

143
201



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

"COMUNICACION VISUAL EN EL ARTE Y LA
CULTURA DE MASAS: EL CASO DEL POP-ART"

TESIS PROFESIONAL

QUE PARA OPTAR POR EL TITULO DE:

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A :

GABRIELA GUADALUPE ROBLES RIVAS

DIRECTOR DE TESIS: LIC. JULIO A. AMADOR BECH.

CIUDAD UNIVERSITARIA.

DICIEMBRE 1998



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

257325



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

La presente es la culminación de una labor familiar conjunta, basada en el esfuerzo y el apoyo incondicional.

La cual siempre tuvo como ejemplo, la tenacidad y riqueza espiritual de un gran hombre. En agradecimiento al amor y la inmensa enseñanza, dedico la presente a la persona que va conmigo, siempre en mi corazón: **mi abuelo.**

INDICE

	<u>PAGS.</u>
INTRODUCCION	4
CAPITULO I ANALISIS GENERAL DE LA IMAGEN	9
CONCEPTO DE IMAGEN	9
PENSADORES CLASICOS: EL CONCEPTO DEL PENSAMIENTO VISUAL	11
PROCESOS VISUALES EN EL PENSAMIENTO: PERCEPCION	14
INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LA IMAGEN	20
ESTUDIO DE LA IMAGEN	22
METODOS PARA EL ESTUDIO DE LA IMAGEN	24
Iconografía	24
Iconología	25
Retórica	35
EL SIMBOLO Y LA HERMENEUTICA	36
INTENCIONALIDAD DE LA OBRA DE ARTE	42
CAPITULO II SOCIEDAD Y CULTURA DE MASAS	49
CIVILIZACION DE LA IMAGEN	50
CULTURA DE MASAS (Industria Cultural)	50
LA "CRISIS" DEL ARTE EN LA SOCIEDAD INDUSTRIALIZADA (s.XX)	56
PROBLEMATICA HISTORICO SOCIAL DEL ARTE VANGUARDISTA	63
CORRIENTES PICTORICAS RELEVANTES DEL ARTE VANGUARDISTA	68
Fauvismo	70
Cubismo	71
Futurismo	73
Dadaísmo	74
Surrealismo	76
Expresionismo Abstracto	78

	<u>PAGS.</u>
EL ARTE DE LA POSGUERRA	80
CAPITULO III EL POP-ART	82
RETROSPECTIVA	85
LOS TEMAS DEL POP-ART: <i>SIMBOLOS DE UNA EPOCA (Los 60)</i>	86
ESTILOS DEL POP-ART: <i>ANONIMATO Y SUBJETIVIDAD</i>	88
EL POP-ART EN INGLATERRA	89
EL POP-ART EN NORTEAMERICA	91
LOS ARTISTAS DEL POP-ART	95
Robert Rauschenberg	95
Jasper Johns	96
Andy Warhol	97
Roy Lichtenstein	98
Olaes Oldenburg	99
Peter Blake	100
Richard Hamilton	101
David Hockney	102
ANALISIS HERMENEUTICO EN TRES OBRAS ESPECIFICAS DEL POP-ART	103
Primer análisis: <i>"Presidente electo"</i> - James Rosenquist	104
Segundo análisis: <i>"Cita"</i> - Robert Rauschenberg	113
Tercer análisis: <i>"Para una verificación definitiva de las nuevas tendencias en ropa y accesorios masculinos"</i> - Richard Hamilton	119
CONCLUSIONES	125
ANEXO	133
BIBLIOGRAFIA	136

INTRODUCCION

La presente Tesis tiene como objetivos, el estudio de las manifestaciones artísticas en el presente siglo, en tanto técnicas innovadoras de comunicación; así como, el análisis de aquellos métodos para la comprensión de los mismos y su correspondiente certeza para discernir la expresión de una época característica.

El tema resulta interesante, debido a que es precisamente a mediados de siglo, cuando comienzan a aparecer una serie de manifestaciones sociales, políticas y culturales de fuerte impacto en los modos de vida prevalecientes, y que por lo tanto, marcaron el devenir de la sociedad moderna. La rebelión, se convierte en el arma de lucha para definir la situación futura, a través de movimientos contestatarios y contraculturales desencadenados a partir del ambiente provocado por la posguerra.

Con el sentido del arte en general -como parte del proceso de comunicación, se inicia la profundización hacia territorios mantenidos como *intocables*; específicamente la expresión humana a través del inconsciente, se convierte en el instrumento más eficiente para llegar al espectador; pero sobre todo, para despertar en él, verdadero interés en los aspectos comunes de la vida.

Por su parte, el estudio de la imagen, es una de las temáticas que ha despertado mayor interés en los especialistas de la comunicación del siglo XX; su manejo, estructuración y objetivos, son tópicos importantísimos para descifrar el proceso de la comunicación. Especialmente si definimos a la imagen, como el medio de mayor demanda, por parte de una sociedad cuyo centro de atención y *aprendizaje* es la visión.

El alcance conseguido a través de la imagen, ha crecido de manera gradual; sin embargo, el presente siglo (específicamente en las últimas décadas) se ha convertido en el entorno idóneo para el

encumbramiento de la misma. La sociedad industrializada y su incesante afán de *homogeneización* de las masas, le ha dado armas importantísimas de dominio e ideologización, específicamente hablando del poder ejercido a través de los medios de comunicación.

Así, nace el interés por conocer la importancia en la cual radica la persuasión de lo visual, pero sobre todo, el descifrar los mensajes dirigidos intencionalmente hacia el espectador con múltiples fines. Para ello, los medios masivos sin duda juegan un papel importantísimo, siendo el sistema televisivo y la labor publicitaria (incluyendo la propagandística en esta categoría), los aspectos más incisivos en el proceso.

El *gran arte* por su parte, encontró en esta *cultura del ocio*, un enemigo a vencer, debido a que el individuo tendía gradualmente a la *ingestión* de creaciones cada vez más *digeridas*; es decir, la validez en la creación del arte no estaba dada por el esfuerzo y la sensibilidad proyectada en las obras mismas, sino más bien, por la facilidad de entendimiento y la escasez de comprensión requerida para ellas.

En contraste, el arte naciente a partir de la segunda mitad del presente siglo, decidió tomar para sí este tipo de actitudes, que caracterizaron la conversión de una sociedad hacia la *pasividad*, dada por el sistema económico prevaleciente. Los síntomas de la misma sociedad, influyeron notoriamente en las creaciones artísticas, dando lugar a lo que los críticos denominaron como "*la crisis o la decadencia del arte*".

La liberación del inconsciente individual a través de las creaciones artísticas, se convirtió en una tendencia cuya demanda crecía paulatinamente; lo cual hizo suponer en las *altas esferas* que se allegaba un arte cuya comunicación sería mal interpretada; partiendo del hecho, de que emisor y receptor deben coincidir en cuanto a códigos para una perfecta comprensión de los mensajes.

El juego del inconsciente retomado de las teorías psicoanalíticas (cuyo auge fue sorprendente en la segunda mitad de siglo), trascendió hasta concebirse como la fuente máxima de inspiración en el arte moderno. Las corrientes vanguardistas, que en un principio fueron severamente criticadas, poco a poco encontraron aceptación, llegando incluso a realizarse exhibiciones en aquellas galerías propias del arte clásico.

