



## DEL ANÁLISIS FORMAL A LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

### La percepción de la imagen y de la forma en el proceso creativo

FROM FORMAL ANALYSIS TO ARTISTIC PRACTICE

The perception of the image and the form in the creative process

BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES

Universidad de Zaragoza, España

---

#### KEYWORDS

*Analysis  
Image  
Form  
Two-dimensional  
Tree-dimensional  
Artistic expression  
Visual communication*

---

#### ABSTRACT

*Approach to the formal analysis of the image, from a perceptive and organizational point of view in the personal artistic process of the students who take the subject of Image and Form Analysis at the University of Zaragoza. Through the History of the Image, it is committed to practical studies that enable the understanding of the fundamentals of visual communication, from its aesthetic perspective, through the conscious appreciation of images and forms. Students open their minds to new perspectives, questions and other lines of research from various areas: cultural, social and artistic.*

---

#### PALABRAS CLAVE

*Análisis  
Imagen  
Forma  
Bidimensionalidad  
Tridimensionalidad  
Expresión artística  
Comunicación visual*

---

#### RESUMEN

*Aproximación al análisis formal de la imagen, desde un punto de vista perceptivo y organizativo en el proceso artístico personal de alumnos que cursan la asignatura de Análisis de la Imagen y la Forma de la Universidad de Zaragoza. A través de la Historia de la Imagen se apuesta por estudios prácticos que posibiliten la comprensión de los fundamentos de la comunicación visual, desde su perspectiva estética, a través de la apreciación consciente de las imágenes y las formas. El alumnado abre su mente a nuevas perspectivas, interrogantes y otras líneas de investigación desde diversas áreas: culturales, sociales y artísticas.*

---

Recibido: 06/ 06 / 2022

Aceptado: 12/ 08 / 2022

## 1. Introducción

El presente artículo pretende desarrollar una aproximación al análisis formal de la imagen, desde un punto de vista perceptivo y organizativo, como inicio del proceso artístico personal de los alumnos que cursan la asignatura de *Análisis de la Imagen y la Forma* de 1º de Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza. Iniciamos este recorrido con una propuesta teórica del panorama general e introductorio de la investigación en torno a la imagen y la forma. Se aportarán parámetros que argumentan la interdisciplinariedad de la evolución de la Historia de la Imagen. Seguidamente, realizamos estudios prácticos que posibilitan la comprensión de los fundamentos de la comunicación visual, desde su perspectiva estética, a través de la apreciación consciente de las imágenes y las formas. El alumnado abrirá su mente a nuevas perspectivas, interrogantes, discusiones y otras líneas de investigación desde diversas áreas, culturales, sociales y artísticas. Sirviéndonos de estos ejercicios prácticos, los alumnos son capaces de encontrar soluciones a los posibles problemas que puedan tener al enfrentarse a un análisis de obras de arte bidimensionales o tridimensionales, a través del desarrollo de una actitud constructiva y creativa.

Este trabajo constituye un primer acercamiento al estudio y análisis de la imagen y la forma en un intento de focalizar el contenido de la manera más simple posible: describiendo los conceptos y elementos característicos de la forma, su poder expresivo y la conexión que se establece con las diferentes disciplinas como el dibujo, la pintura, la escultura, la instalación, la fotografía, el grafismo, etc.

## 2. Teoría de la imagen y la forma

La riqueza expresiva de la imagen ha suscitado un gran interés en diferentes ámbitos, ya sea psicológicos, filosóficos, pedagógicos, sociológicos, medios de comunicación o artísticos. Se trata de una modalidad de comunicación muy eficaz que se estudia desde perspectivas muy diversas.

La historia de la imagen, a grandes rasgos, ha sufrido una evolución marcada por las diferentes áreas de conocimiento que han ido trabajando el concepto. El mundo de la Historia o la Teoría del Arte, la Filosofía (estética), la Sociología (teorías de comunicación y recepción), la Lingüística, la Literatura, la Psicología (percepción de la imagen o teorías psicoanalíticas) y la creatividad, sientan las bases para el estudio y análisis de la imagen y la forma. Resulta complejo resumir aquí el origen su análisis. Si bien es cierto que la propia historia de la imagen es la base que sustenta los actuales modelos de la comunicación audiovisual (Gómez, 2001, pp. 10-19).

Jacques Aumont, en su obra *La estética hoy*, comenta que la Historia de la Imagen ha motivado al receptor a pensar que una determinada obra vale por lo que significa, por lo que expresa, por la emoción que provoca y por los pensamientos que produce, pero no solo por lo que vemos, sino también por la riqueza de los elementos que la componen y, por su puesto, el trabajo de su creador. Sin embargo, las ideas que se proyectan en el significado personal y que se otorga a una obra de arte también pueden estar condicionadas por el entorno (medios, vivencias, etc.), que modifiquen los sentimientos que se adquieren de la obra, posibilitando cambiar nuestros criterios del gusto (Aumont, 2001, pp. 7-8).

A lo largo de este amplio apartado, se podrá realizar un recorrido por la historia de la imagen y asentar conceptos relativos a la misma. El análisis del concepto permite profundizar en los diferentes discursos teóricos, conocer los parámetros por los que se sustentan dichas teorías, qué influencias reciben de otras áreas, qué aportan al receptor/estudiante con la intención de permitir desarrollar una serie de casos prácticos a nivel artístico, que puedan completar la formación relativa a la cultura visual.

### 2.1. Descubriendo la teoría psicológica Gestalt

Son muchos los investigadores que han teorizado sobre la percepción de la imagen. Pero, sin duda, es la teoría de las artes visuales construida por Rudolf Arnheim la que sienta los preceptos de una teorización académica de la imagen y la forma. A lo largo de su dilatada carrera, Arnheim reconoce que sus postulados se inscriben en la Teoría de la Gestalt, de la que es un firme defensor.

La disciplina psicológica Gestalt, cuyo nombre quiere decir “forma” o “contorno”, nació en Alemania a comienzos del siglo XX con la contribución de los investigadores Max Wertheimer, Wolfgang Köhler y Kurt Koffka. Desde sus orígenes estuvo estrechamente ligada al mundo del arte. La escuela Gestalt estudia el proceso mediante el cual el cerebro ordena y les da forma a las imágenes que recibe del mundo externo o de aquello que considera relevante. Desarrollaron teorías y experimentaciones en torno a la percepción sensorial (Arnheim, 1997, p. 17).

En relación a los trabajos sobre la interpretación de las artes visuales, Arnheim no se limita a estudiar el funcionamiento de la percepción, también investiga la calidad de las unidades visuales y las estrategias de su unión en un todo final y completo. En palabras de D. A. Dondis (2006), “cualquier acontecimiento visual es una forma con contenido, pero el contenido está intensamente influido por la significancia de las partes constituyentes, como el color, el tono, la textura, la dimensión, la proporción y sus relaciones compositivas con el significado” (p. 27).

