

00282
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO/ej.
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS 2



LA ESCULTURA EN LA SOCIEDAD DE CLASES

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
MAESTRIA EN ARTES VISUALES
ORIENTACION EN ESCULTURA
P R E S E N T A:

GRACIELA MARIA DE LOURDES MAZON RUEDA



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Prólogo

El presente trabajo consta de dos partes, siguiendo una misma estructura, de tal manera que la segunda parte es la continuación de la primera.

En la primera parte, titulada "La escultura en la sociedad de clases" y realizada por Graciela Marfa de Lourdes Mazón Rueda, se estudian las características básicas de la escultura. En la segunda parte, cuyo título es "La práctica de la producción de ideología en imágenes de tres dimensiones en la sociedad de clases" y realizada por Tibor Bak Geler Geler, se aplica y se complementa ese conocimiento.

INDICE

0.	Introducción	1
1.	Conocimientos básicos de la escultura	7
1.1.	Concepción materialista de la escultura	7
1.2.	La práctica escultórica como trabajo humano	11
1.3.	El origen ideológico de la escultura y su función histórica	15
2.	El concepto "escultura" y el concepto "ideología en imágenes de tres dimensiones"	23
2.1.	El concepto "imagen"	41
2.2.	Un obstáculo para el estudio de la producción de ideología en imágenes de tres dimensiones	47
3.	"Producción de imágenes" y "producción de ideología en imágenes"	51
3.1.	Producción de imágenes que no es una forma de la producción ideológica	53
3.2.	Producción de ideología en imágenes	61
3.2.1.	Producción de ideología en imágenes de tres dimensiones	84
4.	La práctica de la producción de ideología en imágenes de tres dimensiones en la sociedad de clases	96

4.1. Sociedad sin clases	98
i) Sociedad de recolectores y cazadores	99
ii) Epoca de transición de la sociedad de recolectores y cazadores a la sociedad agrícola	102
4.2. Sociedad de clases	108
i) Sociedad agrícola - época esclavista y feudal	111
ii) Sociedad mercantilista - época de transición de la sociedad agrícola a la capitalista, la sociedad capitalista y la transición del capitalismo a la sociedad socialista	120
4.3. Conclusión	186
5. Producción de ideología en imágenes de tres dimensiones no-figurativa	189
Citas	203
Bibliografía	209

0. Introducción

Nos gustaría aclarar desde un principio que nosotros - ante todo somos, productores de esculturas y que con la presente investigación teórica completamos la producción escultórica que hemos realizado dentro de la Maestría en Artes Visuales. Producción que consiste en esculturas no-figurativas y, relativamente, de grandes dimensiones.

La finalidad de las esculturas que hemos producido se centra en el tipo de imagen que se concreta en ellas y no en experimentar con nuevos materiales y técnicas de producción. Interés originado por el hecho de haber llegado a la producción no-figurativa un tanto en forma "inexplicable" en el curso de nuestro desarrollo como productores, y al que, se debe también la necesidad de realizar la presente investigación teórica.

Aparentemente el planteamiento práctico (las esculturas producidas) y el planteamiento teórico no muestran conexiones entre sí por lo que juzgamos conveniente explicar las intenciones tanto del primero como del segundo.

Una de las preocupaciones que motivó la producción de nuestras esculturas, desde hace tiempo, fue la idea de producir esculturas que en el nivel ideológico, respondieran a la siguiente observación de Marx y Engels: "La Revolución comunista es la ruptura más radical con las relaciones de propiedad tradicionales: nada de extraño tiene que en el curso de su desarrollo rompa de manera más radical con las ideas heredadas del pasado." Esta preocupación nos llevó, curiosamente, a plantear, ya dentro de la Maestría en Artes Visuales, la producción de esculturas no-figurativas. Producción que podríamos decir opone a la tendencia artística denominada "realismo socialista" (por lo menos de la manera como hoy se comprende) y a la estética, a la teoría y a la crítica de arte oficiales practicadas en la mayoría de los países socialistas y adoptadas también por muchos teóricos marxistas fuera de estos países.

Desde el inicio de la práctica de la producción de esculturas no-figurativas, a principios del siglo, la mayoría de los teóricos marxistas la han considerado una tendencia artística burguesa, decadente, formalista, etc., por no contener ideas políticas revolucionarias. Olvidándose desde nuestro punto de vista de principios marxistas muy importantes (entre ellos el que no existe arte para todos los tiempos, otro es la observación anteriormente citada) Ante esta situación nos preguntamos hasta que

punto es válida una estética, teoría y crítica, a la vez exalta producciones que representan claramente intereses de clase de -- las clases dominantes de las sociedades anteriores. Por ejemplo: la producción de Miguel Angel, que representa intereses de clase de sectores sociales reaccionarios en su época (del clero y de -- la burguesía con carta de Italia del norte); o, la producción ar-- tística denominada con el término "realismo burgués", además de idealizarla al ser utilizada como base para la formación de un -- arte socialista.

De esta manera, al realizar esta investigación nos plan-- teamos la problemática de si existe o no contradicción entre la -- producción no-figurativa y los principios marxistas, fundamentán-- dola directamente en las principales ideas sobre el arte de Marx y Engels. Dejando a un lado las múltiples interpretaciones que -- de ellas se han hecho posteriormente, las cuales en su gran mayo-- ría desembocaron en dogmatismos u otro tipo de tergiversaciones. Así hemos procurado emplear la concepción materialista de la his-- toria.

Queremos aclarar también que la finalidad de esta tesis no es ofrecer alguna teoría nueva, sino investigar, en el sentido del término, la relación que existe entre la práctica de la pro-- ducción escultórica en general y las diferentes sociedades; es de-- cir, la forma como se inscribe esta práctica de producción en la estructura social de las diferentes épocas históricas. Solamente la descripción de esta relación nos puede permitir la ubicación -- de nuestra producción. Naturalmente, en nuestro caso y en este momento la situación es aún más compleja puesto que las escultu--

ras realizadas por nosotros se encuentran "aisladas, la sociedad en que vivimos no tiene aún contacto con ellas. Y, dado que este tipo de productos también tienen por finalidad el cumplimiento de una función social determinada, únicamente es estudiable a partir del ejercicio de su función. Razón por la cual no hacemos referencia directa a nuestra producción.

La presente investigación tiene también otra finalidad aparte de ubicar, o sea, de encontrar el lugar de la escultura en la historia de los hombres y en la sociedad (sobre todo en la so ci dad de clases, puesto que vivimos en ella), es importante para nosotros puesto que nos proporciona conocimientos y un "instrumento" teórico por medio de los cuales, como productores directos, tenemos posibilidad por un lado de analizar el resultado de nuestro propio trabajo práctico con mayor objetividad, estando así en posibilidad de modificar la producción futura en la medida necesaria, y, por otro lado para poder definir nuestra posi ci ón como productores ante nuestra propia producción y ante la producción escultórica en general.

Para lograr este propósito, en primer lugar, se nos presentó la necesidad de saber ¿que es lo que producimos?, y, así, de hacer una primera y tentativa descripción de lo que podría ser la práctica de la producción escultórica y el producto. Para ello nos vimos obligados a sustituir algunos términos (artista, artístico, obra de arte, escultura, etc.) por otros, tal vez algo problemáticos en su utilización, pero con el exclusivo fin de ser descriptivos. Ya que, por ejemplo, no logramos detectar cual es el criterio que se emplea para calificar un producto

como "artístico" y otro como "no-artístico"; además, ¿que es lo que significa el concepto "artístico"? En segundo lugar, fue necesario describir también la función social que la escultura está destinada a cumplir originalmente y la razón por la cual los hombres han practicado esta producción a lo largo de la historia de sociedades tan contradictorias y diferentes entre sí. Para evitar malos entendidos subrayamos también desde ahora, que en el curso de la presente nos ha interesado únicamente la función original que está destinada a cumplir socialmente la producción escultórica y los factores latentes que promueven la producción (función que más nos incumbe como productores directos). Suprimiento momentaneamente, todas aquellas funciones que le han sido atribuidas sobre todo en la sociedad capitalista y en la socialista, como son: 1ª educativa, la cognoscitiva, etc. En tercer lugar, fue indispensable revisar, por lo menos a grosso modo, el tipo de relación que entablan los agentes sociales de las diferentes sociedades con la producción escultórica, ya que está vinculada directamente con la lucha ideológica de clases en la sociedad de clases. Las referencias hechas sobre la sociedad sin clases son necesarias para poder comprender el origen ideológico en general y el origen del carácter representativo de una parte de la producción escultórica. Todo esto lo estudiamos en correlación con los factores más determinantes que influyen directa o indirectamente en el desarrollo de una sociedad.

Como principales fuentes de conocimiento y de apoyo teórico hemos utilizado los siguientes libros y ensayos: Carlos Marx y Federico Engels: "Sobre el arte"; Nicos Hadjinicolaou:

"Historia del arte y lucha de clases"; del mismo autor el ensayo titulado: "Sobre la ideología del vanguardismo"; Juan Acha: "Arte y sociedad: Latinoamérica (el sistema de producción); y el ensayo de Emilio de Ipola titulado: "Crítica de la teoría althusserista sobre la ideología".

1. CONOCIMIENTOS BASICOS DE LA ESCULTURA

1.1. Concepción materialista de la escultura

Hemos decidido referirnos primero a la concepción materialista de la escultura, porque la consideramos el instrumento de nuestro trabajo y como tal constituye el criterio con que lo desarrollaremos.

Comenzaremos citando a F. Engels, quien explica la concepción materialista de la historia y las otras disciplinas de la superestructura, las que podemos sustituir en general por el arte y en particular por la escultura, siempre y cuando las aceptemos como manifestaciones ideológicas de una sociedad, y como resultados de la lucha de clases. Así combatiremos también el peligro que pueda surgir de la vulgarización de esta concepción, por parte de algunos marxistas, y de la mala interpretación o deformación por parte de otros teóricos no marxistas. Contra este peligro, ya han luchado los mismos clásicos del marxismo, pero al parecer no fue suficiente. A continuación las palabras de Engels:

"...Según la concepción materialista de la historia, el factor que en última instancia determina la historia es la producción y la reproducción de la vida real. Ni Marx ni yo hemos afirmado nunca más que esto. Si alguien lo tergiversa diciendo que el factor económico es el único determinante, convertirá aquella tesis en una frase vacua, abstracta, absurda. La situación económica es la base, pero los diversos factores de la superestructura - que sobre ella se levanta - las formas políticas de la lucha de clases y sus resultados, las Constituciones que, después de ganada una batalla, implanta la clase triunfante, etc., las formas jurídicas, e incluso los reflejos de todas estas luchas reales en el cerebro de los participantes, las teorías políticas, jurídicas, filosóficas, las ideas religiosas y el desarrollo ulterior de éstas hasta convertirlas en un sistema de dogmas - ejercen también su influencia sobre el curso de las luchas históricas y determinan, predominantemente en muchos casos, su forma. Aquí está presente - la interacción de todos estos factores, en la cual a través de toda la multitud infinita de casualidades (es decir, de cosas y acontecimientos cuya conexión interna es tan remota o tan difícil de probar, que podemos considerarla como inexistente, no hacer caso de ella), acaba siempre imponiéndose como necesidad el movimiento económico. De otro modo, aplicar la teoría a una época histórica cualquiera sería más fácil que resolver una simple ecuación de primer grado" (1)

"El desenvolvimiento político, jurídico, filosófico, religioso, literario, artístico, etc., se basa sobre el desarrollo económico. Pero estos elementos interactúan entre sí y reaccionan -

también sobre la base económica. No es que la situación económica sea la causa, y la única activa, mientras que todo lo demás es pasivo. Hay, por el contrario, interacción sobre la base de la necesidad económica, la que en última instancia siempre se abre camino. El estado, por ejemplo, ejerce influencia mediante los aranceles-proteccionistas, la libertad de comercio, un sistema financiero - bueno o malo; e incluso la inanición e importancia mortales del - pequeño burgués..."(2)

"De modo que no es que, como imaginan algunos por comodidad, la situación económica produzca un efecto automático. Los hombres hacen su propia historia, sólo que en medios dados que la condicionan y en base a relaciones reales y existentes, entre las cuales las condiciones económicas -por mucho que puedan ser- influidas por las políticas e ideológicas- siguen siendo las que deciden en última instancia, constituyendo el hilo rojo que las atravesa y que es el único que conduce a comprender las cosas".(3)

"En lo concerniente a los dominios de la ideología que planean aun más alto por el aire -religión, filosofía, etc. tienen una raíz prehistórica, preexistente y que pasa al período histórico, y que hoy llamaríamos charlatanería. Estas diversas representaciones falsas de la naturaleza, del hombre, de los espíritus, de las fuerzas mágicas, etc, tienen en su mayor parte sólo una base económica negativa; el deficiente desarrollo económico del período prehistórico tiene por completo y es también en parte condicionado, y aun causado, por las falsas representaciones de la naturaleza. Y aun cuando la necesidad económica era la principal fuerza motriz el progresivo conocimiento de la naturaleza y lo sea cada-

vez más, sería seguramente pedante buscarles causas económicas a todos estos absurdos primitivos. La historia de la ciencia es la historia de la eliminación gradual de estos disparates o de su reemplazo por nuevos, pero ya menos absurdos, disparates." (4)

Tomando como ejemplo la filosofía Engels prosigue:

"La economía no crea aquí absolutamente nada nuevo (a-novo), pero determina la forma en que el material intelectual -- existente es alterado y desarrollado, y también ello la mayoría de las veces indirectamente, porque son los reflejos políticos, jurídicos y morales los que ejercen la mayor influencia directa - sobre la filosofía." (5)

¿ Qué es lo que nos dicen estas citas ? En primer lugar, que la base económica no ejerce en muchos casos influencia directa sobre los componentes de la supraestructura, más aún, no tiene caso y es absurdo justificar cualquier efecto de la supraestructura con base económica. En segundo lugar que los componentes de la supraestructura son lo que interactúan entre sí, ejerciendo también cierta influencia sobre la base económica. En tercer lugar, el Estado o las clases sociales también pueden modificar el desarrollo de los factores anteriormente mencionados.

En consecuencia, podemos decir que lo que en última instancia determina el desarrollo de la escultura es la "producción y la reproducción de la vida real", la que se compone del factor económico y de los factores de la supraestructura. En el caso de la escultura - como disciplina artística y manifestación ideológica - es más importante revisar la influencia que recibe por parte de la filosofía, ética, religión, de la política, etc., y solamente

te en segundo lugar lo que pueda influir el desarrollo económico. Porque como la escultura es un dominio preciso de la división del trabajo, presupone determinado material intelectual heredado de sus predecesores y del que toma su punto de partida. Por esta razón un país independientemente de su desarrollo económico puede brillar en las artes o algunas de las tendencias artísticas (Marx) por ejemplo la literatura en América Latina.

En resumen: la concepción materialista toma la escultura como parte de la supraestructura, y por lo tanto es una manifestación ideológica de las "luchas históricas". (es decir de la lucha por la sobrevivencia, de la lucha por el poder económico y político, de la lucha de clases, - y ésta es la causa por la que existen tantas tendencias en la producción escultórica -). Dicho en otros términos, la escultura se escribe en el contexto social, esto es, no queda aislada de los otros factores de la supraestructura, los que interactúan entre sí, y determinan el desarrollo de la escultura. En lo que concierne al factor económico, podemos -- añadir que como es la "principal fuerza motriz" del proceso histórico, determina también el desarrollo de la sociedad y en consecuencia sus manifestaciones ideológicas.

1.2. La práctica escultórica como trabajo humano

Anteriormente, hemos visto que lo que en última instancia determina la escultura como disciplina artística es la "producción y la reproducción de la vida real". Precisemos ahora lo que significa esta frase.

En primer lugar, significa la producción y la reproducción de la vida real del "hombre". Del hombre necesitado y ser natural, "un ser que padece, un ser condicionado y limitado, como lo son también el animal y la planta..."(6) Pero no es un simple proceso comparable con la vida de las hormigas o de las abejas, - las que sencillamente reproducen su existencia. Se trata de la reproducción de la vida del ser humano, donde "lo humano se manifiesta en que el hombre reconoce en sí mismo al género, su cualidad social, en que se comporta hacia sí mismo como hacia un ente social, en que por medio de su conciencia hace de su vida social un objeto suyo." (7)

En segundo lugar, se trata del hombre como ser productor, capaz de producir una nueva situación, capaz de modificar o mejorar sus condiciones de vida. "Como ser natural humano, el hombre sigue viviendo bajo el impero de la necesidad; más exactamente, cuando más humano, se vuelve más necesitado, es decir. más se amplía el círculo de sus necesidades humanas. Pueden ser necesidades naturales humanizadas (el hombre, el sexo, etc.) al cobrar lo instintivo una forma humana, o bien necesidades nuevas, creadas - por el hombre mismo, en el curso de su desenvolvimiento social, - como, por ejemplo, la necesidad estética." (8) (Aquí cabe sustituir la estética por la escultura como disciplina artística para que la cita se ajuste a nuestros intereses.)

En tercer lugar, la fase "producción y la reproducción de la vida real" equivale a esta otra: "...el hombre como ser de necesidades y el hombre como creador, productor, se hallan en una relación indisoluble. La actividad que hace posible esta relación

es una actividad material, práctica: el trabajo humano." (9) En consecuencia, la actividad específica del hombre consiste en producir objetos que satisfagan sus necesidades primordiales de sobrevivencia, o bien, necesidades desarrolladas en el curso de su desenvolvimiento social.

Ahora bien, si uno de los objetos humanos producidos -- por el hombre es la escultura, se pregunta: ¿ qué significa el objeto escultórico para el hombre ?. La respuesta está en la siguiente cita de Marx: "...Mientras que, de una parte, para el hombre - en sociedad la realidad objetiva se convierte en realidad de las fuerzas esenciales humanas, en realidad humana y, por tanto, en realidad de sus propias fuerzas esenciales, todos los objetos pasan a ser, para él, la objetividad de sí mismo, como los objetos- que conforman y realizan su individualidad, como sus objetos; es decir, que él mismo se hace objeto." (10) El hombre constantemente necesita reafirmar sus fuerzas esenciales, y únicamente puede hacerlo a través del trabajo. Por un lado lo hace humanizando la naturaleza, adaptándola a sus necesidades, y por el otro produciendo objetos en los que se objetiva a sí mismo. Porque todos nuestros productos expresan y presuponen al hombre como ser humano, - revelan su capacidad productora, su imaginación, sus conocimientos, etc., como son, por ejemplo, los utensilios u objetos (la escultura como objeto), y los otros productos como la filosofía, la música, etc....