La postura optimista de tal problemática, fue la invitación por parte del autor -mediante la particular expresión de su imaginaria individual, al aludir al observador y a su respectiva experiencia, para la creación de "*fantasmagorías*"; es decir, que a través de las imágenes concebidas por muchos como *sin sentido*, el espectador se encuentra frente a ellas, libre de crear tantas formas y significados como le sea posible. Resaltando que para ello, es determinante la situación y formación cultural correspondiente a cada individuo.

En consecuencia, nos enfrentamos a una de las máximas limitantes de la Hermeneútica: que no es absoluta, sino más bien, debe considerarse como *multievocadora*. Se trata de una técnica que nos ofrece las pautas para el desciframiento de significados en todo aquello que sea considerado como texto (incluyendo a la imagen); pero el carácter *multívoco*, lo brindan la cantidad de observadores que estudian una misma imagen y consecuentemente le otorgan significados diversos (obviamente dentro de un rango coherente de connotación).

El Pop-art por su parte, es quizá uno de los movimientos más *irónicos* del arte moderno, en su afán de comunicar a la manera de creación de impactos, incorpora elementos al arte sumamente extraños para la estética artística prevaleciente hasta el siglo anterior. La influencia de los movimientos artísticos derivados de la situación predominante a partir de las guerras mundiales, lo *enriquece* de técnicas, temáticas y puntos de vista diversos, para convertirse en expresión popular de un arte dirigido a todos los estratos sociales.

En otras palabras, este movimiento decidió tomar para sus creaciones, objetos triviales del mundo de consumo y de la industria recreativa para dotarlos de posibles significados, reflejando como nunca antes, una particular visión de la proximidad sostenida entre la vida cotidiana y el *gran arte*. Es decir, los hábitos de conducta y de consumo de la sociedad de masas, fueron tomados como objetivos del movimiento; a través de singulares creaciones, que en su gran mayoría fueron más allá de la *extravagancia*, para darle al *pop* -según los más severos críticos, las características de vulgar y vano.

Sin embargo, la apertura de la expresión artística es de los aspectos de mayor aportación en lo referente a la cultura perteneciente a una sociedad cuyo devenir se puede definir en una sola palabra: *automatismo*. Como la consecuencia de un sistema político que pretende la homogeneización masiva con fines de control específicamente.

Finalmente, es preciso advertir que la temática se desarrollará a través de tres capítulos. El primero de ellos, se refiere al análisis general de la imagen; el cual, involucra desde los aspectos históricos del estudio de la imagen, hasta la descripción de los métodos modernos para el desciframiento de la misma. La importancia del primer capítulo, radica en que, es a partir de éste como se marcarán las pautas para los estudios específicos de caso.

El segundo capítulo, pone de manifiesto la situación política, social y cultural, que fungió como terreno para el nacimiento de expresiones sociales y artísticas, características de la época. Así mismo, la situación que hizo de la imagen el principal instrumento de la comunicación moderna dentro de la sociedad industrializada, dirigida a las grandes masas; siendo la rebeldía en el arte, una de las más marcadas protestas –por parte de sus autores, ante la situación prevaleciente.

Mientras que, en el tercer capítulo, se proyecta llevar a la práctica a aquellas teorías del estudio de la imagen, de manera específica en el caso del Pop-art. Es en este capítulo cuando la materia condensada se ejercita, para explorar los *porqués*, de tan singular expresión de arte, a través de tres

estudios hermenéuticos, cuyos elementos de composición resultan característicos del período en cuestión.

Es la presente pues, una invitación a la exploración del nuevo arte desde puntos de vista tan diversos como interpretaciones de la realidad sean posibles. Mediante esta investigación se intenta proyectar el entorno global donde se llevó a cabo el nacimiento de nuevos mitos, etapa concebida como una de las más importantes en cuanto a *cambios* en la historia de la humanidad: ***la modernidad***.

• • • • •

"El arte, la caricatura, las relaciones sociales alternativas..., formas todas que demuestran cuán poco cerrado está el universo de la comunicación..."

Daniel Prieto Castillo.

CAPITULO I

"ANALISIS GENERAL DE LA IMAGEN"

CONCEPTO DE IMAGEN

En primera instancia, el término imagen se relaciona con el sustantivo latino "*imago*" (sombra, figura, imitación), y con el griego "*eikon*" (ícono, retrato).

Imagen, es la expresión concreta de una serie de formas abstractas que ponen de manifiesto algo específico: una relación entre lo que observamos y la cosa observada (objeto).

La imagen se presenta como ficción, como un algo que condensa diversas regiones de la experiencia humana en una superficie reducida, refiriéndose tanto a una imagen fija (por ejemplo, una pintura) como a una imagen móvil (por ejemplo: un video).

A partir del poder de fascinación que ejerce, la imagen se ha constituido en un elemento imperante en el proceso de la comunicación; aún y cuando los estudiosos de la misma no han logrado ponerse de acuerdo en teorías específicas sobre ella, por lo contrario, existen multiplicidad de opiniones derivadas de los objetivos y/o fines de la misma.

La sociedad del siglo XX ha adoptado a la imagen como medio para múltiples tareas, las que van desde el nivel pedagógico -de importante apoyo a la labor educacional, hasta el papel primordial que ejerce en la industria de la cultura. Este último, es un proceso característico de la sociedad moderna, es decir, se emplea la imagen mediante la ayuda de la tecnología, propiciando así el consumo de estereotipos visuales.

Es decir, son las imágenes las que en principio proporcionan y propician estilos y modelos de vida, valiéndose ante todo de la producción de las mismas a través de los medios de comunicación masivos; reafirmando el "empuje" que poseen aquellos mensajes que son de carácter mayoritariamente visual, en medios tales como la televisión, el cine o la fotografía.

La importancia de la imagen artística radica en que se logra a través de ella, condensar una época; además de que ofrece la posibilidad de perdurar en el tiempo, incluso haciéndose extensiva a múltiples generaciones. Su alcance será mayor si tal imagen es capaz de multiplicarse, puesto que la

reproducción permite la distribución a un sinnúmero de observadores. A este proceso, Walter Benjamin le denominó "vulgarización de la imagen", para demostrar que "el ojo es más rápido captando que la mano dibujando", haciendo alarde desde luego de los sistemas modernos de reproducción, tales como la fotografía, las copias fieles o fotostáticas.¹ "La imagen que proporcionan los sentidos no es jamás una copia, es una interpretación de lo que se nos aparece"².

La filosofía clásica opuso objeciones a la creación de las imágenes que representaban cualquier aspecto de la realidad. Platón por su parte hacía mención a que el artista copiaba la realidad, y toda copia es menos que la realidad, por tanto, es un fantasma de ella. Es decir, las imágenes exteriores quedaron inscritas en el ámbito de lo ilusorio.

El mismo filósofo en su libro X de la República, llamó a las imágenes "fantasmas de la realidad" y a sus creadores, en su tiempo "hacedores de fantasmas". El concepto despectivo de la imagen radica en la idea de que las imágenes niegan a los sentidos la capacidad de dar un conocimiento cierto y global de la realidad, puesto que son sólo imitaciones, reflejos de una realidad existente.