La psicología de la percepción se puede resumir de la siguiente forma. Si se desea acceder a una obra de arte, se debe, en un primer momento, visualizarla en su conjunto, “como un todo”. Una vez terminado ese paso, nos preguntamos qué nos transmite y asimilamos el dinamismo de las formas y los colores. Antes de que

identifiquemos cualquier otro elemento, buscamos un tema al que haga referencia. El artista creador de la obra incluye toda una serie de temas que no deben ser olvidados por el observador. De ahí que el siguiente paso sea aprender sobre la temática que representa. Sin olvidar el conjunto de la obra, tratamos de localizar rasgos principales y explorarlos. Paulatinamente toda la riqueza de la obra se revela y encaja en su sitio, hasta conseguir que el mensaje sea percibido por el observador (Arnheim, 1997, p 21).

## 2.2. ¿Existen diferentes modos de ver?

Abrumados en la era digital con la proliferación de imágenes y formas, hemos perdido la capacidad de que nuestros ojos vayan más allá y entiendan todo lo que ven. En este sentido, nos preguntamos “qué vemos”, “cómo vemos” o “cuánto vemos”. Sencillas preguntas que abarcan multitud de actitudes, funciones y procesos. Ver es mirar, observar, descubrir, percibir, comprender, visualizar, examinar, reconocer. Constantemente abrimos los ojos e identificamos desde objetos simples hasta símbolos más complejos que nos ayudan a situarnos en una situación o momento determinados (Dondis, 2006, p. 13).

La fotografía, a mediados del siglo XIX, ya inició cambios en la percepción visual a la hora de concebir la realidad. Actualmente, las imágenes traspasan la pantalla digital y posibilitan otra función tecnológica y virtual como aproximación a esa concepción de lo que nuestros ojos ven. Mensajes icónicos que predominan a las palabras y que hacen posicionar al lenguaje audiovisual sobre el lenguaje escrito. En este sentido, la percepción y sensación visual que recibimos, directa e indirectamente, se plantea como un proceso por el cual se ordena la realidad. Se establece entonces un procedimiento cognitivo y emocional en el que intervienen diferentes factores (personales, fisiológicos, socioculturales y psicológicos), que hacen trabajar a la mente de cada persona en confeccionar la interpretación de lo que percibe (Gómez, 2001, p. 36).

En relación al proceso al que se somete la información visual que recibimos, Rudolf Arnheim argumenta lo siguiente:

La percepción visual es pensamiento visual. Existen buenas razones para la escisión entre visión y pensamiento. En beneficio de un metódico modelo teórico, es natural que se distinga claramente entre la información que un hombre o un animal recibe a través de sus ojos y el tratamiento a que se somete esa información. (Arnheim, 1986, p. 27)

Como indicábamos en líneas anteriores sobre la Historia de la Imagen, diversas disciplinas, esencialmente en Psicología, Filosofía, Arte o Ciencias de la Comunicación, tratan los procesos perceptivos. Numerosos estudios y experimentos sociales llevados a cabo por investigadores de la materia ponen de relevancia que percepción y atención son inseparables. Percibimos porque prestamos atención a lo que vemos. Esa sensación visual que experimentamos es un estímulo, una impresión producida por los objetos en nuestros sentidos. Es innata a factores socioculturales, fisiológicos y personales, y constituye un proceso sensorial por la conexión entre vista e ideas o conocimientos que extraemos de ella (Gómez, 2001, p. 37).

Ahora bien, ¿qué papel juegan entonces los sentidos? La capacidad de reconocer y comprender a través de la vista supera rápidamente los sentidos del gusto, oído, tacto y olfato. De ahí que, a lo largo de estas páginas, se pretenda conseguir el perfeccionamiento del proceso esencial de observación para convertirlo en la herramienta principal del estudio y análisis de la imagen y la forma.

De la contemplación de las imágenes y formas surgen conceptos como experiencia estética. Rafael Gómez (2001), en su libro *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*, argumenta que “la propia observación de imágenes lleva implícita la construcción de un análisis previo, convirtiendo lo innato en algo que necesita ser considerado y valorado” (p. 16). Se trata, por tanto, de un término subjetivo, que conlleva un proceso personal en el que se manifiestan las pasiones y preferencias de cada receptor.

Cualquier imagen lleva consigo una determinada estética que el receptor recibe dependiendo de su visión particular. Puede considerar algo bonito o feo, agradable o desagradable, pero ya, sin ser consciente de ello, le está marcando una connotación estética. Este condicionante estético produce distintas experiencias atendiendo a factores psicológicos (actitudes, estados de ánimo, sentimientos), sociales, antropológicos, culturales y, por ende, mediáticos, que en cierto modo transmiten la mayor parte de las imágenes.

La clave para llegar a la experiencia estética radica en la contemplación. A lo largo de toda esta teoría de la imagen se podrá comprobar que no es lo mismo ver que mirar. La mirada exige máxima atención y observación. Cuando miramos nos centramos en algo que está en nuestro campo visual, pero no en todo. Sobre este tema conviene mencionar al teórico e historiador del arte E. H. Gombrich que, en su libro *La imagen y el ojo*, indica

Para profundizar un poco más en este tipo de descubrimiento visual, considero que debemos investigar el efecto del aislamiento del contexto, no solo mediante el arte, sino también por otras vías. El aislamiento puede romper fácilmente la familiaridad y transformar así la experiencia. (Gombrich, 1987, p. 33)

Por tanto, nos invita a descubrir, a través de la mirada, a que aislemos y seleccionemos las formas que nuestra visión está captando. Es decir, llevar a cabo un primer análisis de lo que vemos que permita introducirnos en la

propia experiencia y goce estético. Un preanálisis que nos da respuestas a los interrogantes que planteamos al principio. Esto es, definir qué vemos y de qué forma lo vemos para centrar nuestra mirada en la descripción del objeto aislado y, por tanto, profundizar en “cuánto vemos”.

### 2.3. Estudio de la forma como captación del mensaje visual

En líneas anteriores se han expuesto diferentes modos de ver. Ver es comprender las formas que nos rodean, y se resumía que cuando vemos aprendemos y asimilamos algunos datos que sobresalen de los objetos: el azul del cielo, el círculo perfecto del sol, la forma geométrica de una caja, etc. Rudolf Arnheim trata minuciosamente la percepción de la forma y, en su obra *Arte y perfección visual*, expone lo siguiente en relación al acto de ver:

Al mirar un objeto, somos nosotros los que salimos hacia él. Con un dedo invisible recorreremos el espacio que nos rodea, salimos a los lugares distantes donde hay cosas, las tocamos, las atrapamos, recorreremos sus superficies, vamos siguiendo sus límites, exploramos su textura. La percepción de formas es una ocupación eminentemente activa. (Arnheim, 1997, p. 52)

Y así es, cuando vemos percibimos formas. Ahora bien, ¿qué es la forma? Para reforzar el concepto de forma, otro autor que se ha manifestado sobre ello es Kandinsky con su afirmación:

La forma, en sentido estricto, no es más que la delimitación de una superficie por otra. Esta es una definición superficial, pero lo superficial encierra necesariamente un elemento interno más o menos manifiesto. Toda forma tiene pues un contenido interno, del cual es expresión. (Kandinsky, 1989, p. 49)

Continuando con las teorías de Arnheim, desarrolla dos grandes apartados en su teoría en los que se centra en la forma. La forma como material visual, que es recibido por los ojos y se organiza en relación al conocimiento de la mente humana, y la forma extraída de aquello que representa.

