertas ideas o conceptos. Algunos de ellos reflejan sentimientos, emociones y estados de ánimo. Otros, son naturales y convencen por su puro realismo. Las preferencias de colores son dominadas, hasta cierto punto por las fluctuaciones del gusto, pero hay ciertos valores asociativos que siguen defendiéndose excelentemente a pesar de los gustos cambiantes.

## Objetivo

Establecer el impacto del color en ilustraciones en jóvenes universitarios de la UPEA.

## Método

**MUESTRA O SUJETOS:**

4 Estudiantes universitarios (2 varón, 2 mujer) de 18 a 22 años de la UPEA.

**TAMAÑO DE LA MUESTRA:** Muestra no probabilística al azar

N = 300 estudiantes universitarios

n = 4 estudiantes universitarios de la de la UPEA.

**AMBIENTE:**

Una habitación pequeña de 4x4 de color blanco la cual es carente de estímulos visuales. No hubo necesidad de utilizar iluminación artificial ya que se lo realizó en el horario de la mañana.

**MATERIALES:**

Tres ilustraciones con la misma figura, una para cada lámina de color.

**DISEÑO DE INVESTIGACIÓN:**

Cuasiexperimental con pre-test/post-test y grupo control Variable

VI.: Sesión Explicativa sobre la Teoría del color.

VD.: Respuestas que se dan en la evaluación luego de la sesión explicativa.

## Técnica de intervención

Consiste en una explicación detallada de la teoría del color, las asociaciones entre colores y sus diferentes significados.

La duración de la sesión es de aproximadamente 45 min. teniendo 15 min. por etapa. En los cuales, se expondrá utilizando una serie de láminas de colores. La sesión se subdivide en tres etapas:

## Resultados y conclusiones

Después de la intervención el grupo experimental demostró tener mayor conocimiento de la Teoría del Color, mientras que el Grupo Control no sabía explicar el por qué de sus elecciones o preferencias.

Se estableció el impacto del color tanto en el pre-test como en el post-test, a pesar de la asociación con la figura. Esto

se evidenciaba al formular la segunda pregunta, ya que la descripción de las ilustraciones era de color blanco que es neutro, así mismo la expresión de los rostros de las figuras son inexpresivas.

El impacto del color rojo se relacionó a las siguientes emociones en el pre-test: alegría en dos casos, ira y optimismo en un caso respectivamente. En el post-test se relacionó con emociones de: vitalidad en dos casos, miedo e ira en un caso respectivamente. Por lo tanto el impacto fue significativo porque se relaciona con el significado psicológico de este color de acuerdo a la Teoría del Color.

El impacto del color azul se asoció a emociones de: tranquilidad en tres casos y sosiego en un caso en el pre-test. Mientras que en el post-test se relacionó con: tranquilidad en tres casos y tristeza en un caso. Entonces, el color azul también se relaciona con el significado según la Teoría del Color.

El impacto del color amarillo se relacionó con: entusiasmo y tranquilidad en dos casos respectivamente en el pre-test. En el post-test: alegría, optimismo, tranquilidad y vitalidad. En este caso, a excepción de la tranquilidad tanto en el pre-test como en el post-test, este color se relaciona con el significado otorgado por la Teoría del color.

De acuerdo a la relación con la experiencia estética planteada al inicio de nuestra investigación, se observa que el impacto del color a nivel general es altamente significativo en la preferencia o elección por encima de la figura.

En cuanto a la intervención se comprueba que existen diferencias entre el Grupo Experimental y el Grupo Control, en este sentido la pregunta 3 que hacía referencia al por qué sentían determinada emoción al ver la ilustración fue vital para este propósito.

Por otro lado, queremos dejar establecido que esta investigación no es concluyente. Se trataron de aislar con la mayor precisión las variables extrañas que pudieran interferir tanto en el proceso de evaluación como ven el de intervención. En este sentido, el ambiente fue favorable y adecuado para este propósito, además del horario que permitió a los sujetos sentirse tranquilos y relajados para llevar a cabo el experimento. ■

M.Sc.. Alida Rocsan Huaman Valdez



Luz y sombra en LA

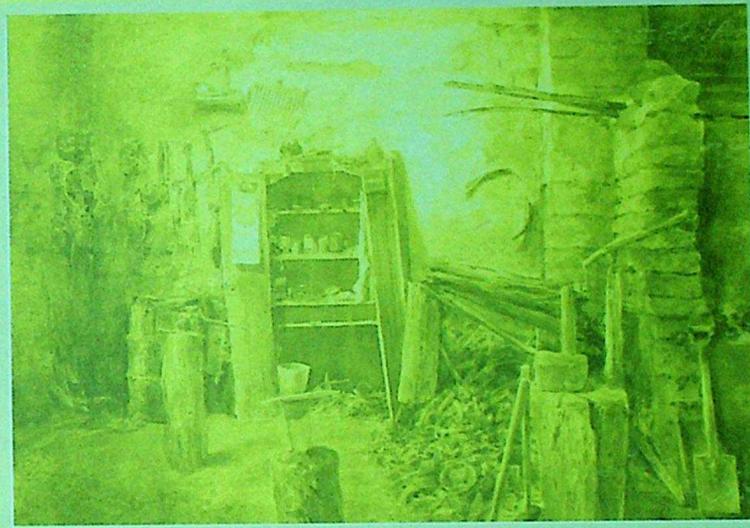
# acuarela DE Ricardo Pérez Alcalá

**D**espués de haber vivido la desesperación por encontrar imágenes que nutran nuestra formación de colores y formas, recurrimos a varias alternativas, y aunque nunca logramos imaginar que todo este conocimiento pudiera estar tan cerca de nosotros, una simple mirada so-

sobre nuestros referentes, resulta oportuna para realizar un trabajo que intentará dar algunas luces sobre esta compleja actividad artística, al reconocer la obra de un verdadero maestro: Ricardo Pérez Alcalá.

Potosí es una ciudad, asentada a más 4000 metros de altura, fue creada en la colonia y sometida a la desmedida explotación minera a través de la esclavitud. La ciudad, del afamado Cerro Rico, también convertida en cuna de artistas, tuvo entre sus hijos predilectos a Melchor Pérez de Holguín y Cecilio Guzmán de Rojas, antecedentes notables de una tradición que acuno además a otros prodigios del arte.

Ricardo Pérez Alcalá, nació en Corincho, muy cerca de Tumuza, en el departamento de Potosí, el 30 de julio de 1939. Fue el menor de nueve hermanos y tuvo por padres a Ricardo Pérez Oña y Fausta



Herrería, Ricardo Pérez Alcalá, acuarela sobre papel

Alcalá Martínez. Pérez Alcalá, tuvo tres hijos: Ricardo, Claudia y Pablo, el maestro falleció el 23 agosto del 2013 y en su homenaje se creó el Día Nacional de la Acuarela.