Tales afirmaciones se fundan directamente en la desconfianza de la élite griega. El problema reside en que toda imagen será una especie de "trampa", que tiende hacia el mundo sensible. Esos "fantasmas de la realidad" tratan de conducir el alma hacia abajo, hacia el terreno de lo ilusorio, de lo contradictorio, de lo incierto. El dilema se abre en dos sentidos: la imagen que proporcionan los sentidos y la imagen que ofrece el artista; sin embargo, ambas con una fuerte carga *subjetiva*, en ocasiones radicalmente alejada de la realidad.

La concepción de la imagen en la actualidad, no permite ser tan inocente ni tan absoluto; por lo contrario, exige una renovación del pensamiento, saturado cada vez más con "tintes" de imágenes para cada aspecto de la vida. Una concepción diferente de las mismas, les otorga el crédito de "vivas", en tanto son capaces de significar experiencias diversas provenientes de la mente humana, cambiante de manera cotidiana.

Tal como lo afirma Prieto, las imágenes artísticas, jamás son una copia de la realidad, son una versión, una interpretación de la misma. El creador de imágenes pretende decir algo a través de ella, su

¹ Aunque si bien es cierto que la multiplicación de las obras permite una mayor difusión, también lo es el hecho de la demeritación de la calidad de las imágenes.

labor responde a una determinada intencionalidad. Toda imagen tiene cierta intencionalidad (abstrae/selecciona aspectos de la realidad), ninguna es inocente por completo (incluso el fotógrafo elige un encuadre determinado y no otro que le parezca menos significativo).

Entonces, la imagen es tan mensaje como los enunciados escritos; la cuestión está en aprender a leerla y delectarla. "La imagen dice menos que la realidad y dice más". Más porque incluye la intencionalidad del emisor, y menos porque capta apenas un aspecto de la misma, no puede recrearla en su totalidad.

Es decir, la imagen puede constituir un magnífico acceso a la realidad, pero también puede significar un modo de alejarse de ella, cuanto y más si interviene la visión particular del artista. Es decir, ambas partes (artista-espectador) contribuyen (o no) a la consolidación de una cultura visual cada vez más fuerte, donde lo imperante debe llegar a ser la habilidad perceptiva y la elaboración de imágenes mentales.

En otras palabras, esto depende de la intencionalidad del emisor, pero sobre todo de la formación del receptor, de su capacidad crítica y de su cultura visual. La tarea primordial es ejercitar la percepción sobre la imagen (como lo veremos más adelante).

PENSADORES CLASICOS: EL CONCEPTO DE PENSAMIENTO VISUAL

La percepción visual como actividad del conocimiento, es una inversión del proceso histórico que condujo a la filosofía del s. XVIII desde la *aisthesis* a la estética, es decir, desde la experiencia sensorial en general, a las artes en particular.

Una persona quien pinta, escribe, compone o danza, piensa con sus sentidos, es decir lleva a cabo la unión de percepción y pensamiento; el pensamiento verdaderamente productivo tiene lugar en el reino de la imaginación, siendo que el sentido de la vista es el órgano más eficaz de la cognición humana.

En la antigüedad, las artes de las palabras eran específicamente la gramática, la dialéctica y la retórica; la aritmética, la geometría, la astronomía y la música se basaban en las matemáticas. Mientras

² PRIETO C. Daniel, "Para una semiótica de la imagen" en *DISCURSO AUTORITARIO Y COMUNICACION*

que la pintura y la escultura se contaban entre las artes mecánicas, que solamente requerían trabajo y artesanía.

La alta estima en que se tenía a la música y el desdén por las bellas artes provenía de Platón, quien en su "República" había recomendado a la música para la educación de los héroes, porque ésta hacía que los seres humanos participaran del orden matemático y la armonía del cosmos; mientras que las artes -en particular la pintura- se trataban con precaución, ya que intensificaban la dependencia del ser humano respecto de las imágenes ilusorias.

Parménides por su parte, consideraba que la experiencia sensorial era una actividad engañosa (coincidiendo con las concepciones griegas), afirmaba que el mundo no realizaba movimientos, aún y cuando todos vieran lo contrario; exigía un estricto razonamiento para la corrección de los sentidos y el establecimiento de la verdad. El ponía como ejemplo situaciones que demostraban su teoría, tal como: la percepción podía conducir a error cuando una vara sumergida en el agua parecía quebrada, o un objeto a distancia parecía ilusoriamente más pequeño que su tamaño real. La variedad caótica del mundo terrestre podía atribuirse a una lectura errada subjetivamente, sin cabida a un rango de excepción donde habitan los fenómenos naturales.

Los pensadores griegos (sofistas), eran lo bastante sutiles como para no condenar simplemente la experiencia sensorial. El criterio para evaluar la percepción según ellos, provenía de la razón.

Heráclito advirtió "malos testigos son los ojos y los oídos para los hombres, sino tienen éstos almas que comprendan su lenguaje"; siendo ésta frase una invitación a la identificación entre percepción y razón. Por su parte, Demócrito distinguió "la cognición oscura" (referente a la apariencia brindada por los sentidos), de "la cognición clara" (referente al razonamiento); constituyendo a ambas como parte de un mismo proceso de conocimiento. Pero de manera aún más desafiante hizo que los sentidos se dirigieran despectivamente a la razón: *"mente desdichada, tú, que obtienes de nosotros todas tus pruebas, ¿pretendes derribarnos? Nuestro derrumbe será tu calda"*³. Anteponiendo -notoriamente, la sensibilidad como fuente primaria de la razón.

ALTERNATIVA, Premio Editorial, México 1991.

³ ARNHEIM Rudolph, "Introducción al pensamiento visual" en *EL PENSAMIENTO VISUAL*, Ed. Paidós, España 1986, pp. 11-26.

Aristóteles -como uno de los fundadores del pensamiento racional abstracto- describe la inducción como la restauración de una formación original; de este modo sentó las bases de nuestro conocimiento según el cual nada existe más allá de las existencias individuales. Sin embargo, aunque el acto de la percepción de los sentidos se centra en lo particular, su contenido es universal. es el ser humano mismo. Aristóteles percibió este enfoque "ascendente" (de lo individual a lo general), únicamente como una cara de la tarea, que debía completarse en forma simétrica mediante el enfoque opuesto "descendente" (deducción). Por tanto, la abstracción debe completarse con la definición; es decir, la exigencia de una relación más activa entre las ideas y las cosas sensibles, entre los universales y los particulares.

Así, los griegos que aprendieron a desconfiar de los sentidos, nunca olvidaron que la visión directa es la fuente primera y última de la sabiduría. Refinaron las técnicas de razonamiento, pero también creyeron en la tópica de Aristóteles: *"el alma jamás piensa sin una imagen"*.

El arte griego igualmente mantuvo sus reservas, constituyéndose como un fenómeno visual de belleza indescriptible, superficial hasta cierto punto, al sostener determinado carácter de frialdad en su expresión. Los griegos tuvieron dos posibilidades: descubrir lo que es único en cada individuo -su subjetividad- o descubrir lo que era común a todos los hombres -su humanidad. De esta forma, los artistas griegos tuvieron conciencia del ideal del "hombre" por primera vez y para siempre, hicieron posible la estructura del pensamiento que conocemos como "humanismo".