La forma material de un objeto viene determinada por sus límites: el borde rectangular de una mesa, la base de un cono o el contorno circular de una pelota de fútbol. Atendiendo a aspectos espaciales como propiedades de la forma, la disposición de un objeto en una dirección u otra o que esté rodeado de más objetos, se habla de forma perceptual, que puede cambiar considerablemente cuando cambia su orientación espacial o su entorno. Esta segunda forma es el resultado del juego que se establece entre el objeto (forma material), el medio (entorno) que actúa como transmisor de la información y las condiciones con las que el observador (receptor) recibe esa información. La forma se puede ver influida por otras formas, así como por el modo en el que éstas son percibidas por el observador y las experiencias visuales que se han tenido de ese objeto, o esa clase de objeto. Por tanto, en el análisis de la forma se debe tener en cuenta la concepción del espacio y del tiempo, que influyen en la experiencia visual final. “Se nos dice que lo que una persona ve ahora -argumenta Arnheim- no es más que el resultado de lo que ha visto en el pasado” (Arnheim, 1997, pp. 62-64).

Centraremos ahora nuestro enfoque en este segundo concepto de forma, la forma perceptual. Al percibir una forma, consciente o inconscientemente, suponemos que representa algo. Por tanto, se podría decir que es la forma de su contenido. Esta forma es percibida por nuestra mente como una clase de objetos, no como un objeto concreto, y nos proporciona información sobre esa clase de objetos.

Cada vez que reconocemos o no reconocemos un objeto como lo que es, o como uno de su clase, entran en juego características propias de la forma. Su aspecto exterior puede no mantenerse siempre igual, al igual que un objeto de una determinada clase puede no parecerse exactamente a todos los demás de su clase. Si esto es así, debemos preguntarnos qué condiciones debe cumplir la forma visual para que sea reconocible. Aquí aparece en escena la orientación espacial, que presupone un marco de referencia. Es decir, el campo visual del ojo delimita un tipo de marco en el que se encaja la forma visual (Arnheim, 1997, pp. 115-119).

Para cerrar este apartado de definición de forma, exponemos una reflexión que realiza Arnheim (1997) sobre la concepción del artista en la determinación de la forma. Pone como ejemplo los pensamientos de Alberto Giacometti, escultor y pintor suizo, que cuando se disponía a retratar una figura “la cabeza del modelo que tenía delante pasaba a ser una especie de nube”. Giacometti quería representar “esa inalcalzabilidad del modelo en las superficies huidizas de sus figuras esculpidas y pintadas, sin dejar de insistir al mismo tiempo en la búsqueda de las formas que creía debían existir objetivamente en aquellas cabezas y cuerpos humanos” (p. 160). En este sentido, se puede afirmar que la forma no viene dada sólo por sus propiedades materiales, sino que también puede estar influida por un estilo representacional de una cultura o, en este caso, de un artista concreto.

### 2.4. Inteligencia visual y elementos básicos de comunicación

La siguiente argumentación recoge los conceptos abordados en la formación docente universitaria en torno al estudio visual y analítico de la imagen y la forma.

El desarrollo de la “inteligencia visual” es un proceso que se adquiere mediante la exploración, el análisis y, en cierta forma, la formación del sentido de la vista que potencie la capacidad de los receptores y creadores de mensajes visuales. En otras palabras, es la búsqueda incansable de hacer a las personas visualmente activas.

Un hecho incomparable en la comunicación humana es la que transmiten y proyectan nuestros ojos. En palabras de la diseñadora y teórica Donis A. Dondis (2006), la visión es una experiencia directa y el buen uso de estos datos visuales, que recibimos y nos aportan información, “constituyen la máxima aproximación que podemos conseguir a la naturaleza auténtica de la realidad” (p. 14). Lo que percibimos es un apoyo visual a nuestro conocimiento que se verá enriquecido con el desarrollo de una descripción analítica de lo que vemos. Así mismo, continúa argumentando que “la experiencia visual humana es fundamental en el aprendizaje para comprender el entorno y reaccionar ante él; la información visual es el registro más antiguo de la historia humana” (p.15).

Vivimos en un sistema de símbolos y debemos desarrollar métodos constructivos de aprendizaje visual. Para ello, tenemos que aprender a mirar o formarnos como personas alfabéticamente visuales, desde la construcción de mensajes simples a formas cada vez más complejas.

Pese a no disponer de una metodología estricta, la “alfabetidad visual” -término acuñado por Dondis en su teoría sobre la imagen visual-, su expresión y comprensión, sólo se puede desarrollar mediante la experiencia personal activa. Se debe buscar en muchos momentos y de muchas formas, en el sistema de proyección de los artistas, en diversas técnicas en la formación de estudiantes de Bellas Artes o de pensamiento filosófico, en teorías psicoanalíticas, en la propia naturaleza o a nivel más personal e introspectivo. En última instancia, el cómo vemos el mundo afecta casi siempre a lo que vemos (Dondis, 2006, pp. 21-24).

Por tanto, potenciar la inteligencia visual como un canal dinámico a la comunicación y de apoyo a la educación formal es un método eficaz de estimular la capacidad intelectual de los receptores y una necesidad vital para el que quiera involucrarse en la comunicación artística. Prueba de ello son los valiosos estudios que aportó la psicología de la Gestalt en el campo de la percepción.

Como argumentamos anteriormente, la mentalidad Gestalt puede ofrecernos la convención de que abordar la comprensión y el análisis de cualquier forma requiere reconocer que la forma (u objeto, acontecimiento, etc.) como un todo está constituida por partes interactuantes que se pueden aislar y observar de manera independiente para después recomponerse en un todo. Si nos llevamos esta teoría psicológica al ámbito artístico, analizaremos cualquier obra visual desde diversos puntos de vista. Es decir, descompondremos los elementos que la constituyen para comprender mejor el conjunto.

Para ello, debemos centrarnos en los elementos visuales básicos con el fin de comprender mejor sus cualidades específicas. El *punto* es la unidad visual mínima, señala y marca el espacio. La *línea* acompaña siempre a la forma y aporta flexibilidad al objeto o rigidez al plano. El *contorno*, como el círculo, el cuadrado, el triángulo y sus variantes combinaciones. La *dirección*, que canaliza el movimiento que incorpora y refleja el carácter de los contornos básicos (circular, diagonal o perpendicular). El *tono*, luz. El *color*, componente cromático del tono, cargado de expresividad. La *textura*, carácter superficial de los materiales visuales. La *escala o proporción*, tamaño relativo y medición. Y, finalmente, la *dimensión* y el *movimiento*. Todos estos elementos visuales constituyen el material básico por los cuales se proyectan todas las formas visuales (Dondis, 2006, pp. 27-28).

Es muy importante señalar aquí que emplear correctamente estos componentes visuales como medios para el conocimiento y la comprensión resulta un método excelente hacia la inteligencia visual.