La necesidad escultórica - como disciplina artística y como tal manifestación ideológica, como práctica humana y como objeto - es una necesidad desarrollada en el curso del desenvolvi-

miento social del hombre y para este desenvolvimiento el hombre ha necesitado practicar una actividad, que es el trabajo. Por lo tanto, la escultura como objeto y práctica humanas presupone trabajo. Vale decir, la escultura no puede existir sin el trabajo. Lo que significa que la práctica escultórica es trabajo. Para que el hombre en un principio haya podido ejercer una actividad, tal como la práctica escultórica, debió tener asegurada su existencia. Solamente así pudo dividir su tiempo y practicar diversas actividades (todavía no se trata de la división social del trabajo como tal, ya que a este nivel del desarrollo humano no existía aún la sobre producción, y por consecuencia la propiedad privada). Recordemos que, la actividad escultórica no aparece por mera diversión o entretenimiento, sino por razones prácticas. Era útil para algo; el hombre la necesitaba para algo, la necesitaba para producir imágenes. El fin de esta producción tenía que ser un objeto en el que quedarían representadas las imágenes que él quería representar. Tampoco era una simple ocurrencia representar imágenes, sino, lo hacía por razones ideológicas. La producción de objetos con estas características - objetos escultóricos o esculturas, como hoy se les llama - significaba, para el hombre, modificar o cambiar el aspecto físico del material encontrado en su estado natural. Para lograr este fin el ser humano, tuvo que apropiarse de cierto conocimiento y desarrollar cierta tecnología, lo que fué posible, solamente, a través del trabajo, igual como fué necesario invertir trabajo para la producción de una semilla, de un zapato o de un martillo.

miento social del hombre y para este desenvolvimiento el hombre ha necesitado practicar una actividad, que es el trabajo. Por lo tanto, la escultura como objeto y práctica humanas presupone trabajo. Vale decir, la escultura no puede existir sin el trabajo. Lo que significa que la práctica escultórica es trabajo. Para que el hombre en un principio haya podido ejercer una actividad, tal como la práctica escultórica, debió tener asegurada su existencia. Solamente así pudo dividir su tiempo y practicar diversas actividades (todavía no se trata de la división social del trabajo como tal, ya que a este nivel del desarrollo humano no existía aún la sobre producción, y por consecuencia la propiedad privada). Recordemos que, la actividad escultórica no aparece por mera diversión o entretenimiento, sino por razones prácticas. Era útil para algo; el hombre la necesitaba para algo, la necesitaba para producir imágenes. El fin de esta producción tenía que ser un objeto en el que quedarían representadas las imágenes que él quería representar. Tampoco era una simple ocurrencia representar imágenes, sino, lo hacía por razones ideológicas. La producción de objetos con estas características - objetos escultóricos o esculturas, como hoy se les llama - significaba, para el hombre, modificar o cambiar el aspecto físico del material encontrado en su estado natural. Para lograr este fin el ser humano, tuvo que apropiarse de cierto conocimiento y desarrollar cierta tecnología, lo que fue posible, solamente, a través del trabajo, igual como fue necesario invertir trabajo para la producción de una semilla, de un zapato o de un martillo.

Ahora bien, la práctica escultórica no es un simple trabajo manual, sino una actividad, un esfuerzo mental, mejor dicho, un trabajo mental, antes que cualquier otra cosa. El hombre necesita primero desarrollar en su mente la imagen de la escultura con la ayuda de sus conocimientos, y solamente después puede llegar a realizarla en la práctica, donde las manos le -- sirven nada más que de herramientas.

1.3 El origen ideológico de la escultura y su función histórica

En los Manuscritos económicos-filosóficos de 1844, -- Marx dice que "la formación de los cinco sentidos" del hombre -- "es la obra de toda la historia universal anterior." Pero, para que el hombre pudiera desarrollar sus sentidos necesitó darse -- cuenta de ellos, necesitaba saber que era capaz de percibir, es -- cuchar, oler, saborear, etc.. Tenía que saber que él existía, y también, que alrededor de él existía un mundo desconocido. Te-- -- nía que darse cuenta que sus sentidos le servían para defenderse y orientarse en este mundo desconocido, que podía conocerse -- mejor a sí mismo y a la naturaleza que le rodeaba, que podía -- trabajar, que necesitaba trabajar, y también que pensaba. En po -- cas palabras, necesitaba tener conciencia de sí mismo, de sus -- necesidades y del mundo exterior. Conciencia que se desarrolla -- ría trabajando y a través de sus sentidos. Conciencia que no po -- -- día existir sin los cinco sentidos, igual como sería imposible -- el desarrollo de sus sentidos sin la conciencia. Lo que mantie-- -- ne viva y fecunda esta relación dialectica entre la conciencia-

y los sentidos es el trabajo humano.

El hombre es hombre desde que tiene conciencia de sí mismo. Al tener conciencia de sí mismo también tiene conciencia del mundo exterior en el que ocupa un lugar concreto. Al tener conciencia de sí mismo y del mundo exterior tiene que darse cuenta de la lucha que está librando para poder sobrevivir. Cabe decir, entonces, que el hombre es hombre desde que se enfrenta conscientemente con la naturaleza tratando de modificarla, mejor dicho, tratando de "humanizarla". Esta "humanización" de la naturaleza implica trabajo, conocimientos, desarrollo de la tecnología, etc., implica "conocer" e "interpretar" la naturaleza.

El hombre primitivo necesitaba conocer al animal para poderlo cazar. Tenía que estudiar sus costumbres, su fuerza, sus debilidades, su anatomía, para saber como y en que parte de su cuerpo se le podía dar muerte con más facilidad; necesitaba estudiar sus características. Para este tipo de "estudios", el hombre primitivo tenía como único medio a su disposición su capacidad de observación, que se formaba en una relación dialéctica con los cinco sentidos y la conciencia al mismo tiempo. Para elaborar o "interpretar" la información obtenida a través de la observación necesitaba pensar. Pensar en su presa significaba el camino hacia una inmensa naturaleza de la que formaba parte tanto como el animal, y a la que en realidad tenía que enfrentarse. En muchas ocasiones el hombre primitivo se veía obligado a retroceder por falta de medios adecuados. Sus frustraciones lo obligaban a tener conciencia de su "aparente impotencia" frente a la naturaleza. Pero al reconocer esta "impotencia" tenía que analizarla.

El resultado de todo un proceso mental en donde el hombre primitivo analiza (que implica buscar las causas y la justificación de ellas) sus logros, sus fracasos, sus deseos, y, a la naturaleza conocida a través de ellos - toma de conciencia - es: la magia. Así podemos decir que la magia es un producto de la conciencia del hombre primitivo.

Sabemos de Marx y Engels, como lo hemos mencionado, que las formas ideológicas, como la filosofía, la religión, la moral, etc., son productos de la conciencia humana, y, que su formación "es obra de toda la historia universal anterior". Así también, como anteriormente hemos demostrado que la magia es un producto de la conciencia, podemos afirmar que: la magia es una de las formas ideológicas de la sociedad prehistórica. Lo mismo reafirma Engels en una cita ya utilizada: "En lo concerniente a los dominios de la ideología que planean aún más alto por el aire - religión, filosofía, etc. - tienen una raíz prehistórica, preexistente y que pasa al período histórico, y que hoy llamaríamos Charlatanería."

La mente y la vida del hombre prehistórico estaban impregnadas de magia, interpretaba todo lo que conocía, o no conocía, o no podía conocer y obtener, su origen, su razón de ser, como obra de los espíritus o de las fuerzas mágicas. Era la forma de concreción ideológica imperante de la época. Marx y Engels definen la ideología como falsa conciencia. Así la magia podía ser producida únicamente por una falsa concientización de la forma como vivían los hombres sus relaciones con sus condiciones de vida. Engels explica claramente la razón de ser de esta

falsa conciencia continuando la cita anterior: "Estas diversas representaciones falsas de la naturaleza, del hombre, de los espíritus, de las fuerzas mágicas, etc., tienen en su mayor parte sólo una base económica negativa; el deficiente desarrollo económico del período prehistórico."

Ahora bien, ¿ que relación tiene la escultura con todo lo que acabamos de decir ?.

Desde el punto de vista histórico la escultura es, como objeto, uno de los más antiguos testimonios de la presencia del ser humano, como ser consciente de sí mismo, al lado de las herramientas y armas halladas, y es, como imagen, el más antiguo testimonio del pensamiento mágico del hombre. ¿Se puede decir, entonces, que la escultura era una de las formas de "manifestación" de la magia?. No es posible afirmar esto ya que la raíz común de su origen y la de la magia - la conciencia humana - no es suficiente prueba para identificar una con la otra, porque en el curso de la historia, la magia se convirtió en religión, y al desarrollarse las ciencias naturales y sociales - las que, también, tienen sus orígenes en la magia - fue perdiendo cada vez más terreno. En cambio la escultura sigue conservando sus características principales - Lo que significa que se trata de dos productos diferentes de la conciencia humana, pero complementarios. Así podemos afirmar que la escultura desde un principio era una de las concretizaciones ideológicas de la sociedad primitiva. Era y es todavía hoy, ideología concretada en un objeto. El hecho de concretarse en un objeto con características especiales, es lo que caracteriza esta práctica de producción -

ideológica que se ha conservado a través de toda la historia.

¿Cual viene siendo entonces la función histórica de la escultura?

Para nosotros carece de interés hacer un análisis desde el punto de vista formalista. Nos interesa el significado histórico del objeto producido por el hombre y para el hombre, y la función que cumple como tal. Esta función la podemos buscar únicamente en su carácter ideológico; en que es una de las concreciones ideológicas y como tal se inscribe en el contexto social. Hacer un análisis formalista de la escultura significa encerrarla en una torre de marfil. Nos referimos a tomar la forma como un fin y no como un medio para conocer mejor al objeto escultórico.

Ahora bien, la escultura, desde su origen, constituye una de las reafirmaciones de las fuerzas esenciales humanas. Esto es cierto. Pero si la manifestación de tales fuerzas fuera su única o primordial función, ¿no serían, entonces, bienvenidas todas las tendencias escultóricas en todas las clases y grupos sociales, y en todas las épocas históricas?. La historia demuestra lo contrario. Veamos como ejemplos la hostilidad de la temprana edad media hacia la escultura en particular, y la hostilidad de la aristocracia, en la época barroca, hacia un arte burgués en general. ¿Donde se encuentra la raíz y porqué la existencia de esa hostilidad?. ¿Tiene relación alguna esa hostilidad con la función histórica de la escultura?.

Hemos dicho ya anteriormente que el hombre necesitaba la escultura - como práctica humana - para producir imágenes, y-

esto por razones ideológicas. También hemos dicho que el objeto escultórico, como imagen, es el testimonio más antiguo del pensamiento mágico del hombre. Si podemos tomarla como testimonio del pensamiento mágico es porque la imagen concretada en el objeto tiene "algo misterioso" que después de miles de años es todavía capaz de entrar en correlación con la conciencia de los hombres. Así podemos decir, que el objeto escultórico antes de ser un objeto es una imagen, y que la función del objeto escultórico como objeto es de ser una imagen. Y esta misma función del objeto escultórico es característica nada más del objeto, y no es identificable con la función histórica de la escultura en sí, aunque la diferencia determinadamente de los demás objetos. En el caso, que la función histórica de la escultura fuera su función como objeto en sí -ser una imagen- cumpliría siempre con su función -siendo cualquier imagen.

Ahora platearemos en otra forma la cuestión, ¿Si el -- hombre primitivo necesitaba la escultura para producir imágenes, con que fin necesitaba a las imágenes, cuando su mayor preocupación era su lucha por la sobrevivencia, y todo lo que hacía giraba en torno de esta lucha?. Precisamente, hacía también las imágenes a raíz de esta lucha. Así podemos decir, que el hombre primitivo necesitaba las imágenes concretadas en un objeto para manifestar su toma de posición ante la lucha por la sobrevivencia en un nivel ideológico que es la contribución de la escultura a la sobrevivencia del hombre primitivo como hombre, y a su formación de ser humano. Si esto es la función de la escultura en la prehistoria, ¿porqué su carácter místico?. La ideología -

de la sociedad primitiva, determinaba todas las expresiones, la forma de pensar, etc. del hombre, así también la escultura, y - hasta el desarrollo económico. Dice Engels continuando la cita anterior: "...el deficiente desarrollo económico del período prehistórico tiene por completo y es también en parte condicionado, y aun causado, por las falsas representaciones de la naturaleza".

Ahora bien, ¿cual es la función histórica de la escultura en la sociedad de clases, cuando la lucha ya no es por la sobrevivencia, y cuando el hombre tiene ya asegurada su existencia? Aquí tenemos que examinar porqué luchaba el hombre y cómo aseguró su existencia.

La función histórica de la escultura en la sociedad - de clases es mucho más compleja que en la prehistoria. El hombre a través de la sobreproducción aseguró su existencia y a través de la división de la sociedad en diferentes clases aseguró la - citada sobreproducción. Una clase siempre dominando a la otra, - imponiéndose con la fuerza. explotando y utilizando a su beneficio la clase dominada. Desarrollando así una situación hostil - entre las clases sociales. La clase dominante luchando para man - tener su dominación y la clase explotada luchando para liberarse de ella. Esta lucha no es una lucha únicamente de vida y --- muerte. El hombre lucha por sus intereses con todos sus sentidos, con toda su capacidad mental, con todos los medios que tiene a - su disposición y pueda inventar, y en todos los terrenos que pue - da conquistar.

Dicho de otro modo, la lucha de clases se manifiesta - en una multitud de formas, y esta misma lucha de clases se compli

ca con la lucha entre los diferentes grupos dentro de la misma-clase. Lucha que se manifiesta no solo en el campo de batalla, -sino también -al tener el hombre conciencia de ella- en todas -sus manifestaciones ideológicas.

Así, partiendo de lo anteriormente dicho, podemos decir que la función histórica de las luchas históricas del hombre -participando en ellas siempre en un nivel ideológico-. donde -su mayor preocupación consiste en situar al hombre como ser humano en un nivel humano y en la contribución a la formación del hombre como tal.

2. EL CONCEPTO "ESULTURA" Y EL CONCEPTO "IDEOLOGIA EN IMAGENES DE TRES DIMENSIONES"

Al continuar nuestra tarea es necesario revisar el -- concepto "escultura" para lograr mayor precisión en los juicios que están por formarse y así, evitar toda confusión que pueda - surgir de su interpretación, a pesar de ser un concepto acepta- do y por ello "intocable". Decimos "aceptado" e "intocable", ya que su significado "tan bien establecido" parecería ser irreba- tible, igual como los conceptos "arte", "artista", "obra de ar- te", "objeto artístico", etc., dandonos así (el uso de los mis- mos) cierta seguridad de infalibilidad, porque no hay "hombre - culto" quien no pueda comprender a que nos referimos exactamen- te. Pero, en cuanto empezamos a indagar sobre las definiciones- del concepto "escultura" nuestro optimismo se ve obligado a desa- parecer.

Al no existir estudios acerca de la escultura satis- - factorios a nuestros intereses, partiremos de lo general a lo - particular ya que todos los estudios que nos respaldan, son --- acerca del arte, de la historia del arte, de la estética y de -

la ideología en general, tratando cada uno de ellos, aspectos particulares también, pero sin hacer referencia directa a nuestro objeto de estudio.

No encontramos definición o descripción de la "escultura", fuera de lo que se puede leer en los diccionarios enciclopédicos, que coinciden independientemente de las ideologías según las cuales están presentadas: la palabra "escultura" viene del latín "sculptura", y su significado se refiere a un objeto-específico producido por el hombre. Asimismo con ella se denomina el procedimiento técnico utilizado para su realización. También se le define como arte de tallar, esculpir, modelar en barro, piedra, madera, metal, etc., representando de bulto figuras de personas, animales u otros objetos de la naturaleza, o bien el asunto que el ingenio conciba. Es decir, constituye una actividad específica que tiene como resultado un objeto igualmente específico. Estando de acuerdo en que la escultura es una de las disciplinas artísticas.

Dado que este conocimiento no es lo suficientemente explícito, necesitamos averiguar más acerca de sus características. Veamos algunas definiciones del arte en general, ya que si la escultura es una disciplina artística sus propiedades deben ser semejantes a las del arte en general. Las dos primeras definiciones de diccionarios enciclopédicos, están determinadas según la concepción burguesa liberal la primera (a) y la segunda (b) según la concepción Leninista de reflejo y la función unilateral del arte, es decir su reducción a una posibilidad única -el realismo socialista-. Estas dos definiciones tienen una im-

portancia capital, ya que son capaces de modificar la conciencia de todos aquellos individuos, quienes no tienen otro remedio más que confiar en la "infallibilidad" de los diccionarios enciclopédicos:

a) El arte es "acto o facultad mediante los cuales, valiéndose de la materia, de la imagen o del sonido, imita o expresa el hombre lo material o lo inmaterial, y crea copiado o fantaseando.