La belleza nació como ideal de la humanidad, a través de la simetría, el equilibrio y la división armónica; los intervalos calculados y ajustados fueron sus características abstractas. Por tanto, el elemento irreducible de la cultura griega, es el elemento estético, basado en las matemáticas y la geometría; mientras que, la filosofía se constituyó como una meditación de sus cualidades.

Las limitaciones del idealismo en el arte griego, fueron descubiertas gradualmente por ellos mismos; se encontró por ejemplo que, una aplicación estricta de las leyes de la proporción en la arquitectura producía una muerte total (sin atractivo), por ello se hicieron curvas y protuberancias introducidas en los elementos horizontales y verticales; con el fin de equilibrar la armonía de las estructuras.

Quizá es posible creer todavía que una cultura sensorial sería preferible a una reflexiva, y que lo que ha efectuado la filosofía moderna, es una cierta corrupción de las conciencias, o la verdadera explicación de la decadencia social. Concepción alejada cada vez más de esa propositiva aleación aristotélica entre percepción y pensamiento, inundada por los intereses de una sociedad de consumo.

PROCESOS VISUALES EN EL PENSAMIENTO: *PERCEPCION*

La percepción visual como actividad del conocimiento, es un proceso complejo por medio del cual aprendemos los diversos aspectos de la realidad, de los más simples o individuales que conforman la vida cotidiana, hasta aquellas experiencias que son comunes a los individuos y que propician las relaciones humanas. Describiendo a la percepción, se puede afirmar que ésta es básicamente selectiva, no hay manera de mirar si no es aislando, eligiendo en primer plano lo relevante y dejando el resto para el segundo plano; dicha selección se cumple estrictamente en los sentidos. Por lo tanto, no se produce una copia textual de la realidad, sino una selección de sus elementos (éste era el temor esencial de Platón, puesto que la imagen se concebía como una copia o un artificio de la realidad).

El conjunto de las operaciones cognitivas llamada pensamiento, es el conjunto de ingredientes esenciales de la percepción misma; tales como la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el completamiento de una imagen, la corrección y la comparación. Lo cognitivo es aplicable a las operaciones mentales implicadas en la recepción, almacenamiento y procesamiento de la información: tales como son, la percepción sensorial, la memoria, el pensamiento y el aprendizaje.⁴

La respuesta sensorial como tal es inteligente. En el caso de la vista y el oído, las formas, los colores, la luminosidad, el movimiento, los sonidos, son susceptibles de organizarse con suma precisión y complejidad en el espacio y el tiempo. Estos dos sentidos -visión y audición, son los medios idóneos

⁴ Cabe señalarlo, debido a que existe una diferencia entre la percepción pasiva y la percepción activa; el material captado se vuelve no perceptual desde el momento en que el pensar transforma los preceptos ("en bruto"), en conceptos; es decir, los libera de sus características visuales y los vuelve adecuados para las operaciones intelectuales.

para el ejercicio de la inteligencia: sin embargo, la visión es el medio primordial del pensamiento - según Arnheim.

Para Gombrich⁵ la imagen tiene como función, asegurar, reforzar, reafirmar y precisar nuestra relación con el mundo visual. Es decir, la imagen transmite -de forma codificada, un cierto saber sobre lo real. Inclusive, haciendo intervenir su saber previo, el espectador es capaz de *suplir* lo no representado, esto se conoce como las *lagunas* de la representación, o tal como diría Aumont ... "una imagen nunca puede representarlo todo"⁶.

La imagen es así, un fenómeno ligado también a la imaginación. El ser humano utiliza su capacidad de organización de la realidad y confronta a la imagen con los datos icónicos precedentemente encontrados y almacenados en la memoria; es una constante relación de "reconocimiento" y "rememoración".

La organización visual es sumamente inteligente, no se limita al material directamente dado, sino que tiene la capacidad de incorporar extensiones invisibles como partes genuinas de lo visible. El ojo posee la cualidad de percibir tridimensionalmente, aunque sólo esté presente una parte frontal de la superficie del objeto.

Por otro lado, hablando de las preferencias de la vista, ésta se interesa por los cambios en contraste a la inmovilidad; constituye una forma elemental de "desprecio" inteligente. La desventaja es, que no cobra conciencia fácilmente de los errores, al ser éstos también factores constantes que operan en la vida. Por tanto, las características de la percepción no sólo contribuyen a la sabiduría, sino que también pueden restringirla, de acuerdo a la habilidad del espectador.

Los movimientos del ojo que contribuyen a seleccionar los objetivos de la visión, se sitúan entre el automatismo y la respuesta voluntaria; un objeto puede ser motivo de atención porque se destaca del resto del mundo visual o porque responde a las necesidades del propio observador -el estímulo exige la reacción, antes que lo haga la iniciativa consciente del mismo.

Los objetos que quedan dentro del campo de visión del ojo, sólo son aquellos que se ubican en el limitadísimo espacio de la fovea. La percepción visual es el tratamiento - por etapas sucesivas, de una información que llega al ojo por mediación de la luz, de manera codificada.

Deben considerarse tres aspectos definitivos en la percepción luminosa:

⁵ GOMBRICH E.H., "*Arte, percepción y realidad*", Paidós, Barcelona 1983.

⁶ AUMONT Jaques, "*La imagen*", Ed. Paidós, España 1992, p.92.

1. Intensidad de la luz. Es la cantidad real de luz emitida por el objeto en observación.
 2. Longitud de onda. Se refiere a la captación del color. "el color no está en los objetos sino en nuestra percepción.
 3. Distribución en el espacio. Designa la frontera entre dos superficies de diferente luminancia (bordes visuales).
- Sin embargo, existen también limitantes, una de ellas es que nuestra memoria visual inmediata sólo puede retener e 5 a 7 elementos; para poder recordar un gran número de ellos es preciso utilizar un almacenamiento más eficaz en forma codificada, de forma abstracta, reducida o simbólica, a través de miradas dirigidas de forma tal, que lleguen a la fovea las partes más informativas.
- La integración de las imágenes depende de la aptitud particular de cada individuo, para integrar la imagen a un "mapa mental".⁷

Por lo tanto, puede afirmarse que la *abstracción* es innata. La *abstracción* protege a la mente de anegarse en más información de la que puede o necesita manejar en determinado tiempo; facilita la práctica inteligente de concentrarse en algún tema interesante y prescindir de lo que queda fuera del foco de atención.

El razonamiento sobre un objeto, comienza con el modo en el cual éste se percibe, un precepto inadecuado puede alterar el subsiguiente curso de los pensamientos de su tipo. Un objeto es realmente percibido en la medida en que se le familiarice a alguna forma organizada, dentro de los conjuntos categóricos del cerebro (proceso de formación de conceptos).

Sin embargo, no existe generalidad en las mentes humanas, la captabilidad de las formas y los colores varía de acuerdo con la especie, el grupo cultural y el grado de adiestramiento del observador (cultura). Existen por tanto, diferenciaciones entre especies de animales, entre el ser humano y el animal; así como entre las distintas culturas y entre los grupos sociales e individuos que los conforman.