## 2.5. Modalidades de análisis

Como análisis de la imagen entendemos el conjunto de acciones que se aplican sobre un objeto determinado y que consiste en descomponer y recomponer con el fin último de identificar mejor sus componentes. Estas operaciones requieren de una capacidad de reconocimiento y comprensión del mensaje visual.

Para profundizar en el análisis de la imagen y la forma en su contexto basaremos nuestra argumentación atendiendo principalmente a los postulados del estudioso alemán Erwin Panofsky, en su obra *Estudios sobre iconología*, y posteriormente, la clasificación de la anatomía del mensaje visual que establece Donis A. Dondis, en su obra *Sintaxis de la imagen. Introducción a la alfabetidad visual*.

E. Panofsky desarrolló una importante propuesta metodológica que resalta aspectos relacionados con el significado de las obras visuales. Para ello determina un procedimiento claramente interdisciplinar, ya que establece una vinculación entre dicho significado con los hechos culturales y con las relaciones entre la actitud creadora del artista y el contexto histórico propio de una determinada época.

La búsqueda de las diferencias que se establecen entre el significado o contenido temático y la forma se lleva a cabo a través del análisis iconográfico. Para ello, Panofsky establece tres niveles:

*Significado o contenido temático primario o natural.* Dentro de este apartado encontramos la significación fáctica y la expresiva. Esta primera fase se llega a alcanzar con la identificación de formas puras, como configuraciones de línea y color; como representaciones de objetos naturales (seres humanos, animales, plantas, edificios, instrumentos, etc.) o con la identificación de hechos y la captación de cualidades expresivas en la imagen. El universo de las formas puras que se distinguen en este nivel de análisis, como portadoras de significaciones primarias o naturales, es equiparable al universo de motivos artísticos. Este nivel de análisis se resuelve con la enumeración de los motivos artísticos a través de la propia experiencia cotidiana y la cultura general. Por tanto, se trata del primer paso del análisis pre-iconográfico de la obra.

*Significado o contenido secundario o convencional.* Momento en el que se reconocen e identifican las figuras, los temas y los conceptos a través de imágenes, historias o alegorías. Este proceso se denomina análisis iconográfico e implica una identificación acertada de los motivos que se representan.

*Significado intrínseco o contenido.* Se consigue investigando los principios implícitos de la mentalidad básica de una nación, época, clase social, creencia religiosa o filosófica representada en una determinada obra. De este modo, el contenido de una obra se manifiesta a través de la lectura interpretativa de las formas, motivos y alegorías como valores simbólicos de determinados universos culturales. En palabras de Panofsky (2008), “mientras creemos identificar los motivos sobre la base de nuestra experiencia práctica, pura y simple, realmente desciframos *lo que vemos* según la manera en que los objetos y las acciones eran expresados por las formas, bajo condiciones históricas variables” (p. 20). A este tipo de análisis se le designa el nombre de iconológica. Requiere un conocimiento muy profundo de temas y conceptos de la historia en su contexto social y cultural.

El análisis iconológico sólo se puede alcanzar habiendo realizado previamente los otros dos niveles. Es decir, en primer lugar, partir de una descripción pre-iconográfica, seguida de un análisis iconográfico, hasta llegar a un análisis más profundo, el iconológico (Panofsky, 2008, pp. 15-23).

Una vez examinados los tres niveles de significación que Panofsky aportó a la teoría del análisis de la imagen y la forma, vamos a detallar tres conceptos que Donis A. Dondis diferencia en cuanto a la expresión de la imagen y, en consecuencia, al mensaje visual que recibimos. A lo largo de todo nuestro recorrido en torno a la imagen, hemos sido conscientes de que constantemente recibimos y expresamos mensajes visuales. Estas formas visuales se nos presentan a tres niveles: representación, abstracción y simbolismo.

*El representacional.* Es el nivel más eficaz para la información directa, y viene condicionado por la experiencia visual básica y predominante de la realidad. Los ojos son la principal fuente de obtención de información visual. Son como la cámara fotográfica, donde almacenar, retener y recordar imágenes visuales. Por tanto, lo representacional es aquello que vemos y reconocemos desde nuestra experiencia y el contexto en el que se enmarca (entorno natural o artificial).

*El abstracto.* Este nivel se caracteriza por la capacidad de reducir los componentes visuales de la imagen que percibimos a elementos básicos, enfatizando sus componentes. La abstracción es un proceso de liberación del visualizador, libre y de experimentación, cómodo con la naturaleza, hacia nuevas ideas de expresión visual.

*El simbólico.* Se logra mediante la simplificación al detalle reconocible. Es decir, se reduce la forma que se percibe a lo más simple y este hecho pasa a ser un símbolo. En el símbolo se debe ver y reconocer la imagen primaria, y no solo eso, sino que también debe ser fácil de recordar y reproducir. Por tanto, debe ser lo más sencillo posible. En definitiva, el símbolo como sutil y efectiva comunicación visual, que refuerza el mensaje y el significado de muchas maneras.

La interconexión que se establece entre estos tres niveles es crucial. Cada nivel, tiene características individuales que pueden aislarse y definirse, pero no existen conflictos entre ellas. En realidad, se complementan y se refuerzan mutuamente (Dondis, 2006, pp. 83-100).

En conjunto, en cuanto a las diferentes modalidades de análisis que aquí se detallan, tanto Panofsky como Dondis sientan las bases de un análisis del contexto en que se originan las imágenes y que se articula, respectivamente, mediante tres niveles. No obstante, cabe destacar que la teoría de Panofsky permite analizar la imagen visual que percibe el receptor a través de un proceso de descomposición basado, principalmente, en identificar, reconocer e interpretar la imagen como captación del significado intrínseco de la obra artística. Sin embargo, Dondis desgana un análisis más esquemático y conceptual destinado posiblemente a futuros creadores que quieran alcanzar eficazmente que su comunicación visual se perciba con éxito.

### **3. Objetivos**

Partiendo de los objetivos marcados para alcanzar unos resultados óptimos en el estudio y análisis de la imagen y la forma llevados a cabo en el Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza, fundamentamos esta experiencia y propuesta práctica con una serie de objetivos a alcanzar.

#### **3.1. Objetivos generales**

Los objetivos generales marcan la fundamentación teórica que adquirirá el alumnado a lo largo de las diferentes sesiones en el aula.

Analizar y asimilar el desarrollo la Historia de la Imagen como un concepto multidisciplinar, estudiado en diferentes áreas como Ciencias de la Comunicación, Filosofía, Pedagogía, Psicología, Historia del Arte, Bellas Artes, entre otras.

Comprender los conceptos básicos para el análisis formal de la imagen y la forma, tanto desde el punto de vista de la percepción como de la organización.

### 3.2. Objetivos específicos

A su vez, los objetivos específicos potencian la capacidad creadora del alumnado con propuestas activas en el aula. Integrar en su aprendizaje autónomo de creación y experimentación interdisciplinar los instrumentos necesarios para la aplicación práctica del análisis formal e icónico de la imagen.

Analizar los elementos compositivos y perceptivos en la creación artística.