...En su concepción más alta, el concepto ARTE se opone al de Ciencia, expresando todo un conjunto de procedimientos con auxilio de los cuales el hombre produce una obra, para asegurar su propio goce de orden espiritual e intelectual..."(11)

b) El arte "es una forma peculiar de la conciencia social, reflejo sensitivo de la esencia de la realidad, y como tal, es el instrumento peculiar de la comprensión y de la transformación de la realidad." (12)

Ahora bien, veamos cómo conciben algunos pensadores -- desde Platón hasta nuestros días éste mismo "fenómeno social":

"...Para Platón (el arte) es una apariencia respecto de la verdadera realidad: el mundo de las ideas. Aristóteles, refiriéndose particularmente a la poesía, ve en él una reproducción imitativa. Kant distingue el arte de la naturaleza, la ciencia y el trabajo (el oficio) y habla de un arte estético o bello como modo de representación que place en el mero juicio por sí mismo, no mediante un concepto. Para Croce el arte es, ante todo, intuición, entendida como expresión o actividad formadora inter

na. Lukacs considera que el arte es un reflejo específico de la realidad, Hegel no sólo se plantea el problema de la naturaleza del arte que él considera como un producto de la actividad humana, dirigido a los sentidos, que tiene su fin en sí mismo, sino también el de la necesidad que el hombre tiene de producir obras de arte. ¿Se trata de algo accidental o de una tendencia fundamental del ser humano? El problema para Freud es también el de su origen (que encuentra en la fantasía inconsciente) y el de la función que cumple en nuestra vida psíquica (proporcionar un goce que disfraza y suprime las represiones). Maritain define el arte como una virtud del intelecto práctico, que debe distinguirse de la moralidad, ya que se refiere a la bondad de la obra, no a la del artista como hombre. Queda planteado así el problema de las relaciones entre arte y moral. Para Bertoli --- Brecht el problema del goce o aprovechamiento del arte es inseparable de la disposición o capacidad (que puede ser desarrollada) de observar el arte, es decir, de cierta participación en el trabajo del artista. Por ello, habla de "observación del arte y arte de la observación". Claude Lévi-Strauss considera el arte como un lenguaje o sistema de signos cuya función es, ante todo, establecer una relación significativa con un objeto. Pero, entonces, se plantea el problema, apuntando a la pintura abstracta, de si es posible pretender una significación más allá de todo lenguaje. Finalmente, a Levi-Struss le parece que si bien la expresión artística aspira a ser un lenguaje que no es el lenguaje articulado, la pretensión de significar más allá de todo lenguaje es una contradicción en los términos." (13)

En otro lugar Adolfo Sánchez Vázquez, de quien es la cita anterior, ofrece el siguiente resumen de las definiciones del arte:

"...arte ilusión o engaño conscientes (Conrad Lange), introyección o proyección sentimental (T. Lipps y Vernon Lee)...organización de la experiencia para que resulte más intensa y vital (Dewey), fenómeno significativo o símbolo (S. K. Langer), lenguaje para comunicar valores (Charles Morris), expresión imaginativa de una emoción (Collingwood), placer objetivado (Santayana), representación verídica de la realidad (la mayor parte de los estéticos soviéticos), ...lenguaje o discurso cuyos signos forman parte de un contexto semántico orgánico y autónomo (G. della Volpe), mensaje que transmite una información no propiamente semántica, sino estética (Moles y otros cibernéticos), etc." (14)

Para Pierre Guiraud, semiólogo, "las artes son representaciones de la naturaleza y de la sociedad, representaciones que pueden ser reales o imaginarias, visibles o invisibles, objetivas o subjetivas." (15) "Además, parecería que esos sistemas estéticos asumen una doble función. Unos son una representación de lo desconocido, fuera del alcance de los códigos lógicos medios de aprender lo invisible, lo infalible, lo irracional y de una manera general la experiencia psíquica abstracta a través de la experiencia concreta de los sentidos. Otros significan nuestros deseos recreando un mundo y una sociedad imaginarias -arcaica o futura- que compensan los déficits y las frustraciones del mundo y de la sociedad existentes. Los primeros son artes del conocimiento, aún cuando este conocimiento sea precisamente lo

desconocido; los segundos son artes de entretenimiento, en el -- sentido etimológico del término." (16) Para Ernst Fischer "el arte era, en sus orígenes, una magia, una ayuda mágica para domi-- nar un mundo real pero inexplorado. ...Esta función mágica del arte ha desaparecido progresivamente: su función actual consiste en clarificar las relaciones sociales, en iluminar a los hombres a conocer y modificar la realidad social." (17) En pocas pala--- bras, para Fischer, el arte es una especie de instrumento "mági-- co" que ilumina a los hombres y les ayuda a conocer y modificar-- la realidad social. Lunacharsky tampoco queda muy lejos de esta-- definición aunque es más explícito: "El arte es, por tanto, una-- fuerza social. El arte es poderoso instrumento de propaganda. Des-- de este punto de vista, en todos los aspectos de la vida social, el artista representa una fuerza combatiente que toma parte en - la lucha de clases". (18) Adolfo Sánchez Vázquez, marxista tam-- bién, define el concepto "arte" de manera menos dogmática, pero-- sin ofrecer más de lo antes citado: "...El arte es, pues, una ac tividad humana práctica creadora mediante la cual se produce un-- objeto material, sensible, que gracias a la forma que recibe una materia dada expresa y comunica el contenido espiritual objetiva-- do y plasmado en dicho producto u obra de arte, contenido que po ne de manifiesto cierta relación con la realidad". (19)

Si aceptamos que la escultura es una de las discipli-- nas artísticas -estamos convencidos que no puede existir duda al-- guna al respecto-, entonces cualquiera de las definiciones ante-- riores son ajustables a ella en caso que agoten nuestra curiosi-- dad. Pero, lamentablemente, no sucede tal cosa. En primer lugar,

sería muy fácil y cómodo decir que la escultura es tal o cual cosa, eliminando así todas las dudas al respecto. En segundo lugar, cualquier definición semejante a las anteriores resulta ser arbitraria y unilateral, limitando el arte a una sola tendencia o reduciendo su campo de operación, o, simplemente, tomándolo como diversión. Se concibe el arte como si fuera un "objeto" extraño que puede llegar a dominar al hombre desde afuera. En esta manera las definiciones anteriores no representan más que la alineación vivida por sus productores. Se habla del arte, pero ¿que es lo que se comprende bajo éste concepto: una idea abstracta, la producción de objetos con características específicas, un instrumento, una actividad, la producción de fenómenos existentes pero invisibles e inexistentes y visibles, etc.?

Podríamos seguir y plantear la confusión en forma más amplia, pero sería muy largo y tal vez innecesario. Pensamos que la confusión es producida por la indefinibilidad del concepto -- "arte" por un lado y, por el otro, la separación del concepto -- "arte" (como "algo" abstracto, inmaterial) del producto artístico (que sí es concreto y material: novela, sinfonía, escultura, etc.) A pesar de que algunas definiciones, ya ofrecidas, son de estudiosos marxistas, sentimos la necesidad de presentar la concepción del arte de Marx y Engels -ya que es nuestro punto de partida- en resumen de Carlo Salinari: "Marx y Engels coherentemente, por lo demás, con todo el planteamiento de su pensamiento asignan al arte una génesis histórica, negándose a concebirlo como función insuprimible de una "naturaleza eterna del hombre" y, menos aún, como una "categoría general del espíritu"; le hacen -

surgir de la actividad (y de las necesidades) de los hombres concretos y reales (y no del hombre con H mayúscula), y, en consecuencia, niegan, de modo explícito, la posibilidad y la utilidad de una definición del arte valedero para todos los tiempos y todos los lugares (y, por tanto, de una estética entendida como -- teoría general del Fenómeno artístico). ...la génesis del arte está ligada al desarrollo de los sentidos del hombre, al desarrollo de la mano, por ejemplo, la cual, en el curso de milenios, llegó a transformar un guijarro en cuchillo (poniendo, así, la premisa de esa perfección que luego habrían de tener las manos de los grandes artistas); está ligada, pues, al desarrollo de -- los cinco sentidos que acompaña a la apropiación de la realidad -- por parte del hombre, apropiación que se produce, no sólo utilizando las cosas (también el animal las utiliza), sino utilizándolas con un fin colectivo en vez de para disfrute individual, es decir, haciéndolas convertirse en objetos sociales; o bien, al desarrollo de los llamados sentidos espirituales, lo que comúnmente llamamos sensibilidad. Y puesto que tal desarrollo se produce de modo diverso en zonas y épocas diversas, diferentes son también las formas del arte; y, sobre todo, como el arte está ligado en su aparición con el modo mismo en que el hombre se apropia de la realidad que le circunda, asume cada vez finalidades y funciones particulares; y durante milenios, por ejemplo, lejos de ser autónomo, tiene un valor de comunicación de propiciación ritual, de narración histórica, etc." (20)

Marx y Engels, en su concepción de arte nada dogmática, fueron muy cautelosos, ya que la fundamentaron con un cono-

cimiento amplio de las estructuras sociales de las diferentes épocas históricas, y si no se comprometieron a resolver los problemas que plantea este fenómeno social en forma unilateral, es quizá porque, ellos, ya habían percibido las contradicciones que produce el concepto "arte" y el abismo que existe entre el concepto y la práctica de la producción del "fenómeno social" mismo.

Nicos Hadjinicolaou también se dió cuenta de la existencia de esta problemática y, responsabilizándose directamente por las artes visuales, escribe lo siguiente:

"...al "arte" pertenecen todas las imágenes, ya que se consideran como "grandes" o "menores", sin excepción alguna. (aquí, --- Hadjinicolaou, se refiere a la problemática de las "obras maestras" y de las que no lo son. aut.)...¿ Cual es la relación entre el arte y la ideología en imágenes ? (Con el término "ideología en imágenes" sustituye al término "estilo". Aut.) En primer lugar, reemplacemos "arte" por "producción de imágenes". Este último término, preferible al término ambiguo "arte", es un término empírico que remite al "hecho" de la producción de ciertos "objetos" tri o bidimensionales sobre los cuales se han pues to, de diversas maneras, "líneas" y "colores". Este término no tiene, pues, ninguna precisión (al menos no hemos podido dársela) y no es posible mantenerlo sino únicamente como índice del tipo de producción de que nos preocupamos. En cambio, por ideología en imágenes entendemos lo que es la características esencial de los "objetos", de los "hechos" que pertenecen al dominio de la producción de imágenes. Toda imagen, ya esté considerada como "grande" o "menor", pertenece a una ideología en imágenes coleg

tiva sin dejar de tener características singulares y únicas. Esto es lo que caracteriza todas las imágenes y las diferencias entre ellas. Entonces, la relación entre la producción de imágenes y la ideología en imágenes es la relación entre determinada categoría de productos y su esencia." (21)

Ahora bien, veamos como podemos relacionar todas estas concepciones de arte con las artes visuales en general y con la escultura en particular.

En primer lugar, la gran importancia que tiene para nosotros la concepción de arte de Marx y Engels radica en que ellos no se referían al "arte" en sí, sino a la relación que tiene esta práctica de producción con los hombres mismos, respetando las diferencias entre las concepciones de arte y entre sus disciplinas en cada época histórica, ya que la base de estas diferencias se encuentra en las diferentes estructuras sociales, y por consecuencia esta práctica de producción se inscribía en ellas de distintas formas, así quedaban determinadas también sus características. Otro aspecto de esta relación planteada es el comprender el arte como una práctica o actividad humana que incondicionalmente está ligada al proceso social, y que la importancia del producto de esta práctica o actividad no está en su carácter objetual, sino en la relación que los hombres de diferentes estratos sociales establecen con él. Esta relación se establece a nivel de la conciencia (y no del espíritu o sensibilidad, etc.) y se traduce a una relación plenamente ideológica.

Por otro lado, la ayuda que nos brinda Nicos Hadjinicolaou, a través de su cita, es también de suma importancia, Rea-

firma nuestra posición acerca de la ambigüedad del concepto "arte", ya que lo sustituye por el término "producción de imágenes". Aunque, pensamos que, sin querer, hace más evidente la contradicción anteriormente señalada, planteando abiertamente la separación entre una "determinada categoría de producción" (arte) y su "esencia". Naturalmente con éste hecho queda atrapado en las premisas de una estética idealista, y podemos afirmar que está más cerca a Platón o a Hegel que a Marx y Engels. Sin lugar a dudas, esto no llega a opacar su importante aportación a la teoría de las artes visuales: la sustitución del concepto "estilo" por "ideología en imágenes" y el arte de "arte" por "producción de las imágenes". Formulando, así, en forma distinta y mucho más precisa (aunque no completamente satisfactoria) las premisas de la crítica y de la historia de las artes visuales.

Las últimas dos citas son el punto de partida hacia la formación de nuestra concepción de la escultura. Las otras definiciones del arte nos podrían interesar solamente en caso que quisieramos hacer un estudio histórico sobre el concepto "arte".

Así pues, cuando mencionamos la palabra "escultura" en primera instancia nos acordamos del "objeto" específico (que significa el concepto), después, que es un procedimiento técnico y una disciplina artística. En segunda instancia, que el objeto es cultórico es el producto de una actividad humana específica (la práctica de la producción escultórica -que, al mismo tiempo, significa el concepto "escultura" como disciplina artística-), posteriormente, que ésta actividad presupone a los hombres como productores (artistas) y consumidores - donde el consumo se refiere

al objeto en sí-. Pero muy pocas veces se recuerda que la escultura como disciplina artística es una de las formas de la concreción ideológica y que el objeto escultórico es una imagen. De esta manera, para especificar algo acerca de las características -- que encierra el concepto "escultura" estamos obligados a describirlo, por ejemplo: la escultura como objeto, la escultura como imagen, la escultura como disciplina artística, la escultura como manifestación ideológica, etc. Estas descripciones constantes de los significados y presuposiciones del concepto "escultura" nos lleva inevitablemente a generar confusiones, cuando se habla de él (sin especificación previa) es difícil saber exactamente a que aspecto suyo se refiere. Por esta razón proponemos abandonar este concepto y sustituirlo por otro más preciso, aunque sea descriptivo.

Como hemos comprobado, la función del objeto escultórico es ser una imagen, y como todo objeto tiene tres dimensiones - podemos afirmar que una escultura es una imagen de tres dimensiones. Lo que nos interesa estudiar es la imagen que está concretada en un objeto, y no al objeto en sí. Así mismo, cuando Marx y Engels se refieren a esta misma producción de objetos acertadamente hablan de "objetos sociales". El término no es nuevo, pero el significado que le dieron sí, ya que subraya claramente la característica fundamental del objeto: el ser social. Quiere decir, -- que un objeto en especial tiene significado para toda la sociedad y no solo para un individuo, y, también, puede tener muchos significados según el desarrollo momentáneo de la conciencia de los -- hombres. Debemos tener en cuenta que el término "objeto" es alegó

rico en el contexto utilizado por Marx y Engels, ya que hacen referencia a toda la producción artística. Logicamente una novela, una sinfonía, etc., no pueden ser objetos en el sentido de la palabra pero sí una escultura (esta característica de la escultura es una de las fuentes de la confusión que aquí tratamos de -- aclarar).

Cabe decir que la imagen de tres dimensiones es un "objeto social". Si aceptamos que la función del objeto es ser una imagen, tenemos que aceptar que el carácter social del objeto no está inscrito en su carácter objetual, sino en su carácter de -- imagen. No es el objeto el que significa sino la imagen que está concretada en él. Pero la imagen de tres dimensiones no significa por sí sola, siempre y sin excepción, significa en relación a -- las experiencias vividas y aprendidas, a los conocimientos heredados, etc., es decir, en relación al estado momentáneo del desarrollo de la conciencia humana (la que está causada, determinada y condicionada por innumerables factores). Podemos afirmar, que, para que la imagen de tres dimensiones pueda significar debe entrar en "acción" la "esfera" ideológica de la conciencia, es decir, la significación tiene lugar en el nivel ideológico. Sucede así, ya que la imagen de tres dimensiones no tiene otra función -- más que apelar a la conciencia de los hombres -- ésta es la razón -- por la cual habíamos afirmado que el carácter social del "objeto escultórico" está inscrito en su carácter de imagen --.

Por otra parte, para que la significación suceda en el nivel ideológico la producción misma de la imagen de tres dimensiones tiene que ser planteada en el mismo nivel. Por ejemplo, -- la existencia de la ideología en imágenes barroca (utilizando --

los términos y el ejemplo ofrecidos por Nicos Hadjinicolaou en su libro aquí citado) se puede comprobar solamente con la producción de imágenes barroca. Mejor dicho, no se puede hablar de una "ideología en imágenes barroca" sin la "producción de imágenes" en la cual se concreta esta ideología.

Ahora bien, Hadjinicolaou dice que el término "producción de imágenes" bi o tridimensionales se refiere a un tipo de producción de objetos con características especiales; siendo este término impreciso, ya que su utilidad se agota únicamente en señalar el tipo de producción. También dice que la "producción de imágenes barroca" pertenece a la "ideología en imágenes barroca" existiendo entre ellas la misma relación que existe entre una "determinada categoría de producto y su esencia". Como hemos anticipado ya, las discrepancias son bastante marcadas entre estas afirmaciones y nuestra posición; porque, consideramos que el término "producción de imágenes" no debe señalar únicamente a una determinada categoría de producto, sino que el término aparte de subrayar su característica principal como objeto: debe para poder sustituir el término "arte" especificar que se trata de una actividad humana. De esta manera, para que el término sea más preciso, aunque no del todo, será ampliado en la siguiente forma: práctica de la producción de imágenes. Así respecto a la producción de "imágenes de tres dimensiones" se ampliará a "práctica de la producción de imágenes de tres dimensiones".

Decimos que el término no es del todo preciso, porque no especifica todavía el carácter social del producto y el de la práctica de la producción del mismo, que está inscrito en su carácter

ter de imagen, y que a la vez define la función que tiene que cumplir. Marx y Engels anumeran una serie de fenómenos sociales - que pueden ser producidos unicamente por los hombres agrupados - en formaciones sociales, es decir, a partir de aquel momento histórico en que los hombres tienen ya conciencia de sí mismos como seres sociales (naturalmente este momento histórico presupone un largo desarrollo previo de la conciencia y de los sentidos, conbase al trabajo humano). Estos fenómenos sociales son considerados por ellos como las formas de las manifestaciones ideológicas: la magia, la religión, la filosofía, la moral, el arte (y todas sus disciplinas), etc. Entonces no es de extrañar que Marx y Engels llamen a los "productos artísticos" en general "objetos sociales" y que su concepción de "arte" se refiera a la "práctica de la producción" de éstos. Si el interés fuera producir objetos solamente, el consumo estaría limitado a un individuo por objeto, pero la historia demuestra lo contrario. Los dibujos de las cavernas, los ídolos de la prehistoria, el carácter monumental de la producción de imágenes de la antigüedad y de la época prehistórica, las imágenes monumentales de la edad medieval en el lejano oriente y en la misma época el carácter didáctico de la producción de imágenes en Europa, etc., llegando así hasta los museos y galerías de nuestros días, (instituciones en las cuales se almacena la mayor parte de la producción de imágenes de toda la historia de cierta dimensión, para ser expuesta al público), todos estos ejemplos testimonian que un objeto cuya función es ser una imagen está producido para ser consumido socialmente, y esto es posible unicamente en caso de que el consumo se centre en el carácter de imagen del producto. Así podemos decir que lo

que les interesa en este caso a los hombres es la producción de imágenes y no de objetos.

Marx y Engels conciben el "arte" como hemos mencionado anteriormente, por un lado, como una de las formas de las manifestaciones ideológicas, y por el otro como una actividad humana, mejor dicho, como una práctica de la producción de "objetos sociales". Dicen ellos que los hombres hacen su historia, así podemos decir nosotros que los hombres mismos producen también su propia ideología. En esta manera, al hablar de la "práctica de la producción de imágenes" o de la "práctica de la producción de imágenes de tres dimensiones", en realidad estamos hablando de una de las formas específicas de la producción ideológica. Hadji nicolaou plantea la existencia de la "ideología de imágenes", pero la define como la esencia de un tipo de producto, marcando la división entre el producto y sus características. Hemos dicho también que si queremos comprobar la existencia de la "ideología en imágenes" tenemos que recurrir a la "producción de imágenes", es decir, si hablamos de la "ideología en imágenes" pensamos en la "producción de imágenes" y viceversa, ya que las cosas y la "esencia" de las cosas no son dos cosas, sino una sola. Mejor dicho, las cosas y sus características no existen de manera separada. Si estamos afirmando que la práctica de la producción de imágenes es una de las formas de la producción ideológica, no podemos negarle al producto (imagen) la cualidad de ser una de las formas de la ideología producida.

En esta manera sustituiremos: el término " artes visuales" por "práctica de la producción de ideología en imágenes", -

la producción que le corresponde a esta práctica la señalaremos con el término "producción de ideología en imágenes", los términos "escultura como disciplina artística", "escultura como manifestación ideológica", "escultura como práctica y trabajo humano" los reemplazaremos por el de "práctica de la producción de ideología en imágenes de tres dimensiones", la "producción escultórica" por "producción de ideología en imágenes de tres dimensiones", y los términos "escultura como objeto artístico", "escultura como objeto social", "escultura como imagen" por el de "ideología en imágenes de tres dimensiones".

Preferimos estos términos porque de antemano describen sus significados sin necesidad de una descripción previa, e igualmente presuponen los significados que contiene el concepto "escultura", acentuando el carácter de imagen y el carácter ideológico del producto. Lo que se comprende bajo el concepto "escultura", es decir, "ideología en imágenes de tres dimensiones", ha perdurado desde su aparición hasta nuestros días. Tal vez, en un principio, tenía otro nombre, pero la producción de ideología en imágenes de tres dimensiones nos demuestra que los hombres, en cada época histórica (haciendo la cuenta desde la presencia de las imágenes), había practicado una actividad con características específicas, (la práctica de la producción de ideología en imágenes de tres dimensiones). La cual consiste en producir objetos con características igualmente específicas (ideología en imágenes de tres dimensiones), donde las características específicas de estos objetos en la función que desempeñan socialmente.