Arquitecto de profesión, estudió en la escuela de Bellas Artes de la misma ciudad. En 1954, reali-

zó con quince años de edad, su primera muestra y desde entonces, ha realizado presentaciones dentro y fuera del país, en ciudades como: Washington (EE. UU.), México, Panamá, Ecuador, Brasil, España, Perú, Colombia, Argentina y Rusia, entre otras. También, obtuvo numerosos premios y distinciones, entre las que se destacan: Primer Premio en acuarela del Salón Pedro Domingo Murillo con la obra 'El guía' (1969); Gran Premio del Salón Pedro Domingo Murillo con la obra 'Anticuchera' (1971); el Primer Premio Nacional y Medalla de Oro de la acuarela mexicana de manera consecutiva desde 1983 a 1985 y el cuarto en 1989; la Medalla de Oro otorgada por el Senado Nacional en Bolivia como Artista de Reconocimiento Internacional en 1994; el Premio Nacional de Cultura de Bolivia en 1997; el Primer Premio en el I Concurso

Nacional de Arte Sacro en Bolivia en 1998, año en que obtuvo una Mención en la VII Bienal de Arte Sacro en Buenos Aires, Argentina; además del Premio a la excelencia en Santa Marta, Colombia (2006). Entre las últimas actividades más relevantes antes de su fallecimiento podemos mencionar el "Gran premio mundial de la acuarela" en Colombia (2009), El año 2012 realizó su exposición en uno de los Museos más prestigiosos del mundo, el Louvre, por lo mismo le concedieron un galardón casi inalcanzable, el "Lienzo de Oro", otorgada por la Academia de Cultura Francesa. ■

## Producción artística

Ricardo Pérez Alcalá fue un creador completo. Arquitecto de profesión, su gran capacidad innovadora le llevo a producir obras de gran notoriedad como la Casa de la Cultura "Franz Tamayo" en la ciudad de La Paz, entre otras obras de similar relieve; tuvo además, una fructífera labor en campo de la plástica, produciendo más de seis mil cuatrocientas pinturas en las diferentes técnicas, todas de un valor inobjetable.

"Su predilección pictórica se manifiesta con la acuarela, pero no como forzada iniciación artística sino como expresión inexcusable de una inclinación creadora. No es la acuarela, como rutinaria forma experimental de los iniciados en la búsqueda del espectro temático, o del afianzamiento material del dibujo y la aplicación del color. Es el encuentro con el fidedigno vehículo, capaz de expresar sus emociones revelando su predisposición de hábil diseñador y colorista".<sup>1</sup>

Fueron críticos nacionales y extranjeros, quienes admirados por su maestría en el manejo técnico, por tal motivo lo denominaron gran acuarelista. Ahora comprendemos, porque con esta técnica, ha canalizado sus mejores impulsos creativos con regularidad y tenacidad, estimulado temáticamente para componer obras de una complejidad solo reconocibles al ver sus representaciones sobre la figura humana o realizando viejas casonas, calles y bodegones, arriesgando siempre las limitaciones que encierra la técnica. ■

## La acuarela boliviana

En la actualidad la técnica de la acuarela en Bolivia es muy aceptada en el mundo. Existen una variedad de escuelas, las que más destacan en el país son, la acuarela cochabambina, la escuela paceña, aunque se debe reconocer que en Potosí y Sucre se hace un considerable uso de esta técnica.

¿Dónde nace la acuarela en Bolivia? Es una respuesta muy difícil de contestar, por eso nos subordinaremos a los frutos o creaciones artísticas.

"La acuarela ha sido considerada siempre como un arte menor, preparatorio de la pintura al óleo. Pero en nuestro país ha alcanzado una gran importancia, por su

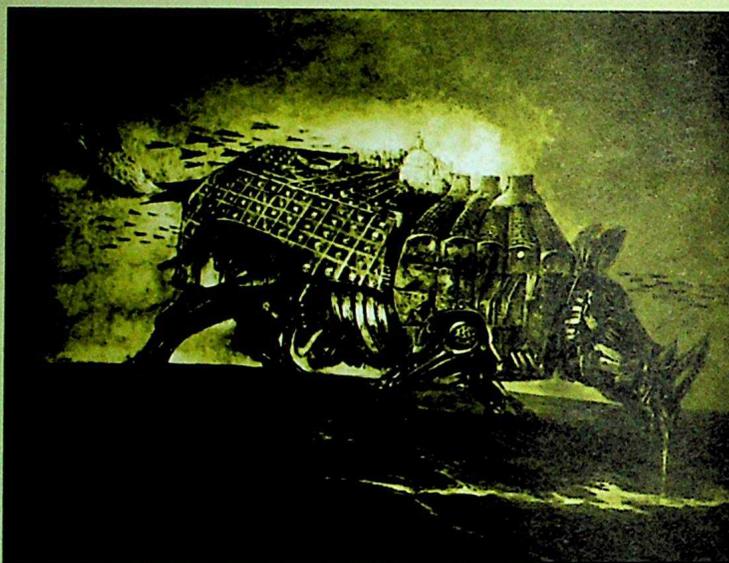
nivel técnico y por carecer casi totalmente de influencia exterior. Lejos de reducirse a los bocetos para estudios de color y composición, los acuarelistas bolivianos utilizan esta difícil técnica no solamente para la descripción del gran paisaje nacional, sino que llegan a interpretaciones y sutilezas de verdadera jerarquía en cuanto a la figura".<sup>2</sup>

¿Qué es lo que pienso nuestro protagonista, con respecto

del proceso histórico de la acuarela en nuestro país?

"La acuarela en Bolivia es incipiente, nace y crece a partir de 1960, incipiente porque todos los pintores que conocemos y los respetamos, hicieron acuarelas mediocres como Guzmán de Rojas, Avelino Nogales, Reque Meruvia, todos hicieron acuarelas bastante mediocres, además como una pintura auxiliar, entonces existen unas acuarelas aceptables en Cochabamba de Vladimir Rojas, Antonio Angulo que también son acuarelas completamente incipientes".

Su pasión por la acuarela nace a muy temprana edad, nos relata que la sesión de dos horas que vivió junto al joven acuarelista Tupizeño Oscar Daza Oviedo, fue preponderante para elegir la acuarela como medio de expresión. A los treinta años, se trasladó al sur del Perú donde conoció a un acuarelista de nombre Luís Palau, con el cual coincidió en el aprecio a la técnica del agua con el cual hizo un mutuo intercambio de conocimientos con un resultado positivo. Durante este tiempo, consigue pintar muchas obras de las calles cuzqueñas, y a través de ellas, conoce las particula-



El apocalipsis, Ricardo Pérez Alcalá, acuarela sobre tabla



Reclinado sobre mi tumba, Ricardo Pérez Alcalá, acuarela sobre tabla

ridades de la acuarela de la escuela cuzqueña, apreciables en su exposición realizada en 1974 en la ciudad de La Paz.