Potenciar, gracias a la experimentación práctica, la identificación y comprensión de los problemas del arte, estimulando procesos de percepción y contextualización de los elementos que componen la obra para comprender su significado artístico.

Favorecer la actitud crítica, creativa y constructiva sobre la percepción de las imágenes que les posibilite una búsqueda activa de información, análisis, interpretación y transmisión de los conceptos adquiridos en sus creaciones artísticas.

Una vez asimilados los objetivos planteados, el estudiantado estará preparado para enfrentarse a realizar diferentes tipos de análisis, tanto de obras bidimensionales como tridimensionales. Así como, potenciar el desarrollo de nuevos conceptos o fórmulas de análisis en cualquier ámbito.

### 4. Metodología

Los contenidos de la asignatura de *Análisis de la Imagen y Forma*, del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza, se asimilan y adquieren por el alumnado mediante seis supuestos prácticos. Su ejecución en clase se articula mediante una metodología activa y experimental. Se plantea un aprendizaje teórico-práctico, modulado en tres fases: exposición de conceptos previos, proceso e investigación y la creación final de diversos proyectos artísticos: un trabajo teórico y cinco ejercicios prácticos. Esta experimentación activa en el aula aporta los conocimientos necesarios para que el alumnado pueda enfrentarse al estudio y análisis de cualquier obra de arte bidimensional o tridimensional.

La puesta en marcha de la formación docente que aquí planteamos se inicia con la incorporación de clases teóricas alejadas del modelo tradicional de la clase magisterial, donde es el alumnado el promotor directo de marcar el ritmo de su aprendizaje. Su participación activa, en este sentido, es fundamental. El docente interviene a modo de guía y regidor de las sesiones, y es el responsable de ir introduciendo los conocimientos teóricos sobre la Historia de la Imagen, en particular, y de la Historia del Arte, en general.

Una vez que el docente expone las teorías generales de la imagen y sus diferentes enfoques metodológicos procedentes de diversos ámbitos, las principales sesiones giran en torno a un objeto cotidiano, como es una simple lata de refresco. De esta forma, se exponen directamente ante la forma de un objeto. Una vez que se enfrentan fríamente a la forma tridimensional, se formula una batería de preguntas (Figura 1), basadas en los niveles de análisis que estudian previamente: el pre-iconográfico, el iconográfico y el iconológico.

Figura 1. Batería de preguntas

Tipos de Análisis			
Pre-análisis	Iconográfico	Iconológico	Crítico
¿Qué forma ves?	¿Dónde has visto este objeto?	¿Quién es el autor del diseño? ¿En qué contexto surge?	¿De todos los aspectos del objeto cuál consideras más importante y por qué?
¿De qué material está hecho?	¿Conoces otros objetos idénticos y/o parecidos a este? Enuméralos y establece similitudes y diferencias entre ellos a nivel material, formal y funcional.	¿Quién lo ha fabricado?	¿Crees que es un buen diseño? ¿Por qué?
¿Cómo es su textura?	¿Te resultan familiares algunos de los signos que intervienen en su diseño? Di cuáles son y a qué hacen referencia.	¿Dónde?	¿Te parece que posee una dimensión estética? ¿Por qué?
¿Cuáles son sus dimensiones (respecto a la persona)?	¿Dónde los has visto?	¿Quién lo usa?	¿Te gusta?
¿Tiene algún tipo de decoración? Describe las formas y colores que presenta e indica dónde y cómo se sitúa dentro del objeto.	¿Eran iguales a éstos? Anota las diferencias y similitudes.	¿Distintos envases, distintos públicos? ¿Por qué?	
¿Cómo ha sido fabricado?	¿Desde cuándo sabes que existe este objeto como tal?	¿Crees que hay gente que no lo conoce? ¿Por qué?	
¿Qué técnica se ha empleado para su decoración?	Sabes si las otras formas de este objeto y/o de los signos que lo decoran existían antes que él? ¿Cuándo?	¿Por qué tiene esa forma ahora y antes no? ¿Crees que en el futuro seguirá siendo igual?	
¿Para qué sirve?		¿Para qué sirve su decoración? ¿Por qué es tan importante?	
		¿Crees que su fisonomía total se adecua a su función/es? ¿Por qué?	
		¿Ha sido utilizado en el campo del arte?	
		¿Cuándo, dónde, cómo, por quién?	

Fuente(s): Elaboración propia.

Este primer análisis de la imagen se vuelca en la realización de la descripción de una obra de arte seleccionada por cada uno de los alumnos, extraídas de un listado que previamente recomienda el docente. El estudiantado, en este sentido, pone de relevancia los conceptos abordados por el docente en las sesiones teóricas, que se han visto referenciadas sobre la lata de refresco. El análisis formal de cada una de las obras se expone, a modo de exposición oral, ante sus compañeros. Quedando reservada la parte final de la exposición para una batería de preguntas planteadas por el docente y sus compañeros.

El siguiente procedimiento de la propuesta docente, como se ha mencionado anteriormente, se compone de cinco trabajos prácticos, tres de ellos de índole bidimensional y dos de ámbito tridimensional. Con estas cinco propuestas se potencia el manejo de disciplinas como el dibujo, la pintura y la escultura.

En cuanto a los trabajos propuestos sobre soporte bidimensional, estos se resuelven mediante las destrezas de dibujo y pintura. Por su lado, los ejercicios que se presentan sobre soporte tridimensional se realizan con materiales empleados en la construcción mediante técnicas escultóricas.

A continuación, se detallan los epígrafes en los que se basan los supuestos prácticos que se proponen en el aula.

En relación a los proyectos sobre soporte bidimensional se plantean:

#### **4.1. Redes y mallas**

El alumno debe realizar una red modular empleando los útiles de dibujo técnico y dibujo artístico. Aquí se pone en práctica los conocimientos adquiridos de la teoría de la Gestalt en relación al módulo bidimensional, repetición, pesos visuales, etc. Sobre la red o malla diseñada se realiza un estudio de color para potenciar el diseño creado.

#### **4.2. Caricatura**

Creación de caricaturas animadas sobre figuras humanas o animales. El historiador del Arte E. H. Gombrich (1999), señala en su teoría que el término caricatura se acuñó en la Historia del Arte a comienzos del siglo XVII. Los que practicaban este retrato exagerado de lo representado, por aquella época aficionados, lo utilizaban como arma para ridiculizar a sus adversarios con trazos graciosos y poco a poco -argumenta- "el género fue adoptado por artistas profesionales" (p. 9). Con este ejercicio se pretende realizar un estudio minucioso sobre la anatomía humana y animal, resuelto mediante la exageración de los volúmenes que componga la figura a retratar. Mediante la técnica del dibujo del natural y los útiles de color (lápices, temperas o acuarelas) asimilan los rasgos más característicos de la caricatura.

#### **4.3. Alteración de una obra de arte pictórica**

Selección de una obra de arte pictórica donde se deben analizar los elementos compositivos y estructurales de la obra. Una vez realizado dicho análisis, la práctica consiste en modificar algún elemento compositivo de la representación pictórica sin alterar su composición original. La finalidad es realizar una reinterpretación del cuadro seleccionado.