Igualmente importante es la variabilidad del objeto, el cual se somete a pruebas cuando su apariencia cambia debido a la intensidad de la luz; por ejemplo, el mismo objeto luce diferente bajo la luz eléctrica que por el amanecer o durante las diferentes estaciones del año (circunstancia explotada de manera positiva por la técnica *impresionista*). Por lo tanto, las condiciones variables de un objeto examinan constantemente la percepción y su inteligencia. Pero, la tarea de la percepción no sólo se orienta hacia la luminosidad -este es únicamente un ejemplo, posee un sinnúmero de variantes -movilidad, inclinación, cambio de color, forma, etc, con ello se "adiestra" o acrecenta la capacidad de la percepción misma.

⁷ Ibidem, p. 26.

La percepción no puede limitarse a lo que los ojos registran del mundo exterior inmediato. Un acto perceptual nunca es aislado, es la fase más reciente de una serie de actos similares en el pasado y que persisten en la memoria ..."Toda experiencia visual es necesariamente el producto final de un proceso de categorización".⁸

El objeto también se transforma con el tiempo dentro del proceso de percepción: generalmente se da una tendencia hacia la estructuración más simple del mismo dentro del pensamiento, por lo que la simetría y la regularidad irán en aumento. Las características distintivas se preservan, pero tienden a exagerarse cuando despiertan reacciones de sorpresa u originalidad (las cosas se recuerdan más grandes, más veloces, más desagradables o más dolorosas de lo que en realidad fueron alguna vez).

El contenido total de la memoria de una persona, difícilmente puede considerarse una totalidad integrada, ya que contiene amalgamas organizadas, familias de conceptos y secuencias de tiempo. Por lo que puede asegurarse que las imágenes de la memoria sirven para identificar, interpretar y contribuir a la percepción.

Aristóteles señalaba que "sin una representación, la actividad intelectual es imposible". Es necesario tener un referente visual para cada concepto (un significado para un significante, como sustentaría Saussure en materia lingüística). La imagen aunque de contornos, superficies y colores vagos, puede incorporar con gran precisión las configuraciones de fuerzas desencadenadas por ellas, tal como hacemos al reconocer figuras concretas, aún mediante las pinceladas aparentemente "desorientadas" de los pintores abstractos, por ejemplo.

Si el pensamiento tiene lugar en el reino de las imágenes, muchas de estas tienen que ser altamente abstractas, puesto que la mente opera a menudo a elevados niveles de abstracción; llegar a ellas no es fácil, muchas aparecen por debajo del nivel de la conciencia y que incluso cuando son conscientes, puede que las personas no habituadas al oficio de la observación no las adviertan con presteza. Es decir, que incluso las imágenes artísticas pueden ser convincentes sin ser objetivamente realistas.

Por su parte, la expresión gráfica no sólo sirve para traducir pensamientos específicos a modelos visibles, sino que también constituye una ayuda en el proceso de elaboración de soluciones -lal

⁸ Para mayor comprensión del presente tema, véase ARNHEIM op.cit., pp. 93-147.

como una terapia de exteriorización. Las formas perceptuales y pictóricas no son sólo la traducción de los productos del pensamiento, sino la materia prima del pensamiento mismo; la gama ininterrumpida de interpretación visual, abarcando desde los ademanes "humildes" de la comunicación cotidiana hasta los enunciados del gran arte.

La percepción siempre está necesitada de universales, es decir, no podríamos percibir y reconocer si no pudiéramos aprender lo esencial y separarlo de lo accidental, la experiencia nos hace reconocer los objetos presentes. La percepción como un acto casi automático de categorización mediante concepciones universales identifica al objeto; lo que se percibe como semejanza arroja una luz sobre nuestras categorías perceptivas y califica al objeto identificándolo.

Sin embargo, no estamos originalmente programados para la percepción de la semejanza, sino para captar la diferencia (aquello que nos provoca sorpresa), la desviación con respecto a la norma, lo que sobresale se graba en la mente. Se podría comparar este efecto con el que se conoce en Psicología como efecto "enmascarador", en el que una impresión fuerte impide la percepción de umbrales inferiores, de ahí la eficacia de cualquier señal o símbolo insólito o diferente.

Por su parte, el perceptor es la "diana" de los mensajes difundidos por el emisor. Se distinguen principalmente dos tipos de perceptores: 1. aquellos en los que los mensajes tienen una función reafirmadora y, 2. aquellos para los cuales la función es dominadora.

Por otro lado, todo emisor tiene presente -lo reconozca o no- un tipo determinado de perceptor, y a partir de ello elabora su mensaje; la estructura autoritaria depende de eso. La forma de los mensajes es distinta según el tipo de comunicación que se establezca; si la relación entre emisor y perceptor es directa (interpersonal), la organización, la conformación del mensaje, la combinación de sus signos, variará de manera notable en comparación con un proceso colectivo. La situación no es resuelta de signo a objeto, sino más bien de mensaje a situación social.

Entonces, puede afirmarse que, la percepción es una de las actividades más inteligentes del ser humano, teniendo dos clases de pensamiento perceptual:

a) cognición intuitiva. El observador percibe los varios componentes de la obra de arte, de manera tal que recibe la imagen total como el resultado de la interacción de tales componentes y sus

relaciones, sin llegar a aplicar un proceso de categorización en primera instancia; sólo se deja llevar por el impulso de sus sentidos. (Corresponde al proceso de inducción).

b) cognición intelectual. El observador en lugar de absorber la imagen total, identifica los componentes y las relaciones que sostienen; describe cada forma, comprueba cada color y prepara una lista de elementos; examina las relaciones entre ellos y por último intenta combinarlos y así reconstruir el conjunto. (corresponde al proceso de deducción).

Según Amheim, la abstracción es el eslabón entre la percepción y el pensamiento. Para lograr una abstracción que tenga sentido, el concepto debe ser generativo (general), es decir, debe ser posible obtener a partir de él una imagen más completa que la que ofrecía el concepto mismo. Este poder generativo de la abstracción recuerda la concepción aristotélica por la cual se afirma que lo particular es generativo de lo universal, y lo inductivo de lo deductivo.

Para determinar cierto tipo de abstracción debemos considerar dos clases de conceptos:

1. concepto *continente* (conformado por el conjunto de atributos o cualidades por los cuales puede identificarse un objeto), y 2. concepto *tipo* (es la esencia del objeto mismo).

Las abstracciones características del pensamiento productivo, son de la clase de los conceptos *tipos* más que de conceptos *continentes* (debido a que identifican imperantemente lo esencial entre una totalidad de elementos o características de un objeto o fenómeno social), tanto en las ciencias como en las artes.

Para que una persona sea capaz del verdadero pensamiento abstracto, debe ignorar, desafiar y contradecir la situación vital en la que se encuentra. Las hazañas más productivas de la abstracción son realizadas no por los que más brillantemente superan y en realidad ignoran los contextos, sino por aquellos cuya audacia al extraer semejante a partir de lo disemejante, va a la par con su respeto por los contextos en los que las semejanzas se encuentran; es decir, quienes saben seleccionar el objeto, pero emplean el contexto para así interpretarlo inmerso en su totalidad.⁹

El pensamiento abstracto no se encuentra en los "primitivos" o los "naturales" como los llamó Locke, ni en los niños; sino que es el resultado de un desarrollo formativo y cultural basado en la

⁹ Cuando una persona obtiene abstracciones espontáneamente a partir de un contexto que tiene para sí, debe atribuírsele un buen nivel de pensamiento.

observación. Sin embargo, hay quien afirma que ..."las grandes ideas se ponen en movimiento sobre la base de un apego implacable por el mundo de los sentidos (lo empírico)" –nos menciona Arnheim.