Otras influencias que podemos mencionar se dieron a través de medios bibliográficos como las obras de Franz Ettore Roesler y Joseph William Turner, no tanto como influencia sino más bien fue un reto, estudios para intentar superar el trabajo de estos artistas del romanticismo inglés, razón por lo cual trabajo arduamente los años de su estancia en México.

"La estructura de sus composiciones está sometida a un sosegado tratamiento de luces y sombras, que responden a una situación mimética: la captación de un fenómeno luminoso en el trayecto del día. Su experimentación orientada a iniciar y concluir una obra en el periodo de doce horas diurnas, le ha revelado las posibilidades de la precisa aplicación del claroscuro".<sup>3</sup>

"Ricardo Pérez Alcalá no sólo maneja con personal acierto el tono del color, sino que los matices cálidos de intensidad débil se someten armoniosamente a la actitud

compositiva, sintetizadora, de los diferentes momentos cronológicos del proceso de creación de la obra".<sup>4</sup>

Durante este tiempo, la pintura alcanza nuevos conceptos que nunca antes se habían advertido, ya que la luz introduce fuertes contrastes que dejan resaltar los volúmenes de los cuerpos, acercándolos al punto de vista del espectador. Los contrastes lumínicos toman protagonismo en las obras, otro de los aspectos logrados como consecuencia de estos estudios, fue la advertencia lograda en el claroscuro, mostrando un manejo de valores y a la desaparición del dibujo lineal como aspecto de importancia, dejando sólo la labor a una pintura basada en los fundidos de tono entre luminosidad y manejo de la luz y sombra. ■

## Conclusión

Este es un homenaje a un gran ser humano, un completo e irrefutable personaje del arte, el manejo de la luz en Ricardo Pérez Alcalá es inobjetable, su dominio le ha llevado a cultivar sin dificultad obras enmarcadas en el realismo. Su consecuente trabajo en la pintura nos ha mostrado un exquisito dominio del manejo del color, con el que demuestra sin dificultad la apropiación de la luz y con ella recrear obras con valores plásticos en acuarela, logrando volumen y otras características de las variadas técnicas que utiliza para concretar su expresividad artística. Los últimos años de vida, el Maestro advertía que el arte se estaba llenando de impostores. El arte debe estar enfrascado en la conciencia, por ello, su gran ejemplo de trabajo se refería a una actividad consecuente, tal como lo demostró en la labor realizada a través de su vida, habiendo pintado alrededor de seis mil obras, cada una de ellas estética y artísticamente valorada. Como muestra de una de sus prodigiosas creaciones "El apocalipsis", de la que estaremos hablando profundamente en un futuro cercano. ■

Lic. Rubén Pacari Ticona



## Notas

- 1 SORIANO, Armando Badani (1993), Pintores Bolivianos Contemporáneos. Editorial Los amigos del Libro.
- 2 SALAZAR, Carlos Mostajo, (1986), La Pintura contemporánea de Bolivia
- 3 SORIANO, Armando Badani (1993)
- 4 SORIANO, Armando Badani (1993)

## Bibliografía

- 1 RIOS, Gastelu Mario D., 1998, Creadores de Luz, espacio, forma, Edición "Taypinquiri", Impreso, Artes Gráficas Latina, La Paz - Bolivia
- 2 SALAZAR, Mostajo Carlos, 1986, La Pintura contemporánea de Bolivia, Ed. Juventud, La Paz - Bolivia.
- 3 SORIANO, Badani Armando, 1993, Pintores Bolivianos Contemporáneos, Ed. Los amigos del Libro, La paz, Cochabamba - Bolivia.
- 4 WIETCHUCHTER, Blanca, 1997, Pérez Alcalá o los Melancólicos, Senderos del Tiempo, La Paz, Plural editores.

# el fresco "LA CREACIÓN DE Adán" DE MIGUEL ÁNGEL

**U**no de los personajes multifacéticos del renacimiento fue sin duda Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) escultor, pintor y arquitecto Italiano, conocido principalmente por la obra que cubre la bóveda de la Capilla Sixtina y por las esculturas de "La Piedad" y "David".

En el año 1505, Miguel Ángel fue llamado a Roma por el Papa Julio II, para realizar la decoración de la bóveda de la Capilla Sixtina que inicio en 1508; sobre elevados andamios, tendido de espaldas en el suelo o parado mirando hacia arriba, comienza a

de la tierra del agua". En una segunda instancia, refieren a "La creación de Adán", "Creación de Eva" y "La expulsión del Paraíso". Por último, encontramos la "Embriagues de Noé", "El Diluvio" y "El sacrificio de Abraham", que narran la maldad del hombre y el castigo divino.

En la parte central de la cuarta escena, se encuentra "La creación de Adán". En esta escena, encontramos la imagen del padre eterno rodeado de ángeles y vemos a un hombre mayor mostrando autoridad absoluta, vestido con una túnica vaporo-

sa, de barba blanca y una capa escarlata hinchada con la velocidad de su vuelo, que extiende la mano derecha para tocar el dedo índice de la mano izquierda de Adán, para otorgarle vida física y espiritual. Las manos de estos personajes se encuentran literalmente entre el cielo y la tierra; Adán se encuentra reposando sobre la tierra, observando a Dios con una expresión que produce obediencia y admiración. Mientras que debajo del brazo izquierdo de Dios, se encuentra una figura femenina mostrándose expectante con la

mirada hacia Adán, que podría representar a Eva, mucho antes de que ella sea creada a partir de una costilla de Adán.

Observando la postura de Adán, con el cuerpo desnudo y recostado sobre un triángulo verde de la tierra, representando con ello, su origen terrenal, que por ahora débilmente se mueve y extiende su brazo hacia un Dios que desde los cielos espera con ansias de hacerse carne por medio de Adán.



La creación de Adán, Miguel Ángel Buonarroti

plasmar las imágenes más exquisitas de toda la historia del arte.

En la bóveda de la Capilla Sixtina se encuentran pintados al fresco nueve escenas del libro Génesis, divididas en tres partes, cada una a la vez contiene tres significados.

Los tres primeros, simbolizan la creación del mundo, es decir: "La separación de la luz de las tinieblas", "la creación del Sol y la Luna" y "La separación



El fresco de "La creación de Adán", se ha convertido en una imagen icónica de la creación. El artista al realizar esta escena unió ciencia y religión, a través de sus estudios de anatomía y representación del libro de Génesis, los que encubren aún, simbolismos ocultos sobre todo en la figura de Dios.

El Doctor Frank Meshberger, publicó en 1990, un artículo en la revista Asociación Médica Norteamericana, explicando que la capa rojiza que cubre a Dios y sus Ángeles es en realidad la representación del cerebro humano, con arterias, glándulas y nervios ópticos. El médico demostró que al realizar un corte lateral del cerebro humano y superponerlo al fresco de Miguel Ángel, éste estaría calcado de manera casi exacta en la composición del artista, ubicando en las partes más delicadas del cerebro humano la figura de Dios.