Por su lado, los conceptos relacionados con el análisis escultórico, o espacio tridimensional, se realizan por medio de prácticas como:

#### **4.4. El módulo**

Se trata del proceso de iniciación de los alumnos en la forma tridimensional. Es el punto donde se desarrollan conceptos como el módulo, la obra seriada, la escala o la proporción. Además, se establece una primera toma de contacto con los materiales y técnicas de construcción en el aula.

#### **4.5. Escultura en movimiento**

Última propuesta práctica que realiza el alumno en *Análisis de la Imagen y la Forma*. Está dedicada al estudio y análisis del espacio escultórico, donde el estudiantado tiene que realizar el diseño y la construcción de una propuesta escultórica funcional. Esta funcionalidad es otorgada por el movimiento generado por la acción de un motor o por la activación de cualquier otro efecto contrario a la mecánica. Estamos ante un tipo de arte óptico que pertenece al cinetismo. El término cinético se puede extender a todas las obras bidimensionales o tridimensionales con movimiento real y movimiento virtual. En apoyo a esta doble vertiente del arte cinético, Rafael Gómez Alonso, argumenta que el historiador y crítico británico Frank Popper establece también dos acepciones en torno al arte cinético. Por un lado, el virtual o ficticio, que sugiere el movimiento de la obra en sí misma (a través de ilusiones ópticas, diferentes perspectivas, efectos de ondas) y, por otro lado, el generado en acto y real, que se manifiesta en:

El acto de movilidad que ofrecen las formas, los colores y los planos a través de procesos mecánicos y automáticos de dispositivos internos como motores, corrientes de aire, impulsos programados; también

se genera el movimiento por la luminosidad e, incluso, por efectos desplazatorios de los puntos de vista. (Gomez, 2001, pp. 152-153)

Los estudiantes experimentan con esta propuesta formativa dos formas de trabajo. Por un lado, la fundamentación de los conceptos recogida en una argumentación teórica donde se fomenta, entre otras cosas, la investigación propia y la búsqueda de fuentes sobre la materia. Y, por otro lado, la experiencia individual como artistas creadores de sus propias obras de arte.

## 5. Resultados

Una vez adquiridos los conceptos básicos sobre la Historia de la Imagen a través del análisis teórico de una obra de arte, se pone en marcha este modelo de aprendizaje de creación artística. El alumno ahora adquiere el rol de "artista creador", asimilando y adquiriendo los procedimientos que estos llevaban a cabo en sus discursos artísticos.

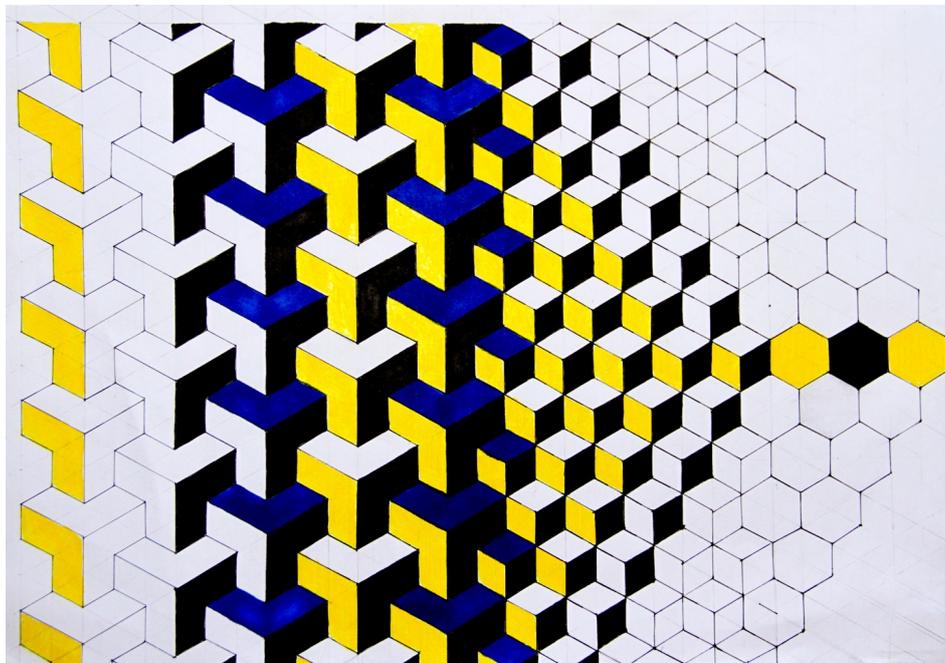
Analizamos cinco estudios de caso materializados por los estudiantes de 1º de Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza. Exponemos aquí la materialización de tres proyectos sobre soporte bidimensional y dos de ámbito tridimensional.

### 5.1. Generación de redes o mallas en la forma bidimensional

En relación a los proyectos realizados, se extrae que la gran mayoría de los alumnos se apoyan en los elementos geométricos, como pueden ser la reproducción de suelos hidráulicos o celosías, para resolver la práctica de redes y mallas. No obstante, un pequeño grupo también recurre al dibujo artístico para generar su red modular, desarrollando un patrón de repetición, mucho más libre, y evitando el uso de regla, escuadra y cartabón.

Exponemos aquí uno de los resultados realizado por un estudiante de Bellas Artes sobre los conceptos de las redes modulares. La práctica que analizamos está basada en elementos geométricos. Inicia en su derecha con un hexágono, transformándose en un cubo de pequeño formato, para finalizar en la izquierda en un cubo de tamaño superior. El empleo de colores potencia las diferentes vistas de dicho cubo, los cuales aportan la profundidad necesaria para percibir dicha forma. Este ejercicio ha sido resuelto por medio de la repetición de una forma geométrica, el cubo, y estaría relacionado con un efecto óptico característico del arte cinético. Como se observa por el uso del color, el cubo aumenta de tamaño y se superpone uno con otro generando esos volúmenes. Dependiendo el ojo que lo observe puede percibir otro tipo de formas distintas al cubo, como puede ser el cuerpo sólido de una L. Es importante tener una fuente documental para poder hacer las lecturas de un ejercicio de este tipo (Figura 2).

Figura 2. Proyecto de red modular



Fuente(s): Archivo fotográfico de *Análisis de la Imagen y de la Forma*.

## 5.2. Distorsión de la realidad a través de la caricatura

Los resultados obtenidos sobre la práctica de la caricatura, demuestran que los estudiantes adquieren cualidades o destrezas artísticas sobre la representación humana a través del dibujo animado. Elaboran distorsiones anatómicas de la figura humana o animal, representando una realidad exagerada y potenciando la fealdad o la belleza de lo representado. De los proyectos presentados, todos se han centrado en la representación humana (sobre todo, en los rasgos de los rostros), dejando en un segundo plano la representación animal.

Continuando con los ejemplos llevados a cabo en el aula, mostramos el resultado de una caricatura realizada por una alumna del curso en la que se centra en la figura de un trabajador de la universidad. En concreto, la figura del conserje de la facultad. Para ejecutar este ejercicio se sirve de las cualidades físicas de su rostro, además de objetos que identifiquen la profesión de esta persona, la llave. Como se aprecia, se exagera la forma ósea de la cabeza potenciando los rasgos más identificativos. Destacamos una barbilla estrecha que se contrapone a unas orejas grandes y una frente enorme. La técnica del dibujo es fundamental para transmitir, sobre un soporte plano, la frescura y el volumen de la caricatura a representar (Figura 3).