En suma, ¿cuales son las características que encierra-

el concepto "ideología en imágenes de tres dimensiones"?. Del estudio de cualquier ideología en imágenes de tres dimensiones producida en cualquier época histórica o de la producción de ésta - en toda la historia, notamos varias características constantes - sin las cuales no puede existir. Podríamos decir con palabras de Hegel que son la "esencia" de la ideología en imágenes de tres dimensiones:

- a) presupone a los hombres como productores y consumidores
- b) son objetos cuya función es "ser una imagen"
- c) son producto de una actividad específica: la práctica de la producción de ideología en imágenes de tres dimensiones.
- d) la práctica de la producción de ideología en imágenes de tres dimensiones es trabajo.
- e) tanto el practicante de esta actividad específica como - la práctica misma son consecuencias de la división social del trabajo.
- f) la práctica de la producción de ideología en imágenes de tres dimensiones es una de las formas de la práctica de la producción ideológica.
- g) la ideología en imágenes de tres dimensiones es una de - las formas específicas de la ideología ya producida.

Cualquiera nos podría acusar de que lo antes enumerado como características de la ideología en imágenes de tres dimensiones es válido para todos los objetos producidos por los hombres; esto es cierto, pero lo que nos define irrefutablemente es la función que cada objeto desempeña socialmente. Los hombres --

producen los objetos según sus necesidades. El cuchillo es un artefacto cortante y punzante; es su función original, para esto lo inventaron los hombres cuando necesitaban un artefacto con estas características, independientemente del gusto que pueda representar a través de su decoración. Por los múltiples usos que le demos ningún cuchillo deja de ser cuchillo. Así también, el zapato o cualquier otro objeto. La ideología en imágenes de tres dimensiones corre la misma suerte. Su función como objeto es de ser una imagen y nada más. Entrar en polémicas al decir: "...pero este objeto se puede tomar en la mano y con ello golpear a alguien.", pensamos que no tiene sentido y sería sumamente ridículo. En este momento nos referimos estrictamente a la función original que socialmente está destinado a cumplir cada producto; respecto a la problemática de su mercantilización la plantearemos más adelante.

Ahora bien, con esto nos negamos la existencia de una "producción de imágenes" que no es ideología producida, todo lo contrario, con la declaración de que no toda la producción de imágenes lo afirmamos. Pero antes de continuar estamos obligados a tratar dos problemas de suma importancia.

2.1 El concepto "imagen"

Es necesario hacer ahora un paréntesis, ya que son indispensables, por lo menos, algunas consideraciones acerca de la manera como comprendemos nosotros este concepto; lamentando, al mismo tiempo, que por el carácter del presente trabajo quede fueu

ra de nuestro alcance ofrecer un análisis completo. Si dudamos de la operatividad de los conceptos "arte", "artista", "escultura", etc., tenemos que dudar también de la del concepto "imagen". Pues to que, podrían acusarnos de sustituir un término ambiguo por otro igualmente ambiguo.

En primer lugar, como término filosófico, bajo el concepto "imagen" se entiende la forma más alta del conocimiento sensitivo, cuya función es de un eslabón que une la sensación, la apercepción y el concepto. Generalmente refleja los aspectos típicos y las características peculiares de las formas de los objetos. Pero, al mismo tiempo, está limitada por la forma intrínseca de la imagen sensitiva, siendo incapás de captar el contenido y la esencia de los objetos. El ojo percibe al objeto, pero lo que transmite al cerebro es su imagen nada más, así, la imagen sensitiva viene siendo la imagen del objeto transmitido por este aparato sensorial. Ahora bien, la presencia del objeto no siempre es necesaria para la formación de la imagen, por eso se puede reproducir la concepción de "algo", cuando la imagen del objeto se evoca en forma de recuerdo, y cuando de los elementos imaginarios ya existentes se contruye un nuevo "contenido espiritual", o sea, una nueva "formación mental".

En segundo lugar, desde la posición de la estética, la imagen juega un papel central en el reflejo artístico de la realidad, ya que toda "pintura", "escultura", etc., (ideologías en imágenes) contienen una imagen (que se torna en una imagen sensorial al estar en contacto visual con ella) a través de la cual sucede este proceso.

Hemos utilizado esta terminología "tradicional" a pesar de no aprobarla, para poder señalar con mayor énfasis la ambigüedad del concepto a causa de sus diversos significados y para poder precisar nuestras divergencias.

Emilio de Ipola también es conciente de la ambigüedad del concepto "imagen". En su estudio titulado "Crítica de la teoría althusserista sobre la ideología" menciona, por un lado, un significado banal de la representación "imaginaria", o sea, una representación "no acorde a la realidad" (como lo concibe Althusser, oponiendo lo "real" a lo "imaginario"), es decir, el término "imaginario" sería un simple sinónimo o sustituto de lo "falso" o "deformante". Por otro lado, habla de una significación menos banal que consiste en la teoría psicoanalítica lacaniana, y, dentro de esto, en la concepción llamada "estadio del espejo": "según J. Lacan, fase de la constitución del ser humano, que se sitúa entre los seis y dieciocho primeros meses: el niño, todavía en un estado de impotencia y de incoordinación motriz, anticipa imaginariamente la aprehensión y el control de su unidad corporal. Esta unificación imaginaria se opera por identificación a la imagen del semejante como forma total; se ilustra y se actualiza por la experiencia concreta en que el niño percibe su propia imagen en un espejo. El estadio del espejo constituiría la matriz y el esbozo de lo que sería el yo". (22)

Tal vez, una concepción semejante originó las afirmaciones en torno a la cualidad de la imagen de reflejo artístico de la realidad; considerandola, hablando alegóricamente, como un espejo especial que nos "refleja la verdadera realidad", aquella

realidad que de otra manera no podríamos "ver".

Pero, antes de hacer cualquier otro comentario, continuaremos con las siguientes citas de Emilio de Ipola: "... no nos cuesta admitir que un componente imaginario es inherente por principio a toda ideología. Más aún: pensamos que dicho componente califica necesariamente a toda práctica significativa (sea o no ideológica). ...para la concepción althusseriana, "imaginario" reenvía a "ficticio" y "ficticio" a "deformante" o "falseado". Por nuestra parte, creemos que las cosas son bastante más complejas." (23) "... se trata de otra cosa: de una representación imaginaria que funciona "paradójicamente" como fuente de inteligibilidad de un proceso". (24)

Un proceso imaginario necesariamente contiene imágenes, así, las citas anteriores son de gran utilidad. Hemos detectado tres significados del concepto "imagen" los que hacen confusa su utilización: la imagen como formación mental; la imagen de algo visible (en el sentido del término) transmitido por el aparato sensitivo (ojo) al cerebro; y la imagen como el aspecto visual real de los objetos, de los fenómenos naturales visibles, etc.

Ahora bien, nuestra concepción del término "imagen" o del proceso "imaginario" coincide con la de Emilio de Ipola. Efectivamente, no se trata de oponer lo imaginario a lo real, ni calificarlo despectivamente de ficticio. Es una grave negligencia olvidarse de que hasta científicos de la categoría de Einstein tuvieron que producir teorías ficticias a las que probarían después. ¿Acaso la historia de la ciencia no demuestra que teorías "sólidas y reales" al paso del tiempo se han vuelto banales y a -

veces ridículas?.

Refiriéndose ya, en particular, al concepto "imagen" - empleado por nosotros, la problemática se complica, porque aparte de la formación mental existe un objeto producido por los hombres cuya función social es de ser una imagen. Independientemente que sea imagen sea "naturalista" o "no figurativa", al ser -- producida tuvo que realizarse un proceso imaginario en la mente del productor, donde emplearía toda su potencialidad intelectual determinada por el estado momentáneo del desarrollo de su conciencia y su subconciente. Dicho en otra forma, en el proceso imaginario intervienen los conocimientos heredados, vividos y aprendidos, es decir, todos los efectos producidos en la mente del productor a causa de la forma como vive sus relaciones con sus condiciones de vida. Los individuos quienes no son productores también caben dentro de esta observación sólo que el proceso se da a partir del contacto visual con la imagen producida. Lo anterior no es comparable con el "estadio del espejo" del niño, puesto -- que no se trata de un reflejo o espejismo en el cual los hombres se puedan observar a sí mismos. Tampoco debemos olvidar que son los hombres lo que producen estas imágenes, hombres condicionados y limitados por sus condiciones de vida, y que no son producidas parándose frente a un espejo observándose a sí mismos sin predisposición social alguna como los bebés.

Más concretamente, nosotros hablamos de un tipo de proceso imaginario que comprende lo que se denomina con los tres -- significados del concepto "imagen", como fases diferentes e integrantes de su producción. Donde la imagen que se concreta en un objeto y la respuesta interpretativa (que es necesariamente ima-

ginaria) de aquellos individuos quienes han tenido contacto visual con ella funcionan paradójicamente como una de las fuentes de la inteligibilidad del proceso de producción ideológica. Este proceso imaginario, que en suma viene siendo la práctica de la producción de ideología en imágenes, no produce conocimientos -- (en el sentido racional del término), sino produce el ordenamiento, es decir, la concreción de ciertos efectos causados en la conciencia de los agentes sociales por la forma como viven sus relaciones con sus condiciones de vida. Así, este proceso tampoco puede ser calificado de irracional.

En esta manera podemos decir que entendemos la imagen como el elemento fundamental y primordial para que se pueda realizar una de las formas del proceso de producción ideológicas: la práctica de la producción de ideología en imágenes.

Hasta aquí hemos presentado nuestra concepción del concepto "imagen", sin especificar porqué lo utilizamos, a pesar de estar concientes de su ambigüedad.

Tenemos conocimiento de los adelantos de la semiótica en este campo: la sustitución de "signos icónicos" por "modos de producción de funciones semióticas" (concepción originada en la teoría de J. Kristeva y adoptada también por Umberto Eco). Naturalmente, no puede haber discusión en torno a que toda práctica social es práctica significativa. Pero a nuestro juicio lo que se debería establecer por parte de la semiótica es el señalamiento de las diferencias de una práctica significativa con la otra, pero no con una terminología empirista cuya característica es el ser ambigua y alegórica; nos referimos a la sustitución, necesari-

ria de terminos tales como "arte", "estética", etc., por otros más adecuados además de replantear las premisas y el estudio de la práctica social denominada con ellos. Tampoco podemos aceptar los términos alegóricos "texto icónico", "texto visual", "lectura" (de los mismos) "textura expresiva", etc., aplicados en forma alegórica a prácticas significantes fuera de los dominios de la lingüística, es decir, a prácticas significantes no idiomáticas. "Las trabas con que tropieza la semiótica no existen en el nivel de su objeto (que existe sin lugar a dudas), sino en el nivel de su discurso, que vicia con lo verbal los resultados de sus indagaciones." (25)

Aquí tenemos que subrayar: el presente trabajo es un primer intento de descripción de lo que sería, según nuestra concepción la práctica social que es denominada con el término "arte" y sus disciplinas -en particular la "escultura"-. Por esto y a causa de las contradicciones de la terminología semiótica preferimos los términos que estamos utilizando.

2.2. Un obstáculo para el estudio de la producción de ideología en imágenes de tres dimensiones.

Es preciso en este momento el planteamiento de un importante y perjudicial obstáculo que se levanta ante el estudio de la producción de ideología en imágenes de tres dimensiones -- que determinará también el curso de la presente investigación. -- Obstáculo que fué la causa de tantas confusiones.

Un factor determinante para todo tipo -ya sea acerca - de la naturaleza, de la ideología, etc. - es el que una de las -- formas del pensamiento humano es idiomática. Esto es ventajoso pa -- ra el estudio científico de todas aquellas formas de manifesta -- ciones ideológicas que se concretan, en última instancia en con -- ceptos y actitudes comunicables por el lenguaje hablado y escrito. Es decir, por un sistema de signos y símbolos, gesto que tie -- nen formas de conceptualización semejantes que las ciencias (na -- turales y sociales), además de, valerse del mismo sistema de comu -- nicación. Razón por la cual la teoría de la literatura está tan -- desarrollada. Eso no significa que sea más fácil hacer un análi -- sis de la producción literaria, ya que en ningún momento debemos olvidar que la práctica de la producción literaria también es una de las formas de la práctica de la producción ideológica, siendo así el producto literario una de las formas de la ideología pro -- ducida. Se debe respetar esta característica de la producción li -- teraria, porque es la que impide la aplicación de formulas para -- su análisis.

Ahora bien, el obstáculo aparece cuando se idealiza la forma idiomática del pensamiento humano, olvidándose que existen otras formas más, de suma importancia: las formas del pensamien -- to en sonidos y en imágenes. Una prueba evidente de la existen -- cia de la forma del pensamiento humano en sonidos es el trabajo -- de los compositores, mejor aún, el caso de Beethoven que siendo -- sordo seguía desarrollando la actividad de componer música (acti -- vidad inventiva); esto era posible porque podía imaginar un nue -- vo orden de sonidos, es decir, podía pensar en sonidos. Así del --

trabajo de los productores de las ideologías en imágenes se com prueba la existencia de la forma del pensamiento humano en imágenes. Puesto que la práctica de la producción de ideología en imágenes es principalmente trabajo mental e intensivo y siendo el producto una imagen, el productor tenía que "imaginar" imágenes.

G. de la Volpe en su libro titulado "Crítica del gusto", habla también de diferentes tipos de pensamiento, pero reconoce abiertamente que emplea los criterios literarios para el estudio de las "artes no literarias". Según él la ideología en imágenes - de tres dimensiones al igual que el cine, la música, etc., es un sistema de signos (en este caso figurativos) o el lenguaje en los cuales se manifiesta el pensamiento, "en los cuales el pensamiento es concretamente pensamiento". Considera al lenguaje o sistema de signos como el medio en el cual se exterioriza el fin, o sea, el pensamiento, que debe adecuarse a los límites del medio cuya - organicidad semántica constituye la norma de la perfección expresiva "artística" del pensamiento. Ofreciendo la siguiente definición de la "Escultura":

"Es expresión de valores, de ideas, con un lenguaje figurativo de volúmenes y superficies no metafóricos y que tiene - profundidad; un lenguaje de formas visuales tridimensionales libres (a diferencia de las formas tridimensionales que están condicionadas geométricamente, matemáticamente, y que componen el - lenguaje arquitectónico), o sea, de formas tridimensionales simplemente expresivas de objetos visuales simultáneamente omnilaterales." (26) Lamentamos que en su libro solo dedicara página y -

media para abordar la problemática tan compleja que plantea esta práctica social.

El origen del obstáculo no reside únicamente en la idealización de la forma idiomática del pensamiento humano, sino también en que, hasta ahora, los estudiosos han identificado la "producción de todo tipo de imágenes" con la "producción de ideología en imágenes", independientemente de la función que cada una de ellas cumpla socialmente. Así podemos comprender la insistencia de los semiólogos y de algunos otros teóricos de hablar de un sistema de signos y símbolos visuales o de "textos visuales", ya que la producción de imágenes, que no es ideológica, es efectivamente un sistema de signos y símbolos visuales o "textos visuales". El problema está en aplicar este criterio de análisis a la producción de ideología en imágenes.

Concretamente estamos planteando, que la ideología en imágenes de tres dimensiones no es un sistema de signos y símbolos visuales y por ello tampoco se puede traducir su significado, en su totalidad, al lenguaje hablado e escrito. Esto dificulta su estudio porque su forma de conceptualización es diferente que la de las prácticas ideomáticas. Lo que proponemos es respetar esta característica de la ideología en imágenes de tres dimensiones. - Así, para ser más precisos y para evitar confusiones, en nuestra concepción de la producción de ideología en imágenes, nos vemos obligados a abandonar el tipo de generalización de la semiótica, es decir, la aplicación de esquemas. Haciendo la diferenciación entre las imágenes según la función social que originalmente está destinada a cumplir cada una de ellas, porque las características de las imágenes siempre estarán sujetas a su función.

3. "PRODUCCION DE IMAGENES" Y "PRODUCCION DE IDEOLOGIA EN IMAGENES"

Nuestra concepción de imágenes responde a una "producción general de imágenes" que abarca tanto la producción que es ideología como la que no lo es. Esta afirmación está fundamentada en las apariencias visuales de la producción de imágenes en general.

Las apariencias visuales, a que nos referimos, radican precisamente en que toda la producción - la que es ideología y - la que no lo es - se centra en la producción de objetos (en el sentido del término) cuyas funciones son, como objetos, de ser imágenes, además a esto se debe añadir que sus modos de producción son los mismos. En esta observación fundamentan sus teorías aquellos teóricos quienes afirman que el "diseño gráfico", el "diseño industrial", etc., son "disciplinas artísticas", ya que producen objetos cuyas funciones son de ser imágenes, es decir, que estas formas de la práctica de la producción de imágenes, es decir, que estas formas de la práctica de la producción

de imágenes forman parte de la práctica de la producción de ideología en imágenes. Esto significa que para ellos la finalidad de la práctica de la producción de imágenes está en la práctica de la producción misma, y en la función que cumplen estos objetos de ser imágenes. La práctica y la producción de imágenes así concebidas, únicamente pueden dar lugar a generalizaciones como las de la gran mayoría de las definiciones, antes ofrecidas, del concepto "arte".

Ahora bien, a las apariencias visuales y a las finalidades mencionadas las consideramos como las características generales de la producción de imágenes, ya que hasta el momento todas las imágenes producidas son objetos con características específicas. Las diferencias llegan a ser evidentes solamente a partir de tomar en cuenta la función social que originalmente cumple cada una de ellas. Para nosotros, la finalidad de toda la producción de imágenes se encuentra en la función que está destinada a cumplir socialmente. Los hombres producen un anuncio de la "Coca Cola", una maqueta de un automóvil (que no es más que la imagen del aparato), una ideología en imágenes de tres dimensiones, etc., con intenciones completamente diferentes. En esta manera, la concepción y el análisis, que aquí ofrecemos, de la producción de imágenes, se fundamentan en la función social de esta producción tan especial, porque los hombres nada producen sin que tenga para ellos una función claramente determinada, aún cuando la práctica de su producción suceda "inconscientemente". La referencia al "diseño gráfico" y al "diseño industrial" no es negativa sino, simplemente pretende-

mos delimitar su campo de operación según la función original - que cumple socialmente su producto. Función que es muy diferente a la que cumple una ideología en imágenes. Esto se "percibe" por medio del estudio de la respuesta interpretativa y de la relación que entablan los agentes sociales con este tipo de productos.

Así, corriendo el riesgo de que nos acusen de funcionalistas, proseguiremos con la división de la producción de imágenes en dos grandes grupos según la función social que cumple cada una de ellas, a las cuales no es posible identificar una con la otra, pero sí se les puede reunir bajo un común denominador.