La imagen ha llevado a varias interpretaciones, por ejemplo para los católicos, Miguel Ángel interpretó a Dios no solo como creador del Universo sino que también,

a través de éste entregó al hombre una inteligencia suprema, como lo describe el libro Génesis:

*"Y dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza... Y creo Dios al hombre a su imagen" (1, 26, 27).*

*"Creced, multiplicaos, llenad la tierra y sometedla; dominad los peces del mar, las aves del cielo y todos los animales que se mueven sobre la tierra".*

Una interpretación contraria a la anterior argumenta que, Miguel Ángel utilizó esta representación simbólica para expresar que Dios solo existe en el cerebro humano, que el termino creacionismo era un concepto teológico errado y que el racionalismo, el uso de la razón, era la única vía para entender al universo, como también a Dios y por su puesto a los hombres. Y a lo que me refiero, es a que Miguel Ángel, de una manera magistral supo simbolizar a Dios, a Eva, a sus Ángeles y al as telas rojas y verdes que los envuelven, en una fiel representación anatómica y fisiológica del cerebro humano, órgano que nos hace ser y existir, que nos hace seres consientes y de razón.

Esta imagen simbólica como las demás representaciones del Génesis, pintados por el genial Miguel Ángel, están plagadas de diversos simbolismos, como vemos el transparente velo que ha sabido colocar sobre esta bella obra denominada "La Creación de Adán", y en plena época del renacimiento católico, este pintor ha sabido plasmar sobre un fresco netamente creacionista a simple vista, un claro racionalismo oculto a los ojos que solo veían en lugar de observar. Pero, lo que no se sabe es hasta que punto pintó estas representaciones con verdadera intención y cuáles son las causas directas de las simbologías extrañas que se encuentran plasmadas en la bóveda de la Capilla Sixtina en el Vaticano. ■

Lic. Argelio Zamudio Flores



## Bibliografía

Argullol Rafael –Cuerpo y creación en Miguel Ángel – Diciembre 2003

Busca biografías.combóveda de la capilla sixtina.com

López Alfred – los mensajes ocultos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina – Octubre 2011

<http://culturacolectiva.com/la-anatomia-oculta-en-las-obras-de-miguel-angel/#sthash.EWxv0x8C.dpuf>.

<http://www.ermanauta.com/2014/05/la-creacion-de-adan-por-miguel-angel.html>

<Http://marisolroman.com/>

# Una reflexión

## EPISTEMOLÓGICA

### acerca de la base

### CIENTÍFICA de las

# Artes plásticas

#### Introducción

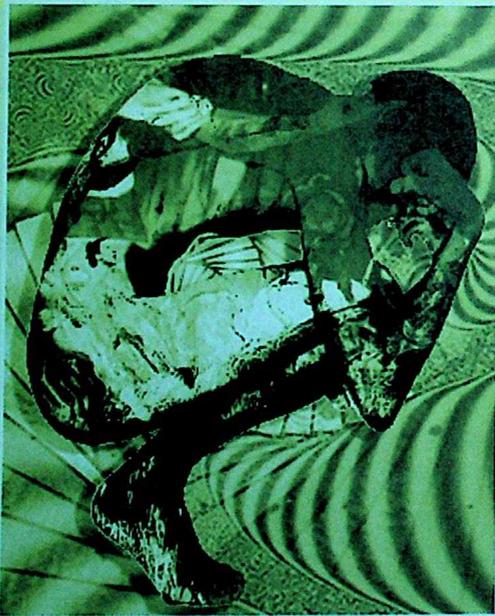
**L**a epistemología es importante en la búsqueda del saber de nuevos conocimientos y prácticas de gestión en diferentes ramas, tanto naturales como humanísticas. Esta permite el discernimiento profundo de la realidad, siendo eje de toda institución de educación superior en la promoción de saberes. Es también, un instrumento que permite reflejar la realidad de un país, de la comunidad y la misma institución que la promueve convirtiéndose en la vía para plantear soluciones a problemas socioeducativos, políticos, económicos y culturales emergentes del quehacer educativo comprometido con la sociedad a la que pertenece.

#### Crterios para una metodología de la investigación en las Artes Plásticas

La manera de conceptualizar la realidad, durante el pasado siglo XX, tuvo inesperadas variaciones. Por ejemplo, muchas disciplinas tradicionales del conocimiento entraron en crisis mientras que otras sufrieron modificaciones intensas que alteraron su objeto de estudio, sus modos de concepción y representación; en consecuencia, la disolución del paradigma racionalista-positivista de la modernidad

y la necesidad de construcción de un nuevo modelo pasaron a convertirse en tema central entre los investigadores contemporáneos.

En este sentido, la teoría de la relatividad, el constructivismo o la teoría cuántica, transformaron las imágenes y conceptualizaciones del conocimiento, la ciencia, la filosofía, la cultura y los parámetros de la investigación.



Percepción I, José Tórrez, arte digital.

El objeto de esta presentación consiste en visibilizar la posición específica que ocupa la investigación respecto a la actividad artística. La investigación en las artes generalmente se ocupa de interpretar lo particular y lo único, siendo la experimentación práctica elemento esencial en este tipo de pesquisa. En este sentido, la respuesta a la cuestión metodológica es: que el diseño de la investigación incorpora la experimentación, participación en la práctica y la interpretación de esa misma práctica.

La investigación en las Artes Plásticas, encuentra en la metodología de la investigación una herramienta para obtener conocimiento suficiente que sustente y complemente el trabajo de producción en las Artes y el Diseño, con la finalidad de establecer una dirección y evaluación de los resultados obtenidos.

Es evidente que la preparación intelectual y la actitud reflexiva es una condición indispensable para el artista que adopta una responsabilidad académica dentro del sistema universitario. Para él, su capacidad creativa no está determinada de manera reductiva por la suma de elementos que potencie sólo su capacidad intelectual, de alguna manera, estas capacidades pueden convertirse en motor de nuevos procesos generativos. Esto, porque al trabajo creativo individual del artista se suma su labor social como ente capaz de reflexionar sobre lo que produce como arte y también, su capacidad de viabilizar la transmisión de conocimientos sometidos a la validez de los variados paradigmas cognoscitivos. Sobre todo, cuando estos paradigmas son objeto de cuestionamiento por la práctica artística contemporánea.

Es frecuente que la investigación en las artes la realicen artistas, tarea que prevé una trascendencia que muchas veces transgrede el propio ámbito del arte. A diferencia de otros campos de conocimiento, la investigación en el arte emplea métodos tanto experimentales como hermenéuticos, dirigiéndose a productos y a procesos particulares y singulares.

Si tomamos ahora todas juntas esas exploraciones de las facetas ontológica, epistemológica y metodológica de la investigación en las artes y las condensamos en una única y breve fórmula, llegamos a la siguiente caracterización: la práctica artística – tanto el objeto artístico como el proceso creativo – entraña un conocimiento ubicado y tácito que puede ser mostrado y articulado por medios de experimentación e interpretación.

La práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original, en y a través, de objetos artísticos y procesos creativos. Así, la investigación del arte comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte. Los investigadores emplean métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito expresado a través del trabajo artístico o los procesos artísticos específicos. Los procesos y resultados de la investigación están documentados y difundidos de manera apropiada dentro de la comunidad investigadora y entre un público más amplio.

Las diferentes metodologías de una investigación están determinadas por distintos paradigmas, siendo aquellas orientaciones generales de una disciplina que define el modo de observar aquello que esta misma establece como contenido temático.

Dos de los paradigmas más importantes que han dominado las metodologías de las ciencias sociales, son: el

Positivismo y el Constructivismo. De este último, deriva el enfoque cualitativo que reúne sus características bajo los supuestos ya sea ontológicos, epistemológicos, axiológicos, metodológicos, etc. Todo paradigma parte de supuestos teóricos, por ejemplo: a partir del supuesto ontológico que plantea la pregunta: "¿Cuál es la naturaleza de la realidad?" El paradigma responde estableciendo que la realidad es múltiple y subjetiva.

El enfoque cualitativo en la investigación está interesado en el conocimiento del objeto de estudio mediante descripciones y observaciones en torno a él, las investigaciones de origen cualitativo se desenvuelven en ambientes naturales, no se crean situaciones artificiales como en un experimento científico, explorando primero para formular después los aspectos teóricos.

Las disciplinas artísticas entran dentro de esta dinámica cualitativa, en la medida en que la producción artística surge como la exploración de determinados objetos de estudio, la formulación de preguntas y dudas que a lo largo de dicha exploración con los materiales, con los conceptos y las formas, se van construyendo, destruyendo, alimentando y reedificando a partir de la experimentación plástica.

Dichos aspectos, encuentran diversos elementos propios de este tipo de investigación como el énfasis en las características epistemológicas, axiológicas y éticas o el énfasis en las prácticas sociales cotidianas y el gran contenido de conceptos sensibilizadores que ayudan a la formulación de los objetivos de investigación.

La aplicación de la investigación en el arte requiere seriedad y el rigor propio de las disciplinas artísticas. Sin embargo, la investigación en el arte corresponde a una respuesta metodológica en sí misma, porque a la creación de cada obra plástica corresponde una elaboración metodológica que merece ser reconocida como tal, tipificada y concientizada por el mismo autor o artista para construir nuevos elementos y recursos sensibles.

Los métodos que utiliza la investigación cualitativa son: biográfico, etnográfico, análisis cultural, estudio de casos, grupos focales, análisis de conversaciones; entre otros, que consisten en diferentes técnicas como, por ejemplo: entrevistas, observación participante, análisis visual y/o auditivo, análisis de textos, etc.

El arte como hecho cultural debe ser sacado a la luz con todas sus propiedades, beneficios sociales y productos. Esto es posible a través de investigaciones responsables, considerando a docentes-investigadores de nuestras casas de estudio. Por esto, resulta necesario para el artista poseer la capacidad de re-inventarse en los propios procesos que provocan los cambios de paradigmas.

CUADRO COMPARATIVO DE ANÁLISIS DE LOS PARADIGMAS DE LA INVESTIGACIÓN

CARACTERÍSTICAS	PARADIGMAS DE LA INVESTIGACIÓN		
	POSITIVISTA	INTERPRETATIVO	SOCIO-CRÍTICO
Objeto del conocimiento	Fenómenos objetivos	Fenómenos subjetivos	Problemas de la práctica investigativa
Finalidad u objetivo de la investigación	También llamado paradigma cuantitativo. Leyes y tendencias del fenómeno para: Predecirlo, Describirlo, Explicarlo y Controlarlo.	También llamado paradigma cualitativo. Fenómenos y procesos singulares Descripción profunda Interpretación de significados.	Introduce la ideología de forma explícita y la autorreflexión. Conocer, Comprender y Transformar la realidad.
Relación sujeto – objeto	Investigador experto	Investigador participante	Participantes como sujetos cognoscentes.
Aproximación al objeto	Estática Fraccionada Causalidad lineal Descontextualización Neutralidad.	Dinámica Hollística Interacción Contextualización No neutralidad. No compromiso	Dinámica Hollística Interacción factores/objetivos y subjetivos Contextualización
Métodos y Técnicas	Hipotético deductivo Experimento Técnicas cuantitativas Análisis nomotético	Inductivo Intuitivo Técnicas cualitativas Análisis ideográfico	Flexibilidad Metodológica Transparencia. Vía inductiva Técnicas cualitativas, cuantitativas.
Criterios de cientificidad	Objetividad. Confiabilidad Validez Tipificación Normación	Subjetividad crítica Comparabilidad Traducibilidad Triangulación Convergencia	Subjetividad crítica Triangulación Convergencia

En referencia al cuadro presentado, diremos que los métodos cualitativos y cuantitativos nos darán indicios en los procesos de autoevaluación y autorreflexión de la realidad para generar un conocimiento y una propuesta visual propositiva, de carácter profesional y de un alto nivel de investigación.

El cuadro también plantea una fusión en el paradigma Socio-crítico que aplica tanto el método cualitativo como el cuantitativo.

El proceso creativo correspondiente a las artes plásticas permite utilizar el tipo de investigación exploratorio, al familiarizarnos con el fenómeno de la realidad subjetiva, fusionando el método descriptivo que ubica las variables que son, en este caso, los artistas y su obra; y la correlacional que nos permite conocer la relación o grado de asociación que existe entre dos o más conceptos, categorías o variables de un contexto particular, que puede ser social, económico, político y/o religioso. ■

## A manera de conclusión

“Las investigaciones se originan por ideas, sin importar qué tipo de paradigma fundamente nuestro estudio ni el enfoque a seguir. Para iniciar una investigación siempre se necesita una idea; todavía no se conoce el sustituto de una buena idea. Las ideas constituyen el primer acercamiento

a la realidad objetiva que habrá de investigarse (desde la perspectiva cuantitativa), o la realidad subjetiva (desde la perspectiva cualitativa).” (Sampieri, et. al, p. 34)

Una investigación en las Artes Plásticas debe basarse en un proceso de investigación práctico-teórico valiéndose de métodos adecuados y pertinentes para cada línea de investigación. En el caso de las disciplinas artísticas, los métodos analítico-deductivos, la hermenéutica, la exégesis, la Investigación Acción Participativa, la heurística nos ayudan en la recolección de información y el desarrollo de conocimiento para aplicarlo a un discurso plástico-teórico; mientras que, la hermenéutica, la heurística y el método preiconico e icónico para la producción plástica.