Finalmente, cabe destacar un elemento inamovible en el proceso de la percepción, se trata del lenguaje. El lenguaje, contribuye a compensar la tendencia de la percepción en tanto que la hace comunicacional; es decir, la enunciación verbal solidifica la imagen más precaria y abstracta. Es pues, "un medio perceptual de sonidos o signos que, puede dar forma a imágenes".

INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LA IMAGEN

El arte, el mito, la religión, el conocimiento, todos viven en mundos especiales de imágenes creadas por y para ellos; es decir, que no sólo reflejan lo empíricamente dado, sino, además son productivos de manera independiente. Para Cassirer, cada una de estas funciones del espíritu humano crea sus propias formas *simbólicas*, tales como códigos referidos a cada uno de estos ámbitos intelectuales.

"Las imágenes una vez creadas, son eternas, o cuando menos duran mientras tengan agudeza sensorial"¹⁰. Es decir, las imágenes en su carácter físico, tienen la posibilidad de ser duraderas a través del tiempo; sin embargo, la mayor prueba que éstas enfrentan, es la de perdurar en la mente de su observador -cualidad relativa al impacto proyectado. De esta forma, existirán mientras tengan la suficiente carga sensitiva, como para mover las fibras del espectador.

La actividad artística comienza en el momento en que el sujeto se haya frente al mundo visible como algo enigmático. El arte ha sido y es, el instrumento esencial en el desarrollo de la conciencia humana. Las artes han sido los medios por los cuales el ser humano ha podido comprender paso a paso la naturaleza de las cosas, nunca como un intento de *aprehender* la realidad como un todo, sino el reconocimiento de lo fragmentario y lo significativo en la experiencia humana. El arte se constituye en la esencial función de la evolución de todas las facultades superiores que constituyen la cultura humana. El crecimiento de la mente constituye un área de conciencia cada vez mayor y se hace efectiva en

¹⁰ READ Herbert, "*Imagen vital y símbolo*" en *IMAGEN E IDEA*, F.C.E., México 1965, véase pp. 7-105.

imágenes duraderas, gracias a una actividad mental formativa esencialmente estética –nos señala Read.

En el arte se condensan las formas, que se hallan dictadas por sensaciones internas más que por observación externa; los términos "imaginista" y "sensualista" servirían muy bien como términos descriptivos del arte. Sin embargo, Read amplía su concepción, complementando que, la reproducción externa de una imagen perceptiva es un proceso que requiere de una perfecta coordinación sensomotora, que sólo puede haberse desarrollado bajo un conocimiento biológico (tal como el que poseía Leonardo da Vinci). En resumen, propone una integración del intelecto sensitivo humano en la producción de obras de arte.

Para Gombrich, la imagen tiene como función, asegurar, reforzar, reafirmar y precisar nuestra relación con el mundo visual.

El *tema* como el *contenido* de la representación visual, es análogo al sentido o significado de la descripción, de la que depende que se identifique o no con una entidad o un suceso real. La obra de arte no se limita a representar, puede "*retratar*" o "*mostrar*"; ambos procesos son diferentes, en el primero, la representación funge como una fotografía estática, mientras que en el segundo la representación es imaginaria, es decir, no tiene una escena original concreta.

Generalmente nos enfrentamos a esta doble realidad de las imágenes; por un lado, refiriéndonos a lo estrictamente representado, y por otro, involucrando la capacidad de la imaginaria individual. Lo que percibimos al observar una imagen es simultáneamente, la imagen mostrando un fragmento de la vida en una superficie plana o delimitada, y también la imagen como un fragmento de espacio tridimensional (llevado a cabo por el imaginario en la mente). "A todo el conjunto de imágenes, metáforas, intuiciones, deseos, proyecciones, conceptos y enunciados que sirven para interpretar y explicar la vida ... le llamaremos *imaginario*" -Amador.

Las imágenes entonces, muestran objetos ausentes, de los que son una especie de *símbolos*: la capacidad de responder a tales imágenes, es ya un paso hacia lo *simbólico*.¹¹

ESTUDIO DE LA IMAGEN

Resolviendo lo anteriormente dicho, podemos clasificar las funciones de la imagen como: signos, representaciones o símbolos. Una imagen particular puede utilizarse para cada una de estas funciones; sin embargo, a menudo sirve a más de una de ellas al mismo tiempo (p.ej. un triángulo puede ser un signo de peligro, la representación de una montaña o un símbolo de jerarquía -la definición específica se obtendrá a partir del entorno que le complementa).

Una imagen sirve solamente como *signo* en la medida en que denota un contenido particular sin reflejar sus características visuales; éstas sólo son medios indirectos, ya que operan como simples referencias a las cosas que denotan, no se emplean como medios para el pensamiento.

Son *representaciones* cuando retratan cosas situadas en un nivel de abstracción, más bajo que ellas mismas; cumplen con su función mediante la captación y la evidencia de alguna cualidad pertinente -forma, color, tamaño- de los objetos que describen. La abstracción es un medio por el cual la representación interpreta lo que retrata.

Mientras que, una imagen actúa como *símbolo* cuando ocupa el lugar de cosas situadas a un nivel de abstracción más alto que el objeto mismo. En este caso, la imagen deja por cuenta del observador, el esfuerzo de llevar a cabo la abstracción; las obras de arte, cumplen precisamente con este cometido. La función simbólica puede también ser ejercida por imágenes sumamente abstractas; dependiendo para su entendimiento, la socialización del símbolo empleado, y/o la cultura visual del espectador.

Esta multivocidad de acepciones propias de la imagen, crea un problema en una civilización que constantemente une cosas que no corresponden a un contexto, o las coloca en lugares que no se ajustan a su función. Por tanto, toda figura exige una tarea de razonamiento, mediante la fusión de la apariencia sensorial y los conceptos genéricos que la conforman, es decir, que requiere de un proceso cognoscitivo para ser entendida.

¹¹ En algunos casos, se buscará la ilusión para inducir un estado imaginario particular, provocando la admiración de la obra más que la credibilidad de la misma.

A esta problemática, también se incluyen las obras de arte, específicamente las pictóricas, en tanto imágenes. Un cuadro muestra mucho más de lo que puede expresarse en palabras, y no sólo porque el léxico verbal no dispone de las adecuadas equivalencias, sino por su capacidad de codificación y simbolización; así como el uso de las múltiples combinaciones de los millares de colores y formas que sabemos distinguir. Por tanto, el tema visual es primordialmente mostrable, dando cabida a múltiples explicaciones "pensadas" (interpretaciones), tantas como espectadores observan. No siendo de igual forma, cuando se intenta un acuerdo literal acerca de la misma obra.

Sea cual fuere la forma en que obtengamos una identificación o descripción del contenido esencial de un cuadro (u otra representación visual), la respuesta siempre estará relacionada con un cuerpo de conocimientos postulado con anterioridad, concebido como un conjunto referencial, relacionado de igual forma, tanto con el esquema de representación escogido, como de las intenciones del autor (cabe la aclaración de que, la noción de *intención* presupone la de posible fracaso si el código respectivo de la comunicación no se emplea de manera adecuada).