3.1 Producción de imágenes que no es una forma de la producción ideológica.

Las imágenes que pertenecen a este grupo son las que - están compuestas de signos y símbolos visuales o textos visuales. Por ejemplo: maquetas, planos, mapas, señales de tránsito, carteles, anuncios, logotipos, propagandas visuales, etc. La función de estas imágenes es comunicar "algo concreto" en lugares y momentos determinados a sujetos adecuados, donde la relación entre las imágenes y los sujetos fundamentalmente es la misma, es decir, no existe el peligro de interpretación múltiple ya que la - información ofrecida es tan completa que basta con su recepción, advirtiendo que ninguna de estas imágenes cumple con su función fuera del ambiente con el cual está en correlación. Por ser su función comunicar "algo concreto", lo que representan las imáge-

nes son sus mensajes. Y, por ser comunicados por imágenes que están compuestas de signos y símbolos o textos visuales, estos mensajes son traducibles al lenguaje hablado y escrito (sistemas de signos en los cuales se concretiza la forma idiomática del pensamiento humano) sin alteración. El estudio de estas -- imágenes, nos puede revelar en determinados casos conexiones -- entre éstas y las prácticas de la producción ideológica, sin resultar perjudicadas las primeras por la idealización de la forma idiomática del pensamiento humano. Para ilustrar nuestra tesis vamos a analizar tres ejemplos a grosso modo:

A) Señal de tránsito que prohíbe estacionarse:

Al observar la señal vemos un disco de metal de cierta dimensión, el cual contiene, en uno de sus lados, una imagen compuesta por la letra mayúscula "E" en color negro ocupando el interior blanco de un círculo rojo y tachada por una línea diagonal roja del mismo grosor que el círculo. El mensaje equivalente en el lenguaje hablado y escrito es "prohibido estacionarse". Lo sabemos, porque la "E" es el signo de "estacionamiento", la línea diagonal roja tachando algo es el signo de "prohibición", el círculo rojo es el signo de "llamada de atención" (todos estos signos utilizados en el tránsito), y de la organización o composición de estos elementos, es decir, la "E" tachada por la línea diagonal roja sirviéndose del círculo rojo como marco para reforzar la prohibición. Aquí vamos demostrando que la descripción del aspecto visual y del mensaje de la imagen, por el lenguaje hablado y escrito, es posible, por la razón de que estos tipos de imágenes están compuestos por un sistema de signos y -

símbolos visuales; así su descripción y la traducción del mensaje a otro sistema de signos y símbolos no se altera. Ahora bien, de lo anterior queda claro que lo que representa la imagen de esta señal es el mensaje de la señal misma, a diferencia de la señal en sí que representa una regla de tránsito que prohíbe estacionar cualquier automóvil en el lugar donde aparece, es decir, la señal está en lugar de la regla, y el mensaje comunicado por la imagen nos indica, nada más, la prohibición de estacionarse.

Este es el caso de todas las señales de tránsito. Son reproducibles sin importar ligeras alteraciones en su representación. Esto no modifica su función social de representar una regla de tránsito, ya que cada color, cada línea, etc., es el signo de algún concepto determinado, y el conjunto de ellos en un orden determinado produce la imagen. Así, no hay individuo, que contaminado por la cultura occidental, no pueda descifrarlas o "leerlas", sea japones, chino, africano, europeo, etc., sin importar su nivel cultural (el significado de la imagen y de la señal viene siendo el mismo para todos). Salvo para un individuo con cultura de la edad de piedra, quien viva todavía en alguna selva donde no se acostumbre utilizar señales de tránsito.

B) Logotipos:

Estas imágenes a primera vista parecen comprobar lo contrario de nuestra tesis ya que no son un sistema de signos y símbolos visuales. Pueden ser figurativas (flor, pájaro, elefante azul, letras, etc.) - naturalistas, estilizadas, etc. - o no figurativas (imágenes que no se parecen a nada conocido o en una forma lejanamente alusiva y sus aspectos visuales son indescrip-

tibles en su totalidad por el lenguaje hablado y escrito): En esta manera, podemos diferenciar tres tipos de imágenes según sus características así conceptuales como visuales, pero que gracias a la función que cumplen socialmente se puede reunir en un solo grupo:

- a) Las imágenes cuyos mensajes son lo que representan. Por ejemplo: en el caso de la empresa "Coca Cola" el logotipo representa a la empresa y al producto del mismo nombre, también representa su mensaje el cual viene siendo el nombre de la empresa y del producto al mismo tiempo, que son las dos palabras de "Coca Cola".
- b) Las imágenes cuyos mensajes no se relacionan con lo que representan. Por ejemplo: la imagen de un elefante azul puede ser el logotipo de un banco sin dejar de ser un elefante azul.
- c) Las imágenes que carecen de mensaje descriptible por el lenguaje hablado y escrito. Por ejemplo: en éste caso el logotipo es una mancha de color de determinada forma, o unas líneas organizadas en un orden determinado, o una forma con algún detalle, etc., es decir, una imagen que no se puede asociar con nada conocido y que carece de cualquier mensaje narrable con el lenguaje hablado y escrito, pero que siempre cumple con su función de representar una empresa o institución.

La función de éstas imágenes es estar en lugar de las instituciones o empresas, etc., a las cuales vienen representando, cumpliendo siempre con ésta función mientras las representen.

Así podemos decir que éstas imágenes son signos, porque su única función es la de un signo. La afirmación anterior es factible - por la razón de que un "signo es cualquier cosa que pueda considerarse como substituto-significante de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en que el signo la represente."(27)

En el caso de este tipo de imágenes el mensaje real de ellas pasa a segundo plano. Ya no importa que la imagen sea un elefante azul, tampoco importa su aspecto visual. A pesar de que la elección de estas imágenes no es arbitraria (aquí es donde podemos encontrar conexiones con las prácticas de la producción -- ideológica), cumpliendo estos tres tipos de imágenes con su función con igual eficacia.

C) Carteles y anuncios:

Aquí se trata ya de imágenes mucho más complejas que - en los ejemplos anteriores. Difícilmente se puede describir sus aspectos visuales por el lenguaje hablado y escrito, pero en cambio sus mensajes con mucha facilidad, sin que tenga importancia la alteración que pueda surgir de la complejidad de las imágenes, porque la función de ellas es comunicar un mensaje lo más claro - posible, y por ello, en general las imágenes están auxiliadas por el lenguaje escrito. Por ejemplo:

- a) En el caso de un anuncio de la Coca Cola vemos la imagen de un vaso lleno de hielo junto a la imagen de una botella típica de éste producto con el líquido adentro. Tal vez, con esto sería suficiente, pero para que nadie dude al respecto se le agrega un pequeño texto: "Tome Coca Cola bien Fria".

b) Un cartel de Miró, por más "artístico" que sea no deja de ser el "anuncio" de su exposición. Junto a la imagen (que en este caso, funciona para retener la atención de los individuos interesados en este tipo de eventos culturales y para representar al material expuesto) aparece un texto, el que ofrece la información, donde y cuando, etc., se efectuará la exposición.

En el primer caso se trata de una imagen figurativa y en el segundo de una nofigurativa. Podemos observar que las características visuales de las imágenes no tienen tanta importancia, siempre y cuando cumplan con sus funciones. El anuncio y el cartel son imágenes visuales en su totalidad. Lo que quiere decir que la imagen y el texto no son dos cosas separadas, sino que se refieren una a la otra por ser los elementos compositivos de ellos. Lo anterior no es una ley porque existen carteles y anuncios que únicamente están compuestos de imágenes o de textos. Los primeros ofrecen toda la información a través de las imágenes, y en el caso de los segundos, el ordenamiento, el tamaño, el color, etc., de las letras hace el papel de la imagen, así podemos considerarla como imagen también.

Ahora bien, como hemos dicho anteriormente, la función de estas imágenes también es comunicar algo concreto en momentos y lugares determinados y a sujetos adecuados. Este "algo" que comunican son sus mensajes descriptibles por el lenguaje hablado y escrito. Son así, porque cada una de ellas tiene solamente una posibilidad de interpretación. En el caso del anuncio de la Coca Cola la imagen está presentada de tal manera que todos los indivi

duos que tengan contacto visual con él comprendan lo mismo: "Tome Coca Cola Bien Fria". Con el cartel de Miró pasa lo mismo, nada más que tiene diferente mensaje. De aquí que, lo que estas imágenes representan son sus mensajes, porque su única utilidad es la de comunicarlos.

Veamos ahora, cuales son las conclusiones que podemos extraer de estos tres ejemplos presentados:

La función de la imagen determina las características visuales de la misma. Para que la imagen pueda comunicar su -- mensaje y conseguir el efecto deseado en la conciencia de los -- destinatarios, debe estar presentada de tal manera que todos comprendan lo mismo, es decir, que la comunicación se efectúe sin -- pbstáculos.

No son imágenes únicas, sino reproducidas muchas veces. Cuando más reproducidas son mejor cumplen con su función, porque más individuos pueden tener contacto visual con ellas.

Son un medio de comunicación. "... cuando el destinatario es un ser humano y (no es necesario que la fuente sea también un ser humano, con tal de que emita una señal de acuerdo con reglas conocidas por el destinatario humano), estamos ante un proceso de comunicación, siempre que la señal no se limite a funcionar como simple estímulo, sino que solicite una respuesta INIERPRETATIVA del destinatario.

El proceso de comunicación se verifica sólo cuando -- existe un código. Un código es un SISTEMA DE SIGNIFICACION que reúne entidades presentes y entidades ausentes. Siempre que una

cosa MATERIALMENTE presente a la percepción del destinatario REPRESENTA otra cosa a partir de reglas subyacentes, hay significación. Ahora bien, debe quedar claro que el acto perceptivo del destinatario y su comportamiento interpretativo no son condiciones necesarias para la relación de significación: basta con que el código establezca una correspondencia entre lo que representa y lo representado, correspondencia válida para cualquier destinatario posible, aún cuando de hecho no exista ni pueda existir -- destinatario alguno. (subrayado/nuestro, Aut.)

...cualquier proceso de comunicación entre seres humanos - o entre cualquier otro tipo de aparato "inteligente", ya sea mecánico o biológico - presupone un sistema de significación como condición propia necesaria." (28)

Así podemos afirmar que las imágenes de este grupo están producidas según "sistemas de significación" establecidos, ya que emiten señales "de acuerdo con reglas conocidas por el destinatario humano". Esto sucede así, siempre y cuando las señales soliciten respuestas interpretativas (de los destinatarios) sujetas a los sistemas de significación establecidos. Pero no debemos olvidar un factor de suma importancia que el tipo de "señal" emitido, y la "respuesta interpretativa del destinatario humano" están condicionados por el desarrollo momentáneo de la conciencia de los hombres, la que a la vez es resultado de la forma como viven sus relaciones con sus condiciones de vida, reconociendo que sus condiciones de vida también son causadas, hasta cierto punto, por el desarrollo de su conciencia.

En esta situación podemos encontrar la raíz de que tar

de o temprano llega el momento cuando las imágenes de este grupo dejan de cumplir su función, por la razón de que se modifican o se cambian los sistemas de significación ya que se relacionan estrechamente con todas las contradicciones del desarrollo social de los hombres.

También hay razones mucho más sencillas, por ejemplo: en el caso de los anuncios, aunque respondan a sistemas de significación vigentes dejan de cumplir con su función, porque los destinatarios los han visto tantas veces que se acostumbran a ellos y no les prestan atención más; o, cuando una empresa quiebra y por consecuencia sus productos desaparecen del mercado, su logotipo y sus anuncios pierden sentido automáticamente; o, también cuando el mensaje de la imagen pierde actualidad, así al concluir la exposición de Miró el cartel que la anunciaba se vuelve un agradable objeto de decoración.

Naturalmente estas imágenes siguen representando sus mensajes, pero la función de obtener los efectos originalmente deseados en los destinatarios se anula, por la sencilla razón de que se encuentran fuera del ambiente con la cual estaban en correlación, y jamás la podrán recuperar puesto que es imposible reproducir las condiciones ofrecidas por el ambiente perdido.

3.2 Producción de ideología en imágenes:

A este grupo de imágenes pertenecen todas aquellas que son una forma de la ideología producida, por ejemplo: dibujos, pinturas, esculturas, grabados, litografías, etc. (denominadas -

incorrectamente según los procedimientos técnicos empleados para su producción). A primera vista no se diferencian del grupo anterior por sus características visuales aparentemente semejantes, y por los mismos procedimientos técnicos utilizados al producirlas. En esta "semejanza superficial" podemos encontrar la raíz de la generalización de muchos teóricos, al decir que estas imágenes también son producidas según sistemas de significación establecidos y que si las entendemos es gracias a los sistemas de significación de los cuales tenemos conocimiento.

Esto es cierto, en la medida que hablamos de los criterios de significación de aquellas formas de producción ideológicas cuyas conceptualizaciones suceden a través del pensamiento idiomático del hombre, empleados por el productor para la producción y de la presencia de éstos, en forma de signos y símbolos visuales, en las ideologías en imágenes. Pero no cuando hablamos de la presentación de la ideología en imágenes, puestos que la diversidad de las reacciones causadas por ella en la conciencia de los hombres no depende de ningún sistema de significación establecido, sino del estado momentáneo del desarrollo de su conciencia, y solamente se "modifica" o se "abandona" la producción de un tipo de ideología en imágenes en la medida que va tonando otro curso el desarrollo social y se va modificando la forma como viven los hombres sus relaciones con sus condiciones de vida. Por ello se modifica, también, su conciencia y la esfera ideológica de su conciencia.

El problema, para nosotros, aparece cuando Umberto Eco dice: "la semiótica estudia todos los procesos culturales como -

PROCESOS DE COMUNICACION." (29), y "...decir que se puede "pensar" y que existe un "pensamiento visual" sería una afirmación extrasemiótica. Pero si es afirmación semiótica decir que puede INTERPRETARSE..." (30)

Preguntémos ahora, ¿Son todos los procesos culturales procesos de comunicación? ¿No presuponen, acaso, todos los procesos culturales "terrestres" todas las formas del pensamiento humano como los elementos indispensables para poderse realizar? ¿Acaso el proceso de interpretación no "significa", en este caso, la presuposición de la forma idiomática del pensamiento humano y, como consecuencia, el acto de pensar? ¿No son "un acto de pensar", en última instancia, el pensamiento visual y el pensamiento idiomático?, ¿Por qué es afirmación extrasemiótica -- "decir que se puede "pensar" y que existe un "pensamiento visual"? ¿Acaso el proceso de semiósis sucede fuera de la mente humana?, ¿Qué significa la interpretación del pensamiento visual, su traducción al pensamiento idiomático y como consecuencia al lenguaje escrito y hablado?

Estas contradicciones pueden ser producidas sólomente por una teoría superficial. No todos los procesos culturales son estudiables como procesos de comunicación, y lo prueban: la producción de ideología en imágenes, la producción literaria y la producción musical. Más aún, nosotros dudamos que se pueda estudiar cualquier proceso cultural como proceso de comunicación. Tal vez, sería mejor replantear la problemática en otra forma, por ejemplo: los procesos de comunicación y de semiósis en los procesos culturales.

Umberto Eco también percibe estas contradicciones al entrar en conflicto consigo mismo en el citado libro, afirmando así nuestra posición que consiste en lo siguiente: la ideología en imágenes no es un medio de comunicación, puesto que no es un sistema de signos y símbolos visuales, y, en esta manera, no constituye ningún proceso de comunicación. Por consecuencia, no es describible en su totalidad por el lenguaje hablado y escrito, cualquier intento queda atrapado en una interpretación relativa de lo que la ideología en imágenes ofrece a través del contacto visual directo con ella. Porque la respuesta "interpretativa" por parte de los destinatarios a toda ideología producida depende del estado momentáneo del desarrollo de la conciencia de cada individuo. Por otra parte, todo signo y símbolo visual que pueda aparecer en ella responde a determinados sistemas de significación utilizados en otras formas de producción ideológicas, pero, los que no hacen referencia a lo que la ideología en imágenes realmente significa. A continuación citaremos a Umberto Eco:

"En definitiva al llegar a este punto nos vemos obligados a considerar los llamados "signos icónicos" como (a) TEXTOS VISUALES que (b) no son ANALIZABLES ULTERIORMENTE ni en signos ni en figuras.

Que un llamado signo icónico sea un texto queda probado por el hecho de que su equivalente verbal no es una palabra, sino, en el mejor de los casos, un acto de referencia, un acto de habla. No existe nunca un dibujo de un caballo que responda al término /caballo/: se podrá interpretar según los casos como /un

caballo negro que galopa/, /este caballo está corriendo/, /¡mira que caballo más bello!/ o incluso mediante un enunciado científico del tipo de /todos los caballos tienen las siguientes -- propiedades.../. Fuera de contexto, las unidades icónicas no tienen estatuto y, por lo tanto, no pertenecen a un código; fuera de contexto, los "signos icónicos" no son signos verdaderamente: como no están codificados ni ...se asemejan a nada, resulta difícil comprender por qué significan. Y, sin embargo, - significan. Así, pues, hay razones para pensar que un TEXTO ICONICO, más que algo que dependa de un código, es algo que -- INSTITUYE UN CODIGO." (31)

"Pero, si profundizamos más, descubrimos que no solo el concepto de signo icónico es el que entra en crisis. Es el propio concepto de signo el que resulta inservible, y la crisis del iconismo es simplemente una de las consecuencias de un colapso mucho más radical.

El "concepto de "signo" no sirve, cuando se lo identifica con el de "unidad" de signo y de correlación "fija": y, si deseamos seguir hablando de signos, encontramos signos que resultan de la correlación entre una TEXTURA EXPRESIVA bastante imprecisa y una PORCION DE CONTENIDO vasta e imposible de analizar;...

Así, pues, lo que hemos identificado durante esta larga crítica del iconismo no son ya tipos de signos, sino MODOS DE PRODUCCION DE FUNCIONES SEMIOTICAS." (32)

Con estas cintas quedan evidentes dos cosas que se relacionan estrechamente:

a) Cuando se habla de la interpretación de una ideología en imágenes se trata de establecer su equivalente en el lenguaje hablado y escrito, o, por lo menos, de la descripción de sus elementos compositivos, manifestándose así el obstáculo ya planteado a raíz de la idealización de la forma idiomática del pensamiento humano.

b) Eco está obligado a dudar de la operatividad del signo icónico en el caso de la producción de ideología en imágenes y -- ofrecer una solución aceptable para muchos al hablar de "texto icónico" o "texto visual" y al sustituir los tipos de signos por "modos de producción de funciones semióticas" (todo esto a raíz, de que se ve forzado a aceptar la imposibilidad de establecer el equivalente verbal o escrito de la ideología en imágenes).

Pero, a pesar de la solución -- a primera vista lógica ofrecida por Umberto Eco, percibiremos en su siguiente cita -- que la cuestión sigue en pie, por un lado, negando la función semiótica de la "pintura" (ideología en imágenes de dos dimensiones, según nosotros) y, por el otro, afirmando el carácter de signo del pigmento utilizado para su realización, refiriéndose directamente a "La madonna del cardellino" pintada por Rafael: ¿cómo es posible que la ideología en imágenes signifique cuando no es un sistema de signos icónicos o que puede ser un conjunto de signos los "que resultan de la correlación entre una TEXTURA EXPRESIVA bastante imprecisa y una PORCION DE CONTENIDO vasta e imposible de analizar".