La preparación y disposición intelectual y reflexiva, son condiciones que privilegian la creatividad del artista en la práctica académica de la universidad. Postura que permite, comprender y ampliar el conocimiento a partir de los referentes artísticos dados en la historia del arte; el uso de renovadas metodologías o técnicas para la producción de obras estéticas o artísticas contemporáneas que corresponden a la visión del artista, producto de su realidad y contexto, motor de nuevos paradigmas que cuestionan las necesidades o vacíos de las imágenes artísticas adoptadas y producidas para la sociedad, referentes excepcionales de su sensibilidad y sentimiento de la época. ■

MSC. José B. Tórriz Oliva

## Bibliografía

GADAMER G-H., de Verdad y métodos a la metodología de la verdad.

MORENO A., El aro y la trama, episteme, modernidad y pueblo, CIP-UC, Caracas-Valencia 1993.

HABERMAS, JURGEN, Conocimiento e interés, Selección de los apartados IV-VII

KLIMOVSKY, GREGORIO, Las desventuras del conocimiento, una introducción epistemológica.

FAJARDO, G. ROBERTO, La investigación en el campo de las Artes Visuales y el ámbito académico universitario. Hacia una perspectiva semiótica.

HERNANDEZ SAMPIERI, Roberto; Fernández Collado, Carlos; Baptista Lucio, Pilar

LÓPEZ NOGUERO FERNANDO. El análisis de contenido como método de investigación.

AVILA BARAY H. L. (2006), Introducción a la metodología de la investigación.

REVISTA DE PEDAGOGÍA. Sobre la metodología como ciencia y el método científico. Caracas ene. 2002

<http://paradigmainvestigativo-educativo.weebly.com/paradigma-post-positivista.html>

EL proceso DEL

# Grabado ARTÍSTICO

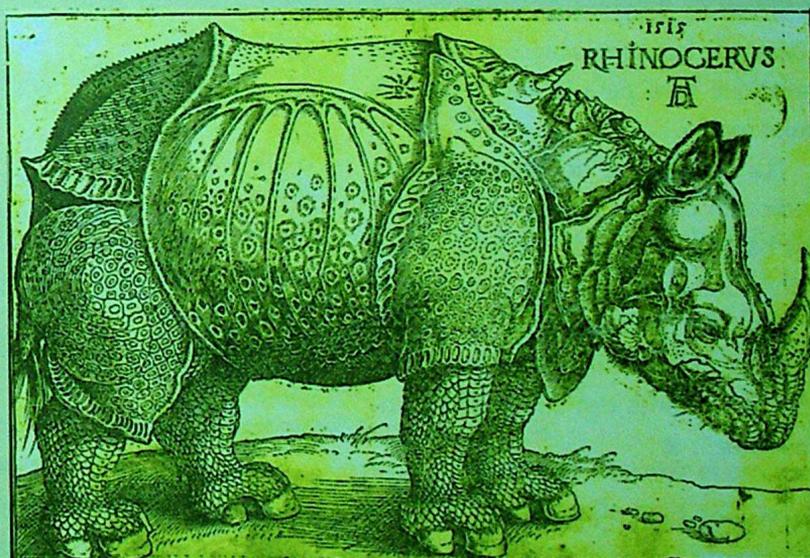


## Introducción

**L**a enseñanza - aprendizaje de la imagen visual, particularmente en la ciudad de La Paz y El Alto, se encuentran en cuatro centros educativos: la Academia Nacional de Bellas Artes "Hernando Siles", la Carrera de Artes de la Universidad Mayor de San Andrés, la Carrera de Artes Plásticas de la Universidad Pública de El Alto y la Escuela de Artes del Gobierno Municipal de El Alto. Lamentablemente, en estos centros educativos pocos son los estudiantes que eligen como especialidad el Grabado Artístico, argumentando que no escogen la especialidad porque difícilmente encontrarán trabajo o mercado estudiando esta rama artística.

Los estudiantes que no eligen la especialidad porque indican que el proceso técnico que demanda esta disciplina es moroso, complejo y que además, requiere de la manipulación de elementos químicos como: ácidos, gasolina, alquitrán, barnices, etc. La utilización de estos químicos preocupa por los aspectos de salud, aunque los estudiantes también señalan que los ambientes habituales para esta práctica no son adecuados por la falta de oxígeno y reclaman la provisión de herramientas, materiales y otros elementos para la producción de estampas.

Sin embargo, es importante que los iniciados en esta especialidad comprendan que el aporte del Grabado tiene fuertes antecedentes, por ejemplo, en la invención de la imprenta, quizás el segundo invento más valioso después de la rueda. En la antigüedad el grabado en Xilografía era un medio de comunicación que transmitía información con el cual se podían reconocer acontecimientos sociales, religiosos, cultura-



El Apocalipsis, Alberto Durero, aguafuerte

les, etc. Esta técnica se diferencia de las otras ramas artísticas por su reproducción en serie que permite el acceso y consumo de una pieza artística a un mayor número de consumidores. ■



Madre e hijo, Kathe Kollwitz, xilografía

### Antecedentes históricos

El grabado en Xilografía tiene un extraordinario valor en la historia de la humanidad al ampliar las esferas de conocimiento. Durante la edad media, la difusión de las ideas y del conocimiento estuvo restringida pero a partir del siglo XV, los intelectuales contaron con un instrumento más eficaz para reproducir sus obras y las obras de escritores de la antigüedad clásica como Homero, Platón, Aristóteles, Virgilio, Cicerón, etc. Así, la Xilografía y posteriormente la imprenta permitió la circulación de las nuevas corrientes expresivas por los llamados pensadores. Esta secuencia didáctica sirve como ejemplo para que los universitarios reconozcan el valor que tuvo para la educación este singular medio.

“La importancia del grabado artístico radica en crear una imagen de la cual puede hacerse una o más impresiones casi idénticas, una de las principales características es su multiplicidad, de modo que es factible que se realicen primeras, segundas o terceras ediciones con una misma plancha o matriz”. ■

### Planteamiento del problema

Como dijera un maestro, realizar una obra de arte es resultado de un 99% de transpiración y 1% de inspiración. Por eso, corresponde decir que el proceso de esta técnica requiere de disciplina, constancia y concentración; cuestiones que encuentran un grado mayor de gratificación con la impresión y presentación de la estampa donde se pue-

den apreciar maravillosos efectos, texturas, variedad de líneas y modos de representación.