Lo que el artista logra ejecutar con éxito, según una intención incorporada, determina el carácter intrínseco del producto. Por ejemplo, cuando se contempla un cuadro naturalista, es como si se contemplase ciertamente determinado aspecto de la realidad, aunque sin duda se sabe que no existe en el lugar que se está observando; es una ilusión suponer toda una ciudad dentro de un marco de escasos 2 mts. cuadrados. Las imágenes ocupan el lugar de escenificaciones *reales* o *abstractas*. La experiencia es la que nos hace suponer que es una ilusión y no una alucinación.

Sin embargo, la ilusión no es completa, ya que por razón obvia, el cuadro carece de vida; por ejemplo, si cambiamos de ángulo no observaremos las mismas variaciones que si lo hiciéramos en la escena original o real, ya que el aspecto visual que se nos presenta está "*congelado*". A pesar de ello, no nos hace falta que las ilusiones sean perfectas para proyectar sensaciones. Hasta las obras de carácter más abstracto son capaces de producir sensaciones espontáneas en sus observadores (aún y cuando lo que interpretan no es una escena propia de la realidad aparente).

A grandes rasgos este apartado en particular, introduce a las variantes y problemáticas a las que se enfrenta el estudio de la imagen, desde su producción (mediante cánones estéticos), hasta su posible

interpretación (partiendo de teorías individuales o colectivas). Dando paso a lo que se propone como los principales métodos para la más acertada explicación de las imágenes.

METODOS PARA EL ESTUDIO DE LA IMAGEN

Para este fin, se emplearán tres de los esenciales métodos para el estudio de la imagen, tales como: Iconografía, Iconología y Retórica de la imagen.

a) ICONOGRAFÍA

La Iconografía es un término que posee historicidad, hacia finales del s. XVI se le denominó "*iconología*", empleada para designar la descripción de un sistema de reglas de representación de personajes (reales o legendarios). No es sino hasta principios del s. XIX cuando se destinó el término para la producción de imágenes de todo tipo, bajo el establecimiento de una especie de inventario sistemático de las convenciones pictóricas de representación.

La Iconografía es en realidad, una técnica de las ciencias humanas y de la historia del arte, dedicada a la descripción y sistematización de las convenciones y esquemas tipológicos utilizados en el arte (del pasado), para la representación de personas, la personificación de ideas, conceptos o de escenas narrativas.

La Iconografía permite conocer detalladamente toda una serie de aspectos simbólicos o alegóricos de una obra, empleada esencialmente para diferenciar figuras; tales como *La Fama de La Victoria*, *Salomé de Judit*, etc. Es decir, contribuye a *particularizar* cada una de las obras y sus elementos; aún y cuando el artista se halla apartado de la convención seguida por otros autores, en su afán de crear un nuevo estilo, dejando del lado -prácticamente, la historicidad de la obra o el clacisismo que guardara la misma.

El presente método permite vislumbrar aquellos artificios empleados por el artista, que aún y cuando proyecta ser "naturalista" o "realista"; estudiando minuciosamente su obra, se descubre por ejemplo, su tendencia a criticar política o socialmente la época, sistema o entorno en el que habita, haciéndolo notar en su creación, mediante algunos detalles acentuados.

La principal limitante de la Iconografía es que ésta es meramente *descriptiva*; por lo tanto, surge la necesidad de recurrir a estudios más profundos acerca de la semiótica del arte, auxiliándose de métodos complementarios. " La iconografía es descriptiva pero no 'penetrativa' "¹².

b) ICONOLOGIA

La Iconología por su parte, es la que posee la labor de dar la "*exégesis*" de las manifestaciones artísticas. Es decir, mientras que la Iconografía *define*, la iconología *explora*, manteniendo siempre la relación entre ambas de "observación-explicación".

La Iconología también procura establecer la importancia cultural o la significación social, atribuida a ciertas formas, maneras de expresión y de figuración en determinada época; es decir, se convierte en el instrumento explicativo de los cánones estéticos. La tarea de interpretar cualquier obra de arte, es penetrar en la última capa del "sentido de la esencia".

"La revolución Iconológica consiste en considerar que, todos los elementos de la obra de arte son simbólicos, es decir, que constituyen síntomas culturales reveladores de la esencia de una época, de un estilo, o de una escuela".¹³

Panofsky es uno de los autores sobresalientes de la rama iconológica, principalmente con su publicación del año 1932 "*Acerca del problema de la descripción y de la interpretación del contenido de las obras de las artes plásticas*"; en la cual, se esmeró por penetrar en el estudio de la significación intrínseca o contenido de la obra que identifica con las "intenciones" del autor.

Ese es el objeto central de la disciplina de la historia del arte: diferenciar el tema (historicidad de la obra) del contenido (punto de vista o intencionalidad del autor).

Además de identificar la significación (es) existente (s), tal (es) como : la significación inicial o la que el mismo autor ve, se interesa por aquellas dadas a la obra por su primer público (de la época a la cual pertenece la obra) y las significaciones dadas por públicos ulteriores. Por tanto, puede afirmarse que una obra no es "*absoluta*" en cuanto a su significación, por lo contrario, es trama de múltiples interpretaciones, posee el carácter de ser plural.

¹² HADJINICOLAU Nicos, "*Grandeza y miseria de la Iconografía*" en *LA PRODUCCION ARTISTICA FRENTE A SUS SIGNIFICADOS*, s.XXI, México 1981, t.34

¹³ AUMONT op.cit. p. 267.

Todas las opiniones forman parte de la realidad contradictoria de la obra, y de la realidad contradictoria a partir de la cual es juzgada-apreciada -utilizada.

Según Hadjinicolau toda obra para ser estudiada, debe tener ciertas consideraciones que se tomarán en cuenta:

1. identificación del mito o alegoría.
2. conocimientos amplios del autor y su obra.
3. determinación en el tiempo de la obra.
4. opiniones y críticas respecto a ella.
5. documentos que describan paso a paso la elaboración de la misma.
6. condiciones de venta y costo, y
7. lugares de exposición.¹⁴

Para él, la Iconografía es el método que hace de la obra un objeto no cambiante, colocándola en una relación exclusiva con el pasado artístico.

Por su parte, Erwin Panofsky planteó por primera vez el problema de las dimensiones de significado de la imagen artística; fincó las bases para el análisis de toda imagen, es decir, para el estudio del significado de las imágenes en general, especializándose en un solo periodo: el Renacimiento, a través de su escrito "*El significado de las artes visuales*".¹⁵

En la actualidad, tales fundamentos han sido estudiados por el profesor Julio Amador Bech (en *Notas hacia una hermenéutica de la imagen*)¹⁶, con el fin de ampliar las limitantes histórico-conceptuales que el análisis específico del periodo renacentista; así como, actualizar el enfoque teórico y algunas categorías, a fin de englobar también las significaciones de las imágenes actuales.

Es preciso entonces señalar la definición de Iconografía para Panofsky: la Iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del significado de las obras de arte en contraposición a su forma; sin tomar en cuenta -desde el punto de vista de Amador, que "la eficacia de toda imagen radica en esa sutil correspondencia entre forma y contenido", "no existe algo así como lo 'puramente formal' porque la forma posee siempre un significado".¹⁷

La actividad perceptual-conceptual, supone la creación y uso de valores: asignar un valor a las cosas es como hacerlas poseedoras de un significado. Como hemos dicho, la percepción visual es

¹⁴ HADJINICOLAU op.cit., véase pp. 138-167.