"Dado que este conjunto de rasgos pictóricos es un texto que transmite un discurso complejo y dado que el contenido no es conocido de antemano al destinatario, que capta mediante indicios expresivos algo con respecto a lo cual no existía tipo cultural preexistente, ¿cómo puede definirse semióticamente un fenómeno semejante?

La única solución sería la de afirmar que una pintura no es un fenómeno semiótico, porque no recurre a una expresión ni a un contenido preestablecidos, y, por lo tanto, no hay en ella correlación entre los fúntivos que permita un proceso de significación; así, pues, la pintura es un fenómeno misterioso que establece sus propios fúntivos en lugar de ser establecido por ellos.

No obstante, aunque este fenómeno parece escapar a las mallas de la definición correlacional de función semiótica, no escapa a la definición de signos como algo que está en lugar de otra cosa: porque el cuadro de Rafael es precisamente eso, algo físicamente presente (pigmento sobre la tela) que transmite algo ausente y que en este caso finje referirse a un acontecimiento o estado del mundo que no se ha producido nunca (dado que incluso quien crea firmemente en que Jesús y Juan Bautista pasaron la infancia jugando juntos sabe perfectamente que María no habría podido disponer nunca de un librito de bolsillo." (33)

Ahora bien, el "pigmento" no puede estar en lugar de nada ausente porque, entonces, podría ser cualquier pigmento sin importar su color. En todo caso, lo que significaría son los colores de los pigmentos y no la materia en sí, en esta manera -

el significado de los colores de cada pigmento y de sus mezclas deberían estar preestablecidos. Así, Rafael hubiera tenido que utilizar ciertos pigmentos de diferentes colores y ciertas mezclas para que la ideología en imágenes de dos dimensiones pintada con éstos tuviera el significado deseado. No nada más él, sino todos los productores de ideologías en imágenes quienes quisieran que las ideologías en imágenes pintadas por ellos tuvieran el mismo significado, tendrían que utilizar pigmentos exactamente de mismo color y las mezclas exactamente en la misma proporción, etc., lo cual -demuestra la práctica- es imposible. Hemos visto, según nuestra clasificación de la producción de imágenes, en el grupo anterior, que un pigmento de determinado color en circunstancias especiales puede adquirir cierto significado, por ejemplo: el color rojo empleado en el tránsito. El mismo color en otras circunstancias no significa nada u otra cosa diferente. Lo más curioso es que Rafael impuso los pigmentos del mismo color para pintar otras ideologías en imágenes de distintos significados entre sí y distintas también de "La madona del cardellino". ¿Cómo pueden estar los pigmentos del mismo color en lugar de tantas cosas y tan diferentes?

Para seguir el razonamiento, podríamos decir con mayor acierto que los pigmentos están en lugar de la imagen. Lógicamente sin pigmentos de color no se puede pintar y cuando vemos una cantidad de pigmentos de diversos colores y sus mezclas en cierto orden. Con esto lo único que probamos es que el "color" es un elemento vital, indispensable e inseparable de la presentación de toda imagen pintada. Pero el pigmento tampoco puede es-

tar en lugar de la imagen ya que ella no se ausenta, todo lo -- contrario, siempre está presente. Es cierto que el pigmento es una materia palpable pero lo son también las sustancias que lo sujetan al soporte utilizado y los materiales de carga empleados para hacer texturas (polvo de marmol, trapos, arena, etc.). Formando todos estos materialmente (en el sentido del término) la ideología en imágenes de dos dimensiones pintada.

Además, si hicieramos el experimento de acariciar con los dedos -teniendo los ojos cerrados- la superficie donde se encuentra la imagen lo único que sentiríamos es una superficie lisa menor o mayormente texturizada. La información así obtenida no nos puede revelar nada decisivo acerca de las características visuales de la ideología en imágenes pintada, ya que la textura no produce el menor indicio de diferenciación de los colores y de sus mezclas, menor del orden en el cual se encuentran.

De esta manera llegamos al planteamiento de la problemática desde el punto de vista visual. ¿Podría decirse, entonces qué, la imagen es la que está en lugar de algo ausente? Pero, ¿qué es lo que sustituye, o, mejor dicho, sustituye algo la imagen? Según las citas de Umberto Eco, lo más razonable sería afirmar que la imagen está en lugar de o sustituye a un acontecimiento o estado del mundo que no se ha producido nunca. Veamos ahora, cual es la conclusión a la cual llegaremos examinando este acontecimiento o estado del mundo.

En primer lugar, "la madona del cardellino" es un acontecimiento religioso, por lo menos, así lo consideran los historiadores de arte y los sabios del dogma. Si se acepta como tal

es porque debe estar respaldado por las "verdades históricas" - de la religión cristiana, cuyo método de investigación y de argumentación conocemos muy bien. El problema de Eco consiste en que sus preocupaciones se agotan en este nivel, ya que no hace ninguna alusión a las contradicciones planteadas por la ideología en imágenes pintadas por Rafael.

En segundo lugar, el carácter religioso del acontecimiento queda marcado por los símbolos visuales fijados por el dogma, que consiste en la vestimenta típica de Juan Bautista -- (piel de animal y un cazo) y en la aureola de él y de la Virgen María. La presencia de símbolos visuales religiosos, de antemano comprueba, sin recurrir al ejemplo del librito de bolsillo, que se trata de "algo ficticio", ya que no existe ningún acontecimiento divino realmente sucedido o comprobable histórica y científicamente.

Ahora bien, la contradicción radica en el significado de los elementos contrapuestos, irreales (símbolos visuales religiosos) a reales:

- a) Vestido de la Virgen María - si lo comparamos con el de la "Mona Lisa" o con los vestidos de otros personajes femeninos de otras ideologías en imágenes religiosas y profanas contemporáneas a la "Madonna del Cardellino" podemos ver que son semejantes, y, deducir así, que este tipo de vestidos eran la moda en la época de Rafael.
- b) Paisaje - dentro de él hay dos elementos arquitectónicos, un puente y una ciudad lejana cuyas características renacentistas se logra distinguir; correspondiendo, además, el

tipo de vegetación a un territorio de clima moderado, como por ejemplo el de Italia del Norte.

- c) Librito de bolsillo - es un producto típicamente renacentista, ya que aparece a partir de 1440, al inventar Gutemberg su imprenta (Rafael pintó la "Madonna del Cardellino" en 1506): en aquel entonces el papel, ya se conocía en Europa porque los árabes lo habían transmitido a Europa del Sur en el siglo XII.; sin duda, el librito de bolsillo es de papel, lo revela su formato y grosor, porque los libros producidos de pergamino (por el mismo material) eran mucho más voluminosos y lujosos.

A ésto hay que añadir el fondo mitológico e histórico del acontecimiento, puesto que también plantean contradicciones en relación a su presentación:

- a) En esta ideología en imágenes el niño Jesús está representado por la imagen de un niño de 2-3 años de edad, lo que significa que no le fue posible jugar con Juan Bautista, porque según la Biblia a esta edad se encontraba en Egipto; y dado que el "angel" avisó solamente a los padres de Jesús lo que Herodes se proponía hacer con los niños, ningún otro bebé en Belén pudo salvarse, por la misma razón ninguno lo podría acompañar; así el único lugar factible donde podían jugar Jesús y Juan Bautista era en Nazareth a donde llegó él al cumplir los 4 años de edad, porque según la Biblia regresaría allí después de la muerte de Herodes, lo que su cedió en el año 4 de nuestra era.
- b) Si dejamos a un lado los símbolos visuales religiosos el -

acontecimiento automáticamente se vuelve real, como una situación que sucedió o como una situación que podía suceder cotidianamente en la época de Rafael; de esta manera, lo - que vemos es una mujer con actitud maternal y de aquella clase social cuyos miembros sabían leer y podían disponer de libritos de bolsillo, acompañada de dos niños vivaces jugando en el campo.

Así sería posible defender, por un lado, el carácter - religioso del acontecimiento y, por el otro, lo contrario. Para poder resolver esta ambivalencia tenemos que aclarar lo que comprendemos bajo el término "presentación".

Los productores de ideologías en imágenes muchas veces han empleado el mismo tema en diferentes épocas históricas. Por ejemplo: la anunciación. Es un tema bíblico que impone exigencias invariables e insuprimibles, así visuales como conceptuales. Por eso, este acontecimiento siempre es reconocido como la "anunciación". Pero si comparamos entre sí una "anunciación" pintada en la Edad Media, una pintada en el Renacimiento y una en la época barroca inmediatamente notaremos las diferencias visuales y, por consecuencia, las conceptuales. Generalmente los estudiosos atribuyen estas diferencias a diferencias estilísticas. Excepto Nicos Hadjinicolaou, al sustituir el término "estilo" por el de "ideología en imágenes". De donde viene que, - para él las diferencias tienen que ser también de orden ideoló-gico. Según nuestra concepción, esto es evidente.

Por un lado, la elección del tema religioso es consecuencia de la conciencia religiosa de los productores o de los

individuos quienes los mandaron pintar; y el mensaje religioso prueba la presencia de algunos elementos visuales del sistema - de significación de la religión cristiana. Así, es perceptible la interferencia de una de las formas de producción de la ideología dominante en aquellas épocas: la religión. Hasta el momento nada varía de un ejemplo al otro, es decir, el tema y el mensaje religioso es el mismo en las tres ideologías en imágenes de dos dimensiones pintadas.

Por el otro lado, sí podemos observar cambios en la conciencia de los hombres como consecuencia de todas sus relaciones producidas y vividas. El resultado de este cambio se deja ver en la producción y la forma de vivencia de nuevas relaciones. Una parte del resultado se traduce en la modificación de la relación que tienen los hombres con sus ideas religiosas (a las que también modifican al mismo tiempo). Así, la conceptualización de las vivencias y de sus resultados, como de los resultados "almacenados" de las vivencias de las sociedades anteriores, inclusive, de las ideas tan rígidas como las religiosas, suceden en manera distinta en las diferentes épocas históricas. En parte, esta conceptualización se concreta en la presentación de la ideología en imágenes. Por eso, a pesar del mismo tema y del mismo mensaje religioso, las tres "anunciaciones", al ser presentadas en distintas maneras, adquieren significados diferentes en relación a la conciencia de los hombres.

Pero, no se trata únicamente de la presentación de algún acontecimiento supuestamente religioso, es mucho más que eso. Para saberlo tenemos que tomar en consideración lo que -

implican los elementos compositivos que forman en su conjunto la ideología en imágenes. Aunque algunos de ellos sean contradictorios o aparentemente ni tengan relación. En el caso de la "Madonna del Cardellino", estos son: los elementos que componen al paisaje, el pájaro con el cual se entretienen los niños, los personajes mismos, sus características físicas, sus actitudes, sus estados de ánimo, el colorido y el ordenamiento de todos éstos. Tenemos que añadir todavía el acontecimiento como elemento compositivo, al estar presente en la ideología en imágenes como el resultado de la relación significativa de algunos elementos y de los símbolos visuales religiosos. Decimos que es un elemento compositivo porque están presentes otros elementos más que no forman parte de él, por ejemplo: el paisaje que, inclusive entra en contradicción con el acontecimiento religioso, por el simple hecho, de ser ubicado en semejante "escenario" sabiendo que Jesús no vivió en Italia del Norte.

Así, por otra parte, vemos que la presentación comprende de la elección de todos los elementos compositivos, la elección de sus coloridos y de sus ordenamientos, la elección del tema, del mensaje, del acontecimiento, y, como consecuencia de la relación significativa de éstos, la elección de la disposición - significativa de la ideología en imágenes. Podemos decir concretamente que la esfera ideológica de la conciencia a través de la elección es como se dispone a concretarse y queda concretada en la ideología en imágenes por su presentación.

Más claramente, la esfera ideológica de la conciencia humana es uno de los aspectos del resultado de las relaciones -

producidas, reproducidas y vividas por los hombres con sus medios de producción, con la sociedad, consigo mismo, con la naturaleza, etc., es decir, con sus condiciones de vida. Que se concreta en infinidad de formas, desde conceptos, actitudes, hasta productos tan concretos como la producción de ideología en imágenes. Así, podemos describir la presentación como la determinación de la disposición significativa de la ideología en imágenes, siendo ella una de las formas de la concreción de la esfera ideológica de la conciencia. Por eso decimos también que la ideología en imágenes es ideología producida.

En base a lo anterior, el acontecimiento o el estado del mundo, que estamos analizando no es más que uno de los elementos compositivos que forman la ideología en imágenes. Por lo tanto, no tiene sentido la discusión de que realmente haya sucedido o no. Lo importante es su significado en relación a los significados de los otros elementos compositivos.

Considerando las cosas en esta manera, queda claro que la ideología en imágenes no puede estar en lugar del acontecimiento, ni tampoco en lugar de nada fingido o realmente sucedido. Entonces, ¿que es lo que la ideología en imágenes llamada "La Madonna del Cardellino" significa para nosotros y cómo?

Ante todo, tenemos que recordar que Marx definió la ideología como "falsa conciencia", así, es posible sustituir el término "ideología en imágenes" por el de "falsa conciencia en imágenes". Esto nos aclara dos cosas. En primer lugar, que el individuo quien, hoy en día, sigue defendiendo el carácter religioso de "La Madonna del Cardellino" lo único que hace es dar --

rienda suelta a su falsa conciencia. En segundo lugar, se trata de la concreción generalizada de la "falsa conciencia" de la clase dominante italiana de fines del siglo XV y principios del siglo XVI, a pesar de que la ideología en imágenes de dos dimensiones pintada sea producida por un solo individuo. Porque el "portavoz" de la "falsa conciencia" o de la ideología de una clase o estrato sociales puede ser solamente el realizador de la concreción, en caso nuestro, el productor de la ideología en imágenes, y ésto a causa de la división social del trabajo.

Ahora bien, examinemos brevemente el concepto "falsa conciencia". Porque si lo aceptamos tendríamos que aceptar también todos los conceptos y las "oposiciones empiristas entre lo oculto y lo manifiesto, la esencia y la apariencia, lo visible y lo invisible, como instrumentos conceptuales para dar cuenta de la relación entre los sistemas de representaciones y los procesos sociales objetivos" (34). Pero, en el caso de Marx "se trata, en cambio, de analizar lo que entendemos son los efectos contradictorios de un empleo no tradicional de distinciones y categorías tradicionales" (35). Precisemos esta consideración, y para ello no hay nada mejor que las palabras de Emilio de Ipola:

"El texto del libro III de El capital precedentemente analizado, así como los capítulos sobre el fetichismo de la mercancía y sobre el salario, recurren ciertamente a las categorías empiristas que hemos cuestionado. El funcionamiento teórico de estas categorías sostiene la demostración del carácter mistificador de las formas fenoménicas y, por lo tanto, de la percepción necesariamente deformada de los agentes de la producción. No obstante, en la explicación de los factores que determinan esa

'falsa' percepción (y, en consecuencia, esa 'falsa' conciencia), Marx no se contenta con hacer referencia exclusivamente a la distinción inscrita en la realidad, entre el movimiento real y el movimiento aparente, y a la inversión de las determinaciones que induce este último. Sin rechazar esta distinción, Marx da a entender que no basta con ella para explicar acabadamente la deformación que es inherente a la percepción de los agentes sociales. De alguna manera - que hay que tratar de precisar - la posición - relativa de estos últimos en el seno de los procesos sociales de be satisfacer ciertas condiciones para que la mistificación ope- re. Y si definimos esta posición relativa no como un lugar estático, no como un simple 'casillero' en el cual los agentes son instalados, sino como lo entiende el materialismo histórico, en términos de una configuración compleja y dinámica de prácticas sociales, podemos afirmar que entre las condiciones que determinan el 'fetichismo' figura también el tipo de prácticas sociales, diferentes para cada clase social, cumplidas por los agentes de la producción en el interior de los procesos económicos y políti- cos."(36)

"La ilusión fetichista (y también la falsa conciencia, Aut.) no opera pues de manera, por así decir, totalmente indiscri- minada: opera esencialmente, si no exclusivamente, para los 'espi- ritus cautivos en las redes de la producción de mercancías', es decir, para aquellos agentes sociales cuyas prácticas son definidas, en su totalidad, por las relaciones ('redes') mercantiles o capitalistas de producción. Con otras palabras, el fetichismo ca- lifica esencialmente, si no exclusivamente, a los agentes que fue

ra de las prácticas inherentes a la producción y reproducción del sistema mercantil o capitalista, no tienen acceso a ningún otro tipo de prácticas ni de experiencias sociales." (37)

"...las formas ideológicas que prolongan, bajo una forma reflexionada y 'racional', la ilusión fetichista que afecta a la percepción de los procesos sociales por parte de los 'espíritus' cautivos en las redes de la producción de mercancías, son formas de la ideología burguesa;" (38)

"...no se trata de negar que la mistificación que, por ejemplo, 'oculta enteramente la naturaleza y el origen de la ganancia', afecta no sólo al capitalista sino también al obrero. Pero Marx nos ha advertido desde el comienzo del libro III que su análisis se atenderá exclusivamente a la 'conciencia habitual' de los agentes: de la producción. 'Conciencia habitual' - formada por el hábito -, 'espíritus cautivos', eso es, prisioneros de sus prácticas habituales (producción y extorsión de plusvalía); conciencia, pues, inducida por prácticas destinadas a confirmar, y no a cuestionar, el régimen capitalista. Para que el obrero pueda desembarazarse de esta 'conciencia habitual' se requiere su inscripción en otras prácticas 'no habituales' - desde la perspectiva de la producción capitalista -, prácticas forjadoras de otros hábitos y generadoras de otra conciencia; una conciencia, en fin, en la que se encarnan otras posiciones (proletarias) de clase.