Si el estudiante piensa vivir del Grabado Artístico lo que tiene que saber es promocionar su producto y si es posible con el tiempo convertirlo en empresa. Mientras que los responsables y administradores de las academias de arte, tienen que saber que el taller de Grabado Artístico debe contar con amplios espacios para oxigenar los ambientes sin perjudicar la salud de los estudiantes porque esta materia no es peligrosa cuando se tiene disciplina y manejo adecuado de los materiales en el taller. ■

### Conclusión

La Universidad Pública de El Alto, ha de ser una institución de investigación que genere respuestas a necesidades y que promueva el desarrollo de capacidades para el beneficio del conjunto de la sociedad. Por su parte, la Carrera de Artes Plásticas se constituye en estímulo para la actividad creadora porque ayuda a desarrollar las cualidades



Wacatokori, Hugo Garnica, aguafuerte

artísticas en los jóvenes estudiantes de la Carrera. Mientras que el Grabado Artístico en particular, estimula un procedimiento seriado que mantiene desde la antigüedad una técnica trasformada en herramienta del arte y la educación. ■

Lic. Hugo Garnica Zurita

# La educación artística, LA INVESTIGACIÓN y el perfil DEL docente en artes



## Introducción

**E**l Arte desde la prehistoria fue y es una práctica comunicativa y formativa de la Sociedad. En general, se considera que las artes no forman parte del núcleo esencial de la educación pero como Elliot Eisner argumenta, en realidad, "son un medio muy importante para el desarrollo de los aspectos más sutiles y complejos de la mente". Por ende, el arte debe ser considerado como una práctica global, debido a que el ser artista no solamente incluye el saber y plasmar las técnicas y obras de arte; muy al contrario, conlleva una práctica constante de producción intelectual e investigación artística. Una capacidad de trabajo teórico - práctico que responde a un campo laboral globalizado.

La tendencia a nivel mundial de la práctica en la Educación Superior en Arte, forma profesionales que conocen a través de la práctica las diversas técnicas para la solución de expresiones artísticas con identidad, que aportan críticamente al arte contemporáneo.

Estudiantes con pensamiento reflexivo, con capacidad de interpretar objetivamente las necesidades y aspiraciones de un determinado contexto; de igual manera, la educación artística forma: investigadores artísticos, gestores culturales, consultores de Arte, asesores de políticas culturales, curadores de arte, científicos en programas y proyectos de desarrollo cultural social, etc.

La educación artística establece vínculos con la cultura e incrementa la formación integral del ser humano, esencial para su desarrollo en un contexto social determinado. ■

## Resumen

En el presente trabajo desarrollaremos la importancia de la Educación Artística, la tendencia de nuevas pedagogías de enseñanza en la misma y la situación de la formación docente en el área. Analizaremos ciertos criterios de diferentes autores, como Elliot Eisner y Silvana Andrea Mejía Echeverri, acerca de la situación pedagógica en la educación artística; de igual forma, tomaremos en cuenta algunos trabajos de investigación artística y formación de docentes en el área y el arte.

Palabras Clave: Educación artística, pedagogía, formación docente. ■

## Desarrollo

### La educación artística vinculada a la investigación

La enseñanza del arte abarca el desarrollo de diferentes capacidades, éstas contribuyen a innovar con nuevas didácticas y prácticas pedagógicas que contribuyen al desenvolvimiento del estudiante en la creación de obras artísticas.

Debemos comenzar por describir el proceso en el cual se encuentra el desarrollo de la educación artística, posteriormente determinar ciertos lineamientos de la misma y el avance de la pedagogía en la formación en artes plásticas.

Los logros de la investigación educativa basada en las artes (ABER), demostraron un avance significativo en este proceso de educación, que plasma una nueva tendencia: formar estudiantes con la capacidad de realizar obras e intervenir en el ámbito científico basados netamente en la investigación.

La tendencia en la Educación Superior de involucrar al arte, no como medio de creación estética, sino como una ciencia que puede basar sus conceptos siguiendo un perfil de indagación científica, otorgando como resultado una producción artística vinculada a la investigación, en la que se comprende el contexto, la interpretación, el análisis, la transformación y la construcción de sentidos con incidencia en el ámbito social. (Montoya, 2006)

### A juicio de Elliot Eisner

Elliot Eisner desarrollo tres dominios de trabajo en el ámbito de la educación artística:

El dominio productivo, el dominio crítico y el dominio cultural.

En este sentido, denomina al dominio productivo como las siguientes habilidades: Uso de las técnicas, invención de formas, creación de ordenes: espacial, estético y expresivo. Por su parte, el dominio crítico es la habilidad de formular: análisis formal, codificación y decodificación de símbolos para mejorar la comprensión, selección de materiales y entendimiento de la historia del arte y la cultura. Mientras que, el dominio cultural es el ámbito integrador, la dimensión contextual o ámbito social. Tres aspectos sumamente importantes en el desarrollo de la educación artística, los cuales aportan elementos para que el estudiante pueda mejorar sus capacidades artísticas.

### Hacia un nuevo perfil del docente en artes plásticas

La docencia se desenvuelve dentro de ciertos parámetros de formación que plantean la necesidad de establecer un perfil profesional específico. Un perfil de docente investigador, de capacidad argumentativa para proponer nuevas metodologías de trabajo y didácticas diferenciadas, sin caer en las rígidas normas preestablecidas por el proceso de educación.

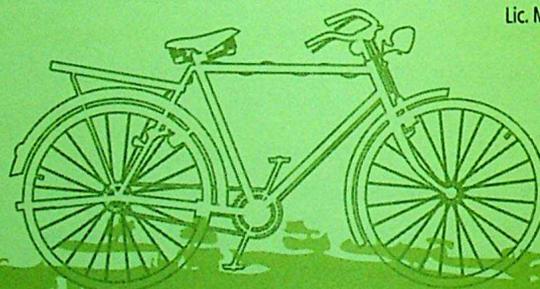
En la actualidad, un docente de artes plásticas debe contar con diferentes competencias y estrategias didácticas, que puedan proponer nuevos métodos de trabajo que estimulen la capacidad, la imaginación, el análisis, la percepción, la capacidad crítica, y la comprensión en los estudiantes. Los mismos que, mediante este proceso incrementarán su capacidad de interpretar las diversas etapas por las que ha pasado la humanidad hasta el presente. "Los docentes de artes deben pasar de ser consumidores de conocimientos en forma pasiva a ser productores de conocimiento en forma activa". Elliot Eisner

El docente de hoy, se encuentra con un campo extensamente amplio del mundo visual, razón por la cual surge la necesidad de ampliar el conocimiento y capacidad de producir métodos didácticos que posteriormente brinden nuevas herramientas a los estudiantes, para que estos estén involucrados en las problemáticas y situaciones de su propio contexto social. El facilitador en educación artística, debe liberarse de los fantasmas del egocentrismo para fortalecer su capacidad de enseñanza y ser un preceptor que desprendidamente guíe y proponga, sirviendo como un mediador entre la búsqueda de conocimiento del estudiante y la resolución de nuevas didácticas de enseñanza-aprendizaje. ■

### Conclusión

La educación artística está avanzando en el ámbito de la investigación incrementando el desenvolvimiento de estudiantes y docentes en el campo científico, al mismo tiempo, los artistas emplean la sensibilidad y el sentido de percepción de tal modo, que la creación (obra) queda sustentada con contenido referente a diferentes saberes y la producción ya no es simplemente resultado de la estética académica. ■

Lic. Marina Valeria Palacios Zelaya



### Bibliografía

Recuperado <http://es.slideshare.net/marialonsogarcia/cmo-se-investiga-en-educacin-artstica>

Recuperado <http://www.arteducators.org/research>

Recuperado <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83400716>

Palaou. P.P Didáctica, investigación y recursos en la Educación de las Artes Visuales, en el Grado de Maestro/a en Educación Infantil y el Grado de Maestro/a en Educación Primaria, en el marco del EEES. Trabajo presentado en el Congr s Internacional de Did ctiques Italia

Recuperado: <http://www.udg.edu/portals/3/didactiques2010/guiacdi/ACABADES%20FINAL5/305.pdf>.