**Figura 3.** Proyecto de caricatura



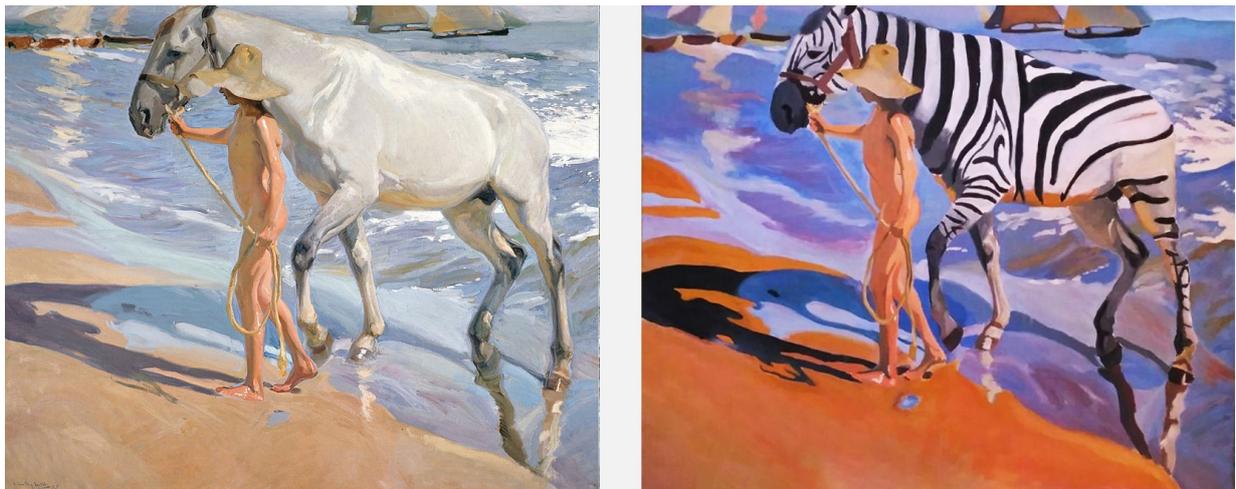
Fuente(s): Archivo fotográfico de *Análisis de la Imagen y de la Forma*.

## 5.3. Alteración de una obra de arte

Cerramos con esta práctica el análisis de los ejercicios realizados sobre soporte bidimensional. La alteración de una obra de arte es materializada por los alumnos a través de la interpretación de cuadros icónicos de la Historia del Arte. Obra de Vermeer, Velázquez, Sorolla, Gauguin o Magritte, entre otros, en los que predomina la figura humana, son algunos de los ejemplos que se han trabajado aquí. En mucho de ellos, los alumnos modificaban atributos, objetos, colores o texturas sin cambiar agresivamente la composición del cuadro, mediante el empleo de la pintura. El ejercicio adquiere la importancia de incorporar el concepto de ilusión óptica (o engañar al ojo) en sus creaciones.

Un ejemplo práctico de lo anteriormente mencionado se puede observar en la interpretación de “El baño del caballo”, de Joaquín Sorolla. El alumno que escoge esta obra altera un componente del cuadro sin modificar su estructura. Sustituye al caballo blanco por una cebra. En este punto, genera confusión al espectador de si el cuadro original fue materializado con este animal o no (Figura 4).

Figura 4. Proyecto de alteración de obra pictórica



Fuente(s): Archivo fotográfico de *Análisis de la Imagen y de la Forma*.

#### 5.4. Construcción tridimensional a través de módulos

Los resultados obtenidos a través de la práctica del módulo, han sido muy diversos entre los estudiantes. La concepción espacial es interpretada de formas distintas. Un 50% de los participantes resuelven sus prácticas mediante la repetición de un mismo módulo seriado y el otro 50% restante empleó el uso de la escala de un mismo módulo. A la hora de materializar esta práctica los estudiantes emplean diferentes tipos de material, desde madera, cartón-pluma, tela metálica, etc. La importancia de esta práctica radica en la ocupación del espacio a través de elementos tridimensionales construidos por ellos mismos.

El caso práctico que analizamos aquí se compone de tres módulos idénticos, en proporción y forma, que, combinándolos entre sí, forman el cuerpo sólido de un cubo. Destacamos del resultado materializado por esta alumna el efecto visual producido por la armonía de colores. Así cómo, las líneas que delimitan cada módulo que, al encajarlas, forman el cuerpo sólido de un cubo (Figura 5).

Figura 5. Proyecto de módulo



Fuente(s): Archivo fotográfico de *Análisis de la Imagen y de la Forma*.

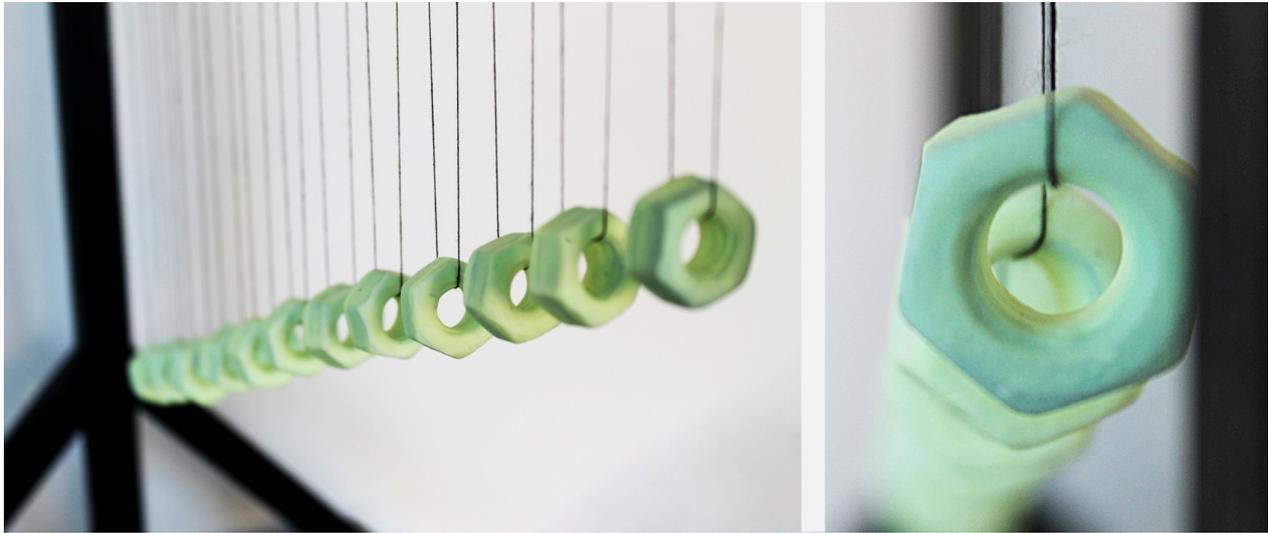
#### 5.5. Creación de una escultura en movimiento

Último proyecto que realizan los alumnos para alcanzar los objetivos planteados por la materia. La creación de una escultura en movimiento es la práctica más atractiva para los estudiantes, debido a que tienen que introducir movimiento en sus creaciones, ya sea por acción manual, natural o electrónica. De los proyectos presentados se extraen los siguientes resultados: un 60% de los proyectos eran accionados de forma manual, un 30% por acción mecánica (motor) y un 10% activados por las fuerzas de la naturaleza (viento).