El que Marx haya centrado su atención en las formas de disimulación del sistema económico capitalista; el que haya puesto el acento sobre el hecho de que esta mistificación afecta tanto al capitalista como al obrero, no debe extrañarnos. Es la misma ra-

zón por la cual la lucha de la clase obrera contra el régimen capitalista sólo figura en los tres libros publicados de El capital bajo sus formas puramente defensivas: lucha económica por mejores condiciones de trabajo (limitación de la jornada laboral) o por mejores salarios, y no lucha política con vistas a la destrucción de las relaciones capitalistas de producción - y su reemplazo por relaciones de producción socialistas. Recuérdese que El capital es una obra inacabada y que su último capítulo (del cual Marx sólo redactó veinte líneas) se titula: 'Las Clases'." (39)

"Esta 'coquetería' terminológica con la ideología de la transparencia no debe ser un impedimento para captar la profunda pertinencia de este texto: lejos estamos aquí del postulado de la opacidad del todo social. Para mostrarlo con énfasis, Marx se coloca exactamente en las antípodas de ese supuesto. Pero no para sustituir ese postulado por su réplica inversa; la ciencia de los procesos sociales no se deja pensar bajo las categorías de la visión: solo es pensable como una práctica (material, histórica, dialéctica y proletaria) y de las experiencias que dicha práctica abre y comanda. Práctica generadora de nuevas experiencias o, para decirlo una vez más con los términos del empirismo, de nuevas 'apariencias', que nada tienen en común con las 'apariencias' generadas por las 'prácticas habituales' de la producción capitalista. Una vez que la clase obrera (y todos aquellos que adoptan consecuentemente posiciones proletarias) han desarrollado esas prácticas y fundamentalmente, una vez que se ha dado los medios de reproducirlas en escala ampliada (a saber, el partido revolucionario, aparato político e ideológico de la clase obrera), esta

clase deja de 'ver' en el salario, por ejemplo, la retribución - del valor de su trabajo, para 'ver' en él uno de los mecanismos principales por los cuales se realiza la explotación capitalista. Y deja de 'ver' asimismo en el valor una propiedad 'natural' de las mercancías, para 'ver' en él la cristalización de su propio trabajo productivo. Estos 'misterios' que las 'apariencias' capitalistas ocultan (al capitalista 'práctico', así como a sus representantes teóricos: los economistas vulgares e incluso clásicos) se disipan para quien ha constituido su percepción sobre la base de prácticas anticapitalistas y proletarias." (40)

Según las citas anteriores, referirse a la "falsa conciencia" quiere decir hablar de la ideología dominante en operación; que para operar necesita de ciertas condiciones sociales: - la división de la sociedad en clases y la práctica de ciertas - prácticas sociales para mantener esta relación. Cuya función social es, precisamente, no dejar "percibir" la intención de esas - prácticas sociales ni al capitalista ni al proletario, además de "hacer parecer" los intereses de la clase dominante como los intereses de todas las clases sociales, es decir, como si fueran las leyes que rigen la naturaleza. La ideología dominante es "falsa conciencia" desde la posición de clase de las clases explotadas y desde el momento que se dan cuenta de ello y conscientemente ejercen la lucha política de clases para abolir las relaciones sociales cuyo fin es explotarlas. Ahora bien, no es casualidad que - Marx en su análisis de prioridad al estudio de la sociedad capitalista; esto sucede así porque el proletariado es la primera clase explotada que llega a estar consciente de su situación y se dispo-

ne organizada y metódicamente a cambiar sus condiciones de vida a través de la lucha política de clases.

Regresando a nuestro tema original, Rafael había producido "La Madonna del Cardellino" para la clase dominante, con virtiéndose así en su "portavoz ideológico". En esta manera, esa ideología en imágenes de dos dimensiones pintada es la concreción de la "falsa conciencia" de la clase dominante italiana, de la época de Rafael, por la cual afirma y reafirma su posición de clase. Todo esto lo podemos saber gracias al análisis de la relación significativa de los elementos compositivos antes descritos. La Virgen no podía disponer de un vestido así, ni de un librito de bolsillo (además quien aseguraría que sabía leer, lo cual no era común en aquel entonces) y tampoco descansar en el campo en las afueras de una ciudad renacentista, cosa que sí podía hacer una "dama" de la clase dominante italiana. Lo que significa que la Virgen María está presentada a "semejanza" de o como la quería "ver" esa clase, mejor dicho, como le convenía que se "viera".

Lo que viene de aquí es obvio: la clase dominante produce la ideología dominante; la forma dominante de la ideología dominante (en la época de Rafael) era la religión; la clase dominante con el revestimiento religioso de "La Madonna del Cardellino" representa sus propios privilegios como privilegios de los santos, es decir, "santifica" sus propios privilegios, justificando así su posición de clase, ya que nadie más que ellos podían disponer de libritos de bolsillo y de todo lo que ese producto implica (saber leer y escribir, tener posición económica para comprarlo, tener interés en apropiarse de la cultura dominan

te y producirla, tener tiempo para realizar estudios, etc.), disponer de vestidos apropiados para la clase dominante, de tiempo libre para "cultivarse", etc.

Ahora bien, no nos confundamos, no se trata de algo aparente ni de algo oculto, la ideología en imágenes no es más que lo que se ve en el sentido del término. Lo que varía de un individuo a otro es su respuesta interpretativa acerca de lo percibido. Citemos una vez más a Emilio de Ipola: "No es lícito hablar de 'formas de manifestación-disimulación' objetivas de un proceso económico (o político), independientemente de la eficacia de las ideologías que constituyen esas formas de manifestación. Así, como los colores y las formas de los objetos se manifiestan diferentemente según la naturaleza del aparato perceptual de quien los observa, del mismo modo las relaciones sociales se manifiestan diferentemente (esto es, se disimulan o se revelan en su realidad profunda) según la naturaleza del 'aparato perceptual' de quien las 'observa'. Abandonemos ya definitivamente las metáforas sobre la percepción: en rigor, el 'aparato perceptual' con el cual observamos las relaciones sociales no es otra cosa que la ideología que, consciente o inconscientemente, hemos adoptado. Y esa ideología - repitámoslo - no surge del aire, ni tampoco de nuestra 'libre' reflexión: surge del tipo y del sentido (económico y político) de las prácticas en que nos enrolamos y de las 'lecciones' que extraemos de ellas." (41)

Así, la ideología en imágenes no es un "espejo" en el cual nos vemos como nos gustaría que fuéramos, sino es el ordenamiento y la concreción de todas aquellas ideas o articulaciones de

determinadas formaciones mentales que radican en la mente humana desordenadamente y que son, muchas veces, inexplicables con el lenguaje hablado y escrito.

Ahora bien, ocupémonos un poco de aquellos agentes sociales quienes no son productores de ideologías en imágenes directamente, pero son productores, reproductores y "portadores", de diferente manera, de las mismas ideologías que se concretan en la producción de ideología en imágenes.

Un individuo que rechaza la producción de ideología en imágenes "no figurativa" no lo hace por no conocer cierto sistema de significación, aunque su argumento favorito consista en la "incomprensibilidad" de esta producción. Asimismo, la razón del menosprecio de la producción llamada "naturalista" por parte de otro individuo no es justificable con la "incomprensibilidad", puesto que nadie se lo creería. La manifestación de preferencias no depende del conocimiento o del desconocimiento de los sistemas de significación vigentes y no vigentes, como en el caso de la producción de imágenes que no son formas de la producción ideológica, sino de la posición ideológica de los agentes sociales. Esa posición ideológica está determinada por el estado momentáneo del desarrollo de la esfera ideológica de la conciencia de cada ser humano y se concreta, en nuestro caso, en la respuesta interpretativa (de cada individuo) causada por la determinación de la disposición significativa de la ideología en imágenes. Las respuestas así individualizadas no son subjetivas, como se acostumbra afirmar, puesto que (lo demuestra la práctica) el desarrollo de la conciencia y las respuestas interpretativas de aquellos hombres cuyas --

condiciones de vida son las mismas son semejantes. A raíz de esto podemos hablar de las ideas, de las concepciones, de las formas de pensamiento, etc., y de sus formas y modos de concreción generalizadas, o sea, características de una sociedad.

Con eso se explica también el fenómeno de "catarsis". Podemos decir que lo que se denomina con este término no es más que la "identificación" en el nivel ideológico del individuo con la ideología en imágenes. Donde la "identificación" se concreta en la respuesta interpretativa del individuo en forma de conceptos (como la descripción de gustos y sentimientos codificados) y, en buena parte, en sensaciones mentales indescriptibles por el lenguaje hablado y escrito. Por esto último han definido los filósofos la "catarsis" con el concepto "goce", olvidándose de un hecho simple: el "goce" va junto con el placer, es decir, gozamos de las cosas que nos producen placer y no gozamos de aquellas que no nos producen placer; decir que gozamos de "algo" significa que este "algo" es agradable para nosotros y que lo aceptamos como tal. Ahora bien, ¿quien podría tener el valor de afirmar que todos los individuos "gozarían" de todas las ideologías en imágenes producidas? Así, queda claro que al estar en contacto visual con cualquier ideología en imágenes no es apropiado identificar el efecto producido en nuestra mente con "el goce".

3.2.1. Producción de ideología en imágenes de tres dimensiones

Hemos llegado a algunas conclusiones en el curso de esta investigación, las cuales aplicaremos ya directamente a nuestro objeto de estudio.

Queda claro que para el análisis de la producción de ideología en imágenes de tres dimensiones no podemos utilizar términos y conceptos empiristas como "lenguaje visual", ni lingüísticos (a pesar de su precisión), puesto que, el producto (la ideología en imágenes de tres dimensiones) tendría que estar estructurada según una "gramática" bien definida como son los idiomas o prácticas lingüísticas. El "secreto" de su polisemia radica, precisamente, en la falta de esta "gramática" y en que no es un sistema de signos y símbolos icónicos o texto visual, por ello, tampoco es un sistema o medio de comunicación, a pesar de ser una práctica signifiante cuyo producto es su parte integrante a partir de la cual sucede toda significación. Tampoco cabe duda de que la práctica de la producción de ideología en imágenes de tres dimensiones es uno de los "modos de producción de semirosis". Término que se refiere a características tan generales como el término "práctica signifiante" (ya hemos hecho referencia a esta problemática), puesto que cada "práctica signifiante" es un "modo de producción de semirosis"; cosa que no nos es de gran ayuda.

Ahora bien, lo más necesario, para nosotros, era definir nuestra posición ante el concepto "ideología": no se puede identificar en su totalidad la ideología con la "falsa conciencia" ya que la "falsa conciencia" es la "conciencia habitual" - formada por el hábito - de los agentes sociales, es decir la ideología dominante en operación, o sea, la ideología de la clase dominante distribuida entre los agentes de la clase explotada; pero sí podemos identificar lo denominado con el término "ideología" como la

posición tomada (conciente o inconscientemente) por cada agente social ante la forma como vive sus relaciones con sus condiciones de vida, concretandose en "infinidad" de formas - la práctica de la producción de ideología en imágenes de tres dimensiones es una de ellas -, incluso hasta en la posición que determina las intenciones de las prácticas científicas y las intenciones de las prácticas de la producción material, dicho con una frase de Marx y Engels de la "producción y reproducción de la vida real". Naturalmente, esta posición tomada por los agentes sociales es el resultado inevitable de la forma como viven sus relaciones con sus condiciones de vida. Puesto que las condiciones de vida de cierto grupo de hombres es la misma, y, por ello, siendo semejantes también la forma como viven sus relaciones con sus condiciones de vida, podemos hablar de las ideologías características de una sociedad, clase social o época histórica. Asimismo podemos hablar de la producción de ideología en imágenes de tres dimensiones de la prehistoria, de la Edad Media, de las clases dominantes, etc.

Por un lado, la producción de un tipo de ideología en imágenes de tres dimensiones se "modifica" o se "abandona" en la medida que va tomando otro curso el desarrollo social y se va modificando la forma como viven los hombres sus relaciones con sus condiciones de vida; modificándose así también su conciencia y la esfera ideológica de su conciencia. La esfera ideológica de la conciencia a través de la elección es como se dispone a concretarse, y queda concretada en la ideología en imágenes por su presentación. La presentación comprende la elección de todos los elementos compositivos, la elección del tema, del mensaje (cuando -

hay), del acontecimiento, la organización de los elementos, etc., y, como consecuencia, de la relación significativa de estos, en suma, la elección de la disposición significativa de la ideología en imágenes de tres dimensiones. En esta manera, la conceptualización de las vivencias y de sus resultados así como la de los resultados almacenados de las vivencias de las sociedades anteriores, se concreta en parte, en la presentación de la ideología en imágenes; que sucede de manera distinta en las diferentes épocas históricas al ser presentados de otras maneras, adquiriendo significados diferentes en relación a la conciencia de los hombres. Por otro lado, la respuesta interpretativa por parte de los agentes sociales a la ideología en imágenes de tres dimensiones depende del estado momentáneo del desarrollo de su conciencia, que a la vez es causada por la forma como viven sus relaciones con sus condiciones de vida.

Lo que nos resta hacer todavía es ejemplificar lo anterior analizando, aunque sea brevemente, algunas ideologías en imágenes de tres dimensiones. Habíamos dicho ya que nuestro interés en la presente investigación no está enfocado en el análisis formalista sino en el carácter ideológico del producto. Hecha esta advertencia podemos proseguir.

En primer lugar, elegimos la "Coatlicue", ideología en imágenes de tres dimensiones producida en el siglo XV de nuestra era, en la época de oro" de la sociedad mexica. Fue producida para representar la diosa denominada con el nombre "Coatlicue", -- principalmente diosa de la tierra, del nacimiento y de la vejez, "misterio" del origen y del fin, antigüedad y feminidad. Es de

piedra, 250 m. de alto y se compone de los siguientes elementos compositivos: tiene una triple estructura (cruziforme y simétrica de frente y del lado posterior, y piramidal de los costados, y la organización de sus elementos compositivos hacen referencia al cuerpo humano: la cabeza se compone de dos cabezas de serpiente; los brazos de cabezas de serpiente, y garras de aguilas en las articulaciones, pulseras y colgajes; en el lugar de las manos tiene serpientes preciosas; el torax está formado de piel humana con pechos femeninos y un collar de manos y corazones con un cráneo; tiene una falda de serpientes comunes sostenida por una faja de serpientes preciosas, y en la parte posterior un cráneo y un disco de plumas con un colgaje de cuero trenzado rematado con caracoles; las piernas están formadas de serpientes comunes y preciosas cubiertas por una faldilla de chapetones circulares, plumas y cascabeles; y, finalmente, en el lugar de los pies tiene garras de aguilas, con cuatro grandes uñas, con un par de ojos cada una de ellas).

Elegimos esta ideología en imágenes de tres dimensiones porque difícilmente se puede encontrar (si es que existe), en cualquiera de las sociedades existentes hasta la fecha, otra en la cual se concrete en manera tan compleja y completa la posición tomada ante la forma como vivía sus relaciones con sus condiciones de vida la clase dominante, en este caso la clase dominante de los mexicanos.

La sociedad mexicana era una sociedad de clases y gracias a su peculiar estructura social, sin precedentes. Tiene características comparables con sociedades de diferente estructura so---

cial (las cuales la presentan como contradictoria). Por ejemplo: con la sociedad de los sumerios (por vivir de los tributos de los territorios conquistados, por la forma del apoderamiento de la sobreproducción y la administración, en gran parte, de la sociedad, por los sacerdotes); con Egipto antiguo (la arquitectura, la escritura, etc.); con la sociedad de la Grecia antigua (la organización democrática de la sociedad, aunque con diferencias notórias); su politeísmo con el politeísmo de la época esclavista en general; la organización de la sociedad por medio del sistema de castas, según la división social de trabajo, con el sistema de castas de la temprana edad media en la India; también se puede comparar la sociedad mexicana, según la forma de la posesión de la tierra cultivable (propiedad comunitaria y no privada) y la forma del pago del tributo al estado con la forma como se había desarrollado el feudalismo en Inglaterra y Europa del norte (a este punto nos referirémos en el capítulo siguiente). Sería sumamente interesante hacer un estudio sobre lo enumerado, pero nos llevaría muy lejos de nuestro propósito.

Así, nos limitaremos a la supraestructura, que se concreta en un complejo sistema religioso, ya que abarca sin excepción todos los aspectos de la vida humana. Justino Fernández en su estudio sobre la Coatlicue (pag. 253) dice: "El ser de la existencia de los dioses es: ser guerrero. Y el hombre no podía menos de ser semejante a los dioses, por eso su actitud fundamental es la guerra, que lleva el sacrificio de la vida, como vía de divinización, y como fin el mantenimiento de los dioses. Así, el ser de la existencia de los hombres es también ser guerrero." Esta religión era

la vida para ellos, solamente por medio de la guerra podían sobrevivir, primero como nómadas (hasta 1168 de nuestra era se establecieron en la orilla del lago Anáhuac y establecieron su ciudad-estado a partir de 1325) y, posteriormente, como una sociedad que prácticamente vivía de los tributos de los territorios conquistados, además de que por medio de las guerras obtenían material humano para sus sacrificios.

Ahora bien, las guerras, las conquistas impulsadas por la religión, principalmente, servía a los intereses de clase de los sectores dominantes (principes, sacerdotes, nobles comerciantes, soldados). Por medio de la religión mantenían sus privilegios, es decir, la religión representaba sus intereses de clase. Era una de las formas de concreción de su posición ante la forma como vivían sus relaciones con sus condiciones de vida. Esto lo demuestran los severos castigos impuestos a los que cometían faltas contra los dioses o contra el orden social determinado por medio de la religión.

Su concepción cósmica, la religión mexicana, en la cual se trata de la divinización del cosmos y no de la humanización de los dioses (como en la Grecia antigua) y en la cual había una división entre lo divino y lo humano, definiendo así el lugar de los hombres en él, no es más que una forma de presentar los intereses de clase de los productores y de los que fomentan la producción de estas ideas religiosas (o sea, de las castas dominantes) como los intereses de toda la sociedad; (a pesar de las apariencias semitribales como resultado del importante papel que juega el clan en la estructura social mexicana). Esa concepción cósmica

o religiosa es la que se concreta en la Coatlicue, ideología en imágenes de tres dimensiones simbólica y abstraída, y no naturalista. Cada elemento compositivo está en relación o simboliza alguna deidad o algún concepto. Es, por eso, que los agentes sociales entablan sus relaciones con ella como con la mitología que era la forma del origen y del funcionamiento del cosmos, en el cual tienen su lugar determinado y están destinados a servir a los dioses y, por medio de ellos a los sectores privilegiados y dominantes de la sociedad.

La manera como se concreta por medio de la correlación significativa de sus elementos compositivos la concepción cósmica o la religión de los mexicas en la Coatlicue, es lo que describe Justino Fernández en su libro "Coatlicue: estética del arte indígena antiguo", del cual citaremos algunos ejemplos:

"...las tres estructuras fundamentales de Coatlicue: - cruciforme, la 'piramidal' y la humana forman unidad indivisible, puesto que cada una de ellas es necesaria a las otras dos. El simbolismo explica el orden cósmico inflexible y dinámico que al ser visto como mito esencial y como orden religioso, da sentido a la existencia humana."(42)

"La estructura cruciforme, es decir, con cuatro direcciones, tiene su origen, claro está, en la concepción azteca cósmico-religiosa. Idea fundamental era agrupar a todos los seres según los puntos cardinales, de donde el número cuatro resulta tan importante para el mundo indígena, así como la dirección central, o de abajo a arriba, con lo que el número cinco es el otro importante y religioso también. Es un orden primordial por me--

dio del cual el hombre debió sentir cierta seguridad ante el --
caos, más ese orden es mítico. Por otra parte el principio o --
pareja divina representaba la dirección central, arriba y abajo,
el cielo y la tierra. Cuatro veces habían sido creados el mundo
y el hombre, cuatro soles también, y cuatro cataclismos habían --
terminado con todo; entonces, ahora, se vivía, o se vive, en el
quinto sol, el quinto mundo, destinado a perecer una vez más por
temblor o terremoto. Esta concepción dinámica del mundo y del --
hombre, de creación de destrucción, daba a la existencia por en-
tero un sentido inflexible de caducidad, de muerte, pero también
de resurgimiento constante." (43)

"La referencia al cuerpo humano, otra de las estructu-
ras fundamentales de Coatlicue, significa la estrecha vincula---
ción de la existencia humana con el mito cósmico sagrado, la o--
frenda suprema de la vida para el mantenimiento de los dioses, --
que es tanto como decir del orden cósmico y de la vida." (44)

"Pues bien, si la Tierra, 'nuestra madre', es origen --
de dioses y de hombres, me aventuro a pensar que su falda de ser-
pientes comunes simbolice a sus hijos terrenales: los hombres.
Mas no hay que olvidar que aquellas penden y están mantenidas
en un orden por dos serpientes preciosas que forman el cinturón;
preciosas porque, a diferencia de las comunes, su piel se compo-
ne de bandas y chapetones o piedras preciosas, símbolos de plu-
mas, lo que acusa su calidad divina." (45)

Respecto a la Coatlicue, Justino Fernández dice tam--
bién (P. 248): "Tener allí en el objeto de la creencia y de la
adoración a los dioses de bulto, visibles y palpables, era tanto

como tener la mitología en un puño, el ser de los dioses; era tanto como estar en relación directa y real con ellos."