# EL graffiti como

# arte

## VANDALISMO

### Introducción

**D**esde los umbrales de la historia, el hombre ha sentido la necesidad de expresarse artísticamente, así se pintaron muros con un propósito mágico o para describir hazañas, acontecimientos y tragedias, mientras otros decoraron ambientes o realizaron muros para evangelizar a un determinado grupo social. De esta manera el muro, resulto un producto estético o artístico



que mantuvo una tradición y sigue siendo un medio de comunicación colectivo que adopta diferentes lenguajes para decirnos aquello que es común o necesario para a cada época.

La palabra grafiti proviene del término italiano "sgraffiti" que significa dibujo o garabato sobre pared (o superficie plana) y del griego "graphein" cuyo significado es escribir; así lo explica Tristán Manco en Stencil Graffiti. Pinturas como las de las cuevas de Lascaux, en Francia, se grababan en las paredes con huesos y piedras, aunque el hombre enseguida antici-

pó las técnicas de la plantilla y el spray al crear siluetas soplando polvo de color en sus manos con huesos huecos. Se han encontrado fragmentos de arcilla en la Grecia antigua con textos grabados; y las excavaciones en Pompeya revelaron una gran cantidad de graffitis, que incluían eslóganes electorales, dibujos y todo tipo de obscenidades.

Durante la II Guerra Mundial, los nazis utilizaron las pintadas en paredes como parte de su maquinaria propagandística para provocar el odio hacia los judíos y disidentes. Sin embargo, el graffiti también fue importante para los movimientos de resistencia como método para hacer pública su oposición. Un ejemplo de ello fue La Rosa Blanca, un grupo de estudiantes alemanes que a partir de 1942 manifestó su rechazo a Hitler y a su régimen a través de panfletos y pintadas, hasta que sus miembros fueron detenidos en 1943. ■

### Marco teórico

En el lenguaje común, el graffiti es el resultado de pintar textos abstractos en las paredes de manera libre, creativa e ilimitada con fines de expresión y divulgación donde su esencia es cambiar y evolucionar buscando el atractivo visual y de alto impacto como parte de un movimiento urbano revolucionario y rebelde.

Art graffiti: Extraído de la música de las calles americana "hip-hop" de los 70s y 80s. Los que trabajan en este género se llaman a sí mismos "escritores".



Consiste en que el nombre del artista puede estar plasmado en distintas formas:

**Tag:** Escrito en un estilo único y personalizado utilizando un color, también puede entenderse como la firma del "escritor".

**Throw-up:** Comprende letras, palabras o un listado de nombres, y se utilizan generalmente dos colores.

**Piece o Pieza:** Que es el más elaborado, se utilizan tres colores como mínimo y a veces se necesita de varios días para poder terminarlo completamente.

**Lemas:** También llamado «graffiti público», Halsey and Youg dicen que los eslogan parten de la opinión personal a través de la gama de los problemas políticos (preocupaciones ambientales, feminismo, políticas estatales, relaciones internacionales, etc), pero todos comparten el hecho de querer expresar hacia la audiencia, de forma natural, su manera de ver las cosas.

**Latrinalia:** También llamado «graffiti privado». Es el tipo de graffiti que es hecho en los baños, es decir, en las paredes, puertas, espejos que se encuentran en los baños. Hay ocasiones que contiene dibujos, palabras, incluyendo poesía o reflexiones personales.

Por eso, los GRAFFITIS son un medio alternativo de comunicación porque todos tienen acceso a los espacios públicos donde pueden interpretar libremente sus mensajes.

"Se pueda opinar o compartir pensamientos. Los graffiteros tienen este tipo de acción donde el mensaje

escrito o símbolo es creado por una o más personas que colaboran en el diseño o el texto que se va realizar".

"Es de doble vía, al indicar que ambos deben ser tanto receptor y emisor; no existe ningún requisito para hacer un graffiti, también puede hacerlo un niño, un joven o adulto, hombre o mujer, de manera individual o grupal". ■

## Conclusiones

Los graffitis son expresiones o dibujos de temas sociales, culturales o políticos escritos de manera general. La falta de comunicación es portadora de muchos problemas en la sociedad actual. El graffiti no es la única forma de comunicación, pero en cierto sentido sí la más "libre" y accesible porque permite un alto grado de expresión de ideas y vivencias derivadas de hechos reales de la vida diaria. Por eso, es importante el aporte de ponencias como también, el trabajo etnográfico y la asistencia de la psicología social en la interpretación del graffiti para abrir espacios que promuevan la realización de este tipo de expresión.

Los graffiteros, como todos seres humanos tienen la necesidad de comunicación y expresión. Muchas personas carecen de estas posibilidades y caen en la sumisión o en la enajenación de otros medios de "comunicación" (televisión, radio, periódico) que difunden información sesgada con limitados espacios de difusión cultural.

Por otro lado, el graffiti no es considerado un arte sino un acto de vandalismo por la manera de expresión y utilización indiscriminada de paredes en los centros urbanos.

El graffiti llega a Bolivia, primero como expresión de protesta contra diferentes grupos sociales y más tarde, será visto como objeto de arte. El Hip Hop, adopta el graffiti por sus características, es decir, rebelde, protestante y revolucionaria.

En conclusión, el Graffiti es una manifestación del arte moderno que demuestra creatividad, pasión y una preocupación por utilizar los muros de las ciudades como pliegos donde se formulan todo tipo de argumentos, sólo se tiene que trabajar en otorgar lugares exclusivos para la realización de este tipo de expresión. ■

Lic. Edgar Miguel Cruz Mariaca

## Bibliografía

GUTIEREZ RODRIGES. Alex, Psicólogo, en el periódico.

Enfoque universitario. UMSA. La Paz, diciembre 2006 Pág. 16

GUTIEREZ CARDENAS. Jorge, Desafíos, Revista de teorías y Epistemológicas Comunicacional. Año 12008 Pág. 10.

JIMENEZ, Martín, Gratos. Tintes políticos. U.P.S. LA PAZ - Bolivia abril 2007. Pág. 6.

GUTIEREZ CARDENAS. Jorge, Desafíos, Revista de teorías y Epistemológicas Comunicacional. Año 12008 Pág. 11.

Autor: Alicia Vargas Moreno Artista en la modernidad.  
Op.cit. Jean Baudrillard distinguía en los años 70.

# SAMI

Color



El Alto - Bolivia