La práctica que se expone aquí resume el bloque de la escultura en movimiento. La pieza está compuesta por doce tuercas metálicas bañadas en flúor. Se sujetan a una estructura de madera, pintada de negro, por un sutil hilo fino. En este caso, la activación del movimiento es manual. La creadora de esta escultura coge todas las tuercas al mismo tiempo y las suelta al vacío. Esta activación genera un movimiento pendular de todas las tuercas que, al estar suspendidas a diferentes niveles, formando una diagonal ascendente, proporciona unos movimientos

rítmicos. La experiencia visual de esta escultura se acentúa en ausencia de luz, puesto que el flúor que baña las piezas es el único elemento sólido que vemos flotando en el espacio y generando formas (Figura 6).

**Figura 6.** Proyecto de escultura en movimiento



Fuente(s): Archivo fotográfico de *Análisis de la Imagen y de la Forma*.

## 6. Discusión

Esta propuesta educativa se lleva a cabo en la asignatura de *Análisis de la Imagen y la Forma*, de 1º de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza. Se propone la elaboración de proyectos artísticos a los alumnos, eje vertebrador de una propuesta eminentemente práctica en la que ellos son los protagonistas de su propia formación. Gracias a los diferentes casos prácticos propuestos en el aula, los alumnos interiorizan los conceptos previos de la Historia de la Imagen y del Arte para desgranar los conceptos de imagen y forma, y llevar a cabo diferentes actos de comunicación a través de la obra de arte.

Los datos extraídos de la formación docente indican que los estudiantes muestran una predisposición a la hora de enfrentarse al análisis de una obra de arte, siguiendo los preceptos de las teorías planteadas y reforzando su investigación personal fuera del aula. En relación al comentario de una obra de arte, los alumnos han encontrado dificultades a la hora de asimilar los conceptos de la clasificación del análisis iconográfico, concretamente en el primer nivel (pre-iconográfico). No obstante, todas las dudas se fueron resolviendo conforme se iba integrando el grupo en las sesiones teóricas de forma participativa. Los otros dos niveles de análisis, el iconográfico y el iconológico, han resultado más fáciles de asimilar debido a los conocimientos previos de los que disponían.

En cuanto a los proyectos prácticos que conforman la parte bidimensional, ha sido lo más fácil de materializar gracias a su formación previa en el dibujo y la pintura. Sin embargo, la parte tridimensional fue la más compleja de resolver, puesto que la mayoría de los estudiantes no disponían de la formación sobre las técnicas y los materiales de construcción. Es importante remarcar aquí una diferenciación clara entre los alumnos que proceden del bachillerato artístico y los que proceden de otros bachilleratos. No obstante, la metodología empleada posibilita el aprendizaje desde un nivel inicial o básico sobre la materia, o de refuerzo y profundización para los que tienen un nivel avanzado.

A través de esta propuesta, los estudiantes logran comprender los conceptos y significados de la Historia de la Imagen y consiguen experimentar la percepción e interpretación de imágenes y formas de su entorno, así como sus cualidades plásticas, estéticas y funcionales. Establecen relaciones entre el lenguaje visual y plástico con otros lenguajes (psicológico, filosófico, social...). Potencian su capacidad de observación y descripción a través de obras de arte ya conocidas o de creación propia. Exploran, a su vez, los posibles significados de la imagen en su contexto y descubren otros parámetros que permitan el análisis de las imágenes, desde diferentes puntos de vista, con la intención de planificar su propio proceso de creación de una obra de arte.

A través de nuestra propuesta se extrae que se aprende mejor lo visualmente activo. Mediante las propuestas prácticas planteadas, el alumno consigue aunar los conceptos aprendidos sobre la teoría de la imagen y el lenguaje visual, aplicándolos mediante diversas técnicas artísticas. De la exposición de los trabajos en el aula, se desarrolla también la argumentación crítica, puesto que se establece un diálogo entre compañeros en el que ponen en común sensaciones y experiencias, y cuyo enfoque motiva a los alumnos a seguir avanzando en el contexto de su proceso creativo personal.

## 7. Conclusiones

La asimilación de los conceptos básicos de la Historia de la Imagen, la percepción de la forma, las teorías psicológicas de la Gestalt o el análisis iconográfico de la imagen se puede presentar al alumnado a través de una metodología creativa y activa de experimentación práctica asociada al lenguaje visual.

Mediante los proyectos planteados en el aula, el alumnado es capaz de desarrollar sus producciones en el espacio bidimensional y tridimensional, a través del conocimiento de instrumentos y métodos de experimentación en el arte.

Respecto al desarrollo de la inteligencia visual, los alumnos exploran nuevas formas de expresión y comunicación distintas a las habituales. Gracias a los proyectos prácticos estimulan su capacidad intelectual, generando en ellos una necesidad vital para descifrar los mensajes que ocultan las imágenes visuales.

Debemos destacar, ante todo, el desarrollo de la actitud crítica. Gracias a los planteamientos llevados a cabo en clase el alumno consigue enfrentarse a situaciones, lenguajes y formas de expresión distintas a las habituales.

En definitiva, a través de esta propuesta, creemos que el análisis de la imagen y de la forma se puede presentar al alumnado como método de aprendizaje activo que posibilite la experimentación de su capacidad perceptiva de las imágenes que rodean el espacio que transitamos o interactuamos. Tras la exposición final de los casos prácticos, los alumnos adquieren habilidades de ordenación, expresión y comunicación que les facilite enfrentarse al mundo de las imágenes de una forma más abierta y experiencial.

## Referencias

- Arnheim, R. (1986). *El pensamiento visual*. Ed. Paidós ibérica. <https://cutt.ly/iL9XQj5>
- Arnheim, R. (1997). *Arte y percepción visual*. Ed. Alianza.
- Aumont, J. (2001). *La estética hoy*. Ed. Cátedra Signo e imagen. <https://cutt.ly/YL9X0EK>
- Dondis, D. A. (2006). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Ed. Editorial Gustavo Gili.
- Gombrich, E. H. (1987). *La imagen y el ojo*. Ed. Alianza Editorial. <https://cutt.ly/FL9X7AD>
- Gombrich, E. H. (1999). *El uso de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Ed. Phaidon. <https://cutt.ly/EL9CyQ4>
- Gómez Alonso, R. (2001). *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*. Ed. Ediciones del Laberinto. <https://cutt.ly/CL9Cdt6>
- Kandinsky, W. (1989). *De lo espiritual en el arte*. Ed. Premio editorial.
- Panofsky, E. (2008). *Estudios sobre iconología*. Ed. Alianza Universidad.