¹⁵ PANOFSKY Erwin, "*El significado de las artes visuales*", Alianza Editorial, Madrid 1983.

¹⁶ AMADOR B. Julio, "*Notas hacia una hermenéutica de la imagen*", Revista Mexicana de Ciencias Sociales no. 161 Jul-Sept. F.C.P. y S. UNAM, México 1995.

inteligente, ya que de manera automática y simultánea, selecciona, organiza, completa, jerarquiza y discrimina lo que observa.

Lo visual afecta directamente al inconsciente, estimulando a la memoria activa las asociaciones y referentes emocionales, sensoriales, intuitivos e intelectuales (marco referencial), poniendo en movimiento significados individuales a partir de la experiencia individual de cada observador. O como lo diría Amador "el 'estímulo' produce una 'reacción' .o... un encadenamiento de reacciones que generan, de manera consciente e inconsciente, en el observador, estrategias de acción que ponen de manifiesto el rico proceso de interpretación y producción de significados".

Panofsky en su análisis de la imagen, propone tres niveles de significación a los que debe someterse una imagen para su más certera interpretación: Primer nivel de significación/"significación primaria o natural", Segundo nivel de significación/"significación secundaria o convencional" y Tercer nivel de significación/"significación intrínseca o contenido" (mismas que para los fines de análisis contemporáneos, Amador las denomina como dimensiones, a continuación serán vistas y caracterizadas por un asterisco (*)).¹⁸

SIGNIFICACION PRIMARIA O NATURAL. DIMENSION FORMAL (*).

Constituida por dos aspectos:

1. **SIGNIFICACION FACTICA.** Aquella que se aprende identificando formas puras, como representaciones de objetos naturales. Para percibir esta significación, necesitamos la capacidad de relacionar formas visibles con cosas y seres a partir de nuestra experiencia cotidiana. Es decir, es el acto que constituye la relación de las cosas y los seres con su respectiva representación.

En esta etapa se involucra un aspecto importante: la cultura dentro de la cual han sido educados, formados y condicionados tanto el observador como el propio creador de las imágenes, es decir, la connotación cultural. Debido a que la imagen está impregnada de connotaciones culturales,

¹⁷ *Ibidem*, p 1

¹⁸ *Es importantísimo advertir que se lea con detenimiento el presente método, ya que es precisamente, éste el que se tomará en cuenta para realizar los estudios hermenéuticos del Capítulo III de la presente Tesis.*

tanto en el emisor como en el receptor, el uso del mismo código es un elemento importantísimo para que se lleve a cabo la correcta comunicación entre ambos.

Donis A. Dondis en su *Sintaxis de la imagen*, propone analizar la significación fáctica desde los componentes formales básicos de toda imagen, siendo considerados como tales: la forma, el color, el tono, las cualidades matéricas y la composición de la misma.

En suma, el primer nivel de significación requiere de los siguientes pasos:

a) Identificación de cosas y seres, estableciendo la relación entre ellos y su representación formal.

b) Análisis de los elementos básicos:

Forma. Se percibe a través de las diferencias *estructurales* de las superficies de las cosas, las variaciones tonales de luz, las particularidades cromáticas y matéricas contribuyen a una mejor posibilidad de distinguir unas formas de otras.

Color. La experiencia que sostiene el sujeto con el color, va desde la sensorial hasta la fisiológica, pasando por la emocional, intuitiva, intelectual y espiritual. El aspecto destacable es su capacidad de expresión y simbolismo; caracterizando incluso religiones y culturas.

Tono. Relativo a las gradaciones de la intensidad de la luz dentro de la imagen; creando por ejemplo, la ilusión de tridimensionalidad por la sensación de volumen o la dramatización del color y la forma, debido al efecto de luces y sombras

Cualidades matéricas. El impacto en mayor o menor grado, producido por los mismos materiales en los que fue realizada la obra; así como la habilidad del autor para utilizarlos.

Composición. Es la organización de formas, colores y tonos -con sus respectivas connotaciones matéricas- en un espacio dado, con la función de crear la sensación de equilibrio, armonía y perfección; tomando en cuenta, el peso, la dirección y la distribución de cada uno de los elementos básicos.

2. **SIGNIFICACION EXPRESIVA.** Este tipo de significación se refiere a los "matices psicológicos" del objeto a analizar. A diferencia de la significación fáctica, la significación expresiva se aprende por "*empatía*", es decir, captando las cualidades expresivas del objeto "el carácter doliente de una postura o un gesto, la atmósfera tranquila y doméstica de un interior" –según Panofsky.

En otras palabras, es el conjunto de signos o códigos a la vez explícitos e implícitos que pueden ser descifrados con cierto grado de precisión, a través de la comunicación no verbal, a partir de su capacidad de producir significados. La significación expresiva está presente en todos los elementos de la composición del objeto -anteriormente señalados, mismos que no deben catalogarse como neutros o inintencionales, debido a que han sido cargados con una energía y un valor específico que los vuelve precisos.

La expresión es inherente a la estructura visual, se manifiesta cuando ésta entra en contacto con las fuerzas perceptuales o la experiencia particular del observador que las activa. La expresión difiere en cada autor, puesto que cada uno de ellos intenta una proyección diferente de sensaciones y emociones, por tanto, puede identificarse como el *estilo* individual y/o de la época o tendencia artística; por ejemplo, el arte bizantino y su peculiar reflejo de la religión mediante mosaicos minúsculos, en la concreción de sus características obras de arte.

Resumiendo, la significación expresiva requiere de los siguientes pasos:

a) Interpretación de gestos corporales, así como el desciframiento de sus códigos emitidos a través de su mensaje.

b) Identificación y clasificación de motivos. Se habla de motivos como aquellos elementos/figuras utilizados en el desarrollo de la obra de arte; por ejemplo: en el tema abordado infinitamente, como lo es, la crucifixión de Cristo, los motivos son, el Cristo mismo, la cruz, el paisaje y todos aquellos elementos accesorios que completan la visión peculiar del autor.

La diferencia que en este apartado entabla A. Bech frente a Panofsky, es que, partiendo de que el tema de la obra artística, puede contener varios motivos (*subtemas*) que conformen su composición; Panofsky privilegia el significado sobre la forma, deja de lado el análisis de los elementos formales, siendo que ambos -forma y contenido, guardan una unidad o correspondencia indisolubles. Kandinsky en su obra "*Punto y línea sobre el plano*", formuló la importancia del análisis de los elementos básicos (forma, color, cualidades matéricas, tono, composición), a partir de los problemas estéticos y conceptuales que se planteó el arte moderno ..."Exteriormente, cada forma del dibujo o la pintura

constituye un elemento. Interiormente, no es la forma sino *la tensión en ella existente* lo que caracteriza o constituye el elemento".¹⁹

El análisis de la forma resulta esencial porque no sólo contiene la información acerca de la estructura física de las cosas y la apariencia visual; sino la multiplicidad de posibilidades de representar esa estructura física y su apariencia. Esta puede deberse a diferentes factores, tales como los técnicos (se refiere a la condición práctico-material de la imagen; consiste en el hecho de que una imagen *bidimensional