En segundo lugar, seleccionamos la ideología en imágenes de tres dimensiones denominada "David" de Miguel Angel, que terminó de producir en 1504; es de marmol blanco con una altura de 5.14 m. La elegimos porque, por un lado fué producida en una sociedad con características radicalmente diferentes que la Coatlicue y, por el otro, porque aparentemente todo lo que se ha dicho sobre ella es exaltando la "genialidad" del productor y lo "maravilloso" del producto, considerandola como la simbolización del ideal político republicano de Florencia renacentista. En el siguiente capítulo haremos amplias referencias sobre la sociedad renacentista, así, en este momento, únicamente consideraremos lo necesario para nuestro propósito.

Esta ideología en imágenes de tres dimensiones se compone de los siguientes elementos compositivos: un joven desnudo parado, una honda calgando del hombro izquierdo y sostenida con la mano del mismo lado, aparentando serenidad por medio de la posición del cuerpo; la apariencia de cierta inquietud por medio de la posición de los brazos y de la cabeza y representa a un personaje bíblico llamado "David". De su presentación lo único que podemos decir que es realista y es prácticamente indescriptible al igual que la de la Coatlicue. Es imposible comparar las dos ideologías en imágenes de tres dimensiones, pues son productos de sociedades diferentes en todos sentidos, menos en uno: son sociedades de clases.

En Florencia, en la época de Miguel Angel, la clase do

minante era la burguesía mercantil interesada en obtener títulos de nobleza. Hecho que de antemano definió su alianza, por un lado, y su rivalidad, por el otro, con la aristocracia feudal; - siendo aliados naturales del Papa. La familia de los Medicis - prácticamente era dueña de la ciudad. Era una sociedad regida - por relaciones sociales feudales, aunque modificadas por la impo - sición del capital mercantil, que impulsaba la producción de mer - cancias y el comercio, frenando al mismo tiempo el desarrollo -- del modo de producción capitalista.

Ahora bien, el dominio de los Medicis estaba ya encami - nado hacia el absolutismo manteniendo la república solamente de nombre. Pero este proceso había sido interrumpido gracias a una revuelta de los sectores sociales descontentos y explotados, encabezados por Savonarola, un sacerdote, quien reinstauró las ins - tituciones republicanas, forzando al exilio a los Medicis en - 1494. Por sus crecientes ataques contra la lujuria de la aristo - cracia feudal, de la burguesía mercantil y del mismo Papa, éstos aliados con los Medicis, lo vencieron y reinstauraron nuevamente su dominio en 1498. Del cual, los Medicis lograron apoderarse - completamente hasta 1512.

En esta situación la posición de Miguel Angel se aclara inmediatamente al saber que desde su juventud hasta su muerte prácticamente estuvo al servicio de los Medicis y de los Papas; y, también, que el David fue encargado por un operario de la Catedral de Florencia en 1502, o sea, pocos años después del triunfo de la reacción. Definitivamente podemos afirmar que Miguel Angel era el "portavoz" ideológico de la burguesía mercantil an-

siosa del título de nobleza, que muy pronto los llevó a aliarse de la aristocracia feudal y defender intereses de clase comunes por medio del establecimiento del absolutismo. La práctica de la producción de ideología en imágenes renacentista en general fué fomentada (en Italia) por la burguesía mercantil y los Papas, así en ninguna manera podían representar otros intereses de clase más que los de ellos. El David no es excepción y tampoco debe confundirnos su presentación realista y pretendidamente humanista. Por medio de la presentación de un David "sereno" y "terrenal" en el momento anterior de enfrentarse a Goliat se concretaba el "humanismo", la ostentación, la fuerza y la dominación de la clase dominante que recién había reconquistado su privilegiada situación; que no era más que su posición tomada ante la forma como vivía sus relaciones con sus condiciones de vida.

Citas:

- 1.- Engels F. a J. Bloch, 21-22 de Septiembre de 1880.
Marx, Carlos - Federico Engels: Sobre el Arte, Argentina, Ediciones Estudio, 1967. (Compilador: M. Lifschits).
p. 87-88.
- 2.- Engels F. a H. Starkengerg, 25 de Enero de 1884.
Ibid. p. 88-89.
- 3.- Ibid. p. 89.
- 4.- Engels F. a Conrad Schmidt, 2 de Octubre de 1890.
Ibid. p. 89-90.
- 5.- Ibid. p. 90-91.
- 6.- Marx C.: Manuscritos...
Sánchez Vázquez, Adolfo: Las ideas estéticas de Marx, México. Ediciones Era, 1974.
p. 61.
- 7.- Ibid. p. 61.
- 8.- Ibid. p. 61.
- 9.- Ibid. p. 62.
- 10.- Ibid. p. 62.
- 11.- Diccionario Enciclopédico Salvat, "Arte", España, Salvat Editores, S.A., 1962.
- 12.- Uj Magyar Lexikon, Művészet, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1962. (El Nuevo Diccionario Enciclopédico Húngaro, "Arte"; la cita es traducción nuestra).
- 13.- Sánchez Vázquez, Adolfo: Antología (textos de estética y teoría del arte), México, U.N.A.M. 1972.
p. 39-40.

- 14.- Sánchez Vázquez, Adolfo: Estética y Marxismo, México, Ediciones Era, 1970. colección: El Hombre y su Tiempo. Tomo I.; p. 152.
- 15.- Guiraud, Pierre: La semiología, México, Siglo XXI. Editores, S.A. 1976. p. 90.
- 16.- Ibid. p. 89-90.
- 17.- Fischer, Ernst: La necesidad del arte, España, Ediciones Península, 1973, colección: Ediciones de bolsillo. p. 13.
- 18.- Lunacharsky, Anatoly V.: El arte y la revolución (1917-1927), México, Editorial Grijalbo, S.A., 1975. p. 291.
- 19.- Sánchez Vázquez, Adolfo: Estética y Marxismo, México, Ediciones Era, 1970, colección: El hombre y su tiempo. Tomo I., p. 167.
- 20.- Marx, K. y F. Engels: Escritos sobre arte, (recopilación de - Carlo Salinari), España, Ediciones Península, 1969. p. 5-6.
- 21.- Hadjinicolaou, Nicos: Historia del arte y lucha de clases, México, Siglo XXI. Editores, S.A., 1979. p. 168-169.
- 22.- de Ipola, Emilio: Crítica de la teoría althusserista sobre la ideología, Revista Arte Sociedad Ideología, No. 7, México, 1980. p. 74.
- 23.- Ibid. 88.
- 24.- Ibid. p. 89.

- 25.- Ducrot, Oswald - Tzvetan Tododov: Diccionario enciclopédico de las ciencia del lenguaje, 6a. edición, México, Siglo XXI, Editores, S.A., 1980.
p. 111.
- 26.- della Volpe, G.: Crítica del gusto, España, Ed. Seix Barral, S.A., 1966.
p. 205.
- 27.- Eco, Umberto: Tratado de semiótica general, Editorial Nueva Imagen (México) y Editorial Lumen (España), 1980.
p. 31.
- 28.- Ibid. p. 35.
- 29.- Ibid. p. 34.
- 30.- Ibid. p. 396.
- 31.- Ibid. p. 358.
- 32.- Ibid. p. 359.
- 33.- Ibid. p. 399-400.
- 34.- de Ipola, Emilio: Crítica de la teoría althusserista sobre la ideología, Revista Arte Sociedad Ideología No. 7., México, - 1980.
p. 81.
- 35.- Ibid. p. 79.
- 36.- Ibid. p. 81-82.
- 37.- Ibid. p. 82.
- 38.- Ibid. p. 82.
- 39.- Ibid. p. 82-83.
- 40.- Ibid. p. 84-85.
- 41.- Ibid. p. 85.

- 42.- Fernández, Justino: Coatlicue: estética del arte indígena antiguo, México, Ediciones U.N.A.M. (Centro de Estudios - Filosóficos), 1954.
p. 226.
- 43.- Ibid. p. 222.
- 44.- Ibid. p. 225.
- 45.- Ibid. p. 235.
- 46.- Hadjinicolaou, Nicos: Historia del arte y lucha de clases, México, Siglo XXI. Editores, S.A., 1979.
p. 6.
- 47.- Marx, Carlos - Federico Engels: Sobre el arte, Argentina, Ediciones Estudio, 1967. (Compilador: M. Lifschits).
p. 107.
- 48.- Mandel, Ernest: Introducción a la teoría económica marxista, 5a. edición, México, Ediciones Era, S.A., 1980, Col. Serie Popular Era.
p. 9.
- 49.- Ibid. p. 18.
- 50.- Ibid. p. 17.
- 51.- Ibid. p. 9-10.
- 52.- Ibid. p. 9.
- 53.- Sweezy, P.M., K. Takahashi, C. Hill, G. Lefebvre, M. Hilton, M. Dobb: La transición del feudalismo al capitalismo, Colombia, Ediciones THF, Medellín.
p. 127-128.
- 54.- Marx, Carlos - Federico Engels: Sobre el arte, Argentina, - Ediciones Estudio, 1967. (Compilador: M. Lifschits).
p. 99-100.

- 55.- Ibid. p. 100.
- 56.- Sweezy, P.M., K. Takahashi, C. Hill, G. Lefebvre, M. Hilton, M. Dobb: La transición del feudalismo al capitalismo, Colombia, Ediciones THF.
p. 128-129.
- 57.- Ibid. (Marx "El Capital, III")
p. 51.
- 58.- Ibid. R.M. Hilton
p. 127.
- 59.- Hadjinicolaou, Nicos: Historia del arte y lucha de clases, México, Siglo XXI. Editores, S.A., 1979.
p. 15.
- 60.- Ibid. p. 14.
- 61.- Sweezy, P.M., K. Takahashi, C. Hill, G. Lefebvre, M. Hilton, M. Dobb: La transición del feudalismo al capitalismo, Colombia, Ediciones THF, Medellín.
p. 92.
- 62.- Ibid. p. 93-95.
- 63.- Ibid. p. 104-106.
- 64.- Ibid. p. 94.
- 65.- Marx, Carlos - Federico Engels: Sobre el arte, Argentina, - Ediciones Estudio, 1967. (Compilador: M. Lifschits).
p. 103.
- 66.- Ibid. p. 101.
- 67.- Hadjinicolaou, Nicos: "Sobre la ideología del vanguardismo"
Revista Arte Sociedad Ideología, No. 7, México, 1980.
p. 40.

- 68.- Marx, Carlos - Federico Engels: Sobre el arte, Argentina, Ediciones Estudio, 1967. (Compilador: M. Lifschits)
p. 105.
- 69.- Ibid. p. 156-157.
- 70.- Ibid. p. 103.
- 71.- Ibid. p. 91.
- 72.- Ibid. p. 94.
- 73.- Marx, K. y F. Engels: Escritos sobre arte, España, Ediciones Peninsula, 1969. (Recopilación: Carlo Salinari).
p. 14.

BIBLIOGRAFIA

- 1.- Acha, Juan, Arte y Sociedad: Latinoamérica. El Sistema de - Producción., México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1979.
- 2.- Althusser, Louis, Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado. (notas para una investigación), Colombia, Ediciones Pepa, 1978.
- 3.- Arnheim, Rudolf, El "Guernica" de Picasso (Génesis de una pintura), 2a. edición, España, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1976. Colección comunicación visual.
- 4.- Arnheim, Rudolf, El Pensamiento Visual, 3a. edición, Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1976.
- 5.- Bayón, Damian, América Latina en sus Artes, México, Siglo XXI, Editores, S.A. y UNESCO, 1974. Serie: América Latina en su Cultura.
- 6.- Bazin, G., Historia de la Escultura Mundial, España, Editorial Blume.
- 7.- Bozal, Valeriano, El Lenguaje Artístico, España, Ediciones Península, 1970. Colección: Historia/Ciencia/Sociedad 66.
- 8.- Burnham, Jack, Beyond Modern Sculpture, Nueva York, Editorial George Brasiller, 1975.
- 9.- Cinotti, Mia, Historia del Arte, Tomos I, II, III, IV, México, Editorial Hermes.

- 10.- Cirlot, Juan Eduardo, El Espfritu Abstracto desde la Prehis-
teria a la Edad Media, 3a. edición, España, Editorial Labor,
S.A., 1970. Nueva colección Labor No. 5.
- 11.- Champollion, Jacques, El Mundo de los Egipcios, Suiza, Editó-
rial Minerva, 1973.
- 12.- De Ipola, Emilio, "Crítica de la Teoría Althusserista sobre
la Ideología", Revista Arte Sociedad Ideología No. 7, México,
1980.
- 13.- De Sonnevile - Bordes, Denise, La Edad de la Piedra, 3a. -
edición, Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires,
1973. Biblioteca Cultural, colección cuadernos.
- 14.- Della Volpe, Galvano, Crítica del gusto, España, Editorial -
Seix Barral, S.A., 1966.
- 15.- Ductor, Oswald - Tzvetan Todorav, Diccionario enciclopédico
de las ciencias del lenguaje, México, Siglo XXI, Editores,
S.A., 1980.
- 16.- Eco, Umberto, Tratado de semiótica general, 2a. edición, Mé-
xico, Editorial Nueva Imagen, España, Editorial Lumen, 1980.
- 17.- Engels, F., El origen de la familia, la propiedad privada y
el estado. El papel del trabajo en la transformación del
mono en hombre, 12a. edición, México, ediciones de cultura -
popular, 1979.
- 18.- Fernández, Justino, Coatlicue: estética del arte indígena an-
tiguó, México, ediciones U.N.A.M. (Centro de Estudios Filosó-
ficos), 1954.

- 19.- Fisher, Ernst, La necesidad del arte, España, ediciones Península, 1973, Colección: ediciones de bolsillo.
- 20.- Giraud, Pierre, La semiología, 4a. edición, México, Siglo XXI, Editores, S.A., 1976.
- 21.- Guillaume, Paul, Psicología de la Forma, Argentina, Editorial Psique, 1975.
- 22.- Hadjinicolaou, Nicos, Historia del arte y lucha de clases, 7a. edición, México, Siglo XXI, Editores, S.A., 1979.
- 23.- Hadjinicolaou, Nicos, La producción artística frente a sus significados, México, Siglo XXI, Editores, S.A., 1981.
- 24.- Hadjinicolaou, Nicos, "Sobre la Ideología del Vanguardismo" México, Revista Arte Sociedad Ideología No. 7, 1980.
- 25.- Hauser, Arnold, Introducción a la historia del arte, 2a. edición, España, 1969.
- 26.- Hauser, Arnold, Sociología del Arte, tomos I y II, España, Ediciones Guadarrama, 1975.
- 27.- Hunter, Sam - John Jacobus, Modern Art (from post impressionism to the present, painting-sculpture-architecture), Nueva York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers.
- 28.- Kofler, Leo, Arte abstracto y Literatura del absurdo, España, Barral Editores, S.A., 1972. colección: Breve biblioteca de respuesta.
- 29.- Lunacharsky, Anatoly V., El arte y la revolución (1917-1927), México, Editorial Grijalbo, S.A., 1975.

- 30.- Mandel, Ernest, Introducción a la teoría económica marxista, 5a. edición, México, ediciones Era, S.A., 1980, serie popular Era.
- 31.- Marchan, Simon, Del Arte Objetual al Arte de Concepto (las artes plásticas desde 1960-1974), 2a. edición, España, Alberto Corazón editor, 1974.
- 32.- Marx, K. y Engels F., Escritos sobre arte, (recopilación: -- Carlo Salinari), España, Ediciones Península, 1969.
- 33.- Marx, Carlos y Engels Federico, Sobre el Arte, (Compilador: M. Lifschits), Argentina, Ediciones Estudio, 1967.
- 34.- Morawski, Stefan, Fundamentos de Estética, España, Ediciones Península, 1977. Colección: Historia/Ciencia/Sociedad. 141.
- 35.- Perus, Françoise, Literatura y Sociedad en América Latina: el Modernismo, 2a. edición, México, Siglo XXI, Editores, S.A., 1978.
- 36.- Prieto, J. Luis, Estudios de Linguística y Semiología Generales, México, Editorial Nueva Imagen, 1977.
- 37.- Rodríguez, Prampolini Ida - Eder Rita, Dadá/Documentos, México, U.N.A.M., Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977.
- 38.- Rozhin, V.P., Introducción a la Sociología Marxista, 4a. edición, México, Ediciones de Cultura Popular, 1977.
- 39.- Sánchez Vázquez, Adolfo, Antología (textos de estética y teoría del arte), México, U.N.A.M., 1972.
- 40.- Sánchez Vázquez, Adolfo, Estética y Marxismo, tomos I y II, México, Ediciones Era, S.A., 1970. colección: el hombre y su tiempo.

- 41.- Sánchez Vázquez, Adolfo, Las Ideas Estéticas de Marx, 4a. - edición, México, Ediciones Era, S.A., 1974.
- 42.- Seitz, William C., The Art of Assemblage, Nueva York, Editorial The Museum of Modern Art, 1961.
- 43.- Silbermann, A., Bourdieu P., Brown R.L., Clause R., Karbusicky V., Luthe H.O., Watson B., Sociología del Arte, Argentina, Ediciones Nueva Visión, 1972.
- 44.- Silva, Humberto, Arte e Ideología del Fascismo, España, Fernando Torres Editor, 1975.
- 45.- Sweezy, P.M., Takahashi K., Hill C., Lefebvre G., Hilton M., Dobb M., La transición del feudalismo al capitalismo, Colombia, Ediciones THF.
- 46.- Talbot Rice, David, El Arte Islámico, México, Editorial Hermes, S.A., colección: Del Mundo del Arte - Historia del Arte.
- 47.- Walker, John A., El arte después del pop, España, Editorial Labor, S.A., 1975.
- 48.- Wilson, Simon, El arte pop, España, Editorial Labor, S.A., 1975.
- 49.- Las Bellas Artes (enciclopedia ilustrada de pintura, dibujo y escultura), 3a. edición, editorial Glorier, Incorporated New York, Montreal, México City, Sydney, 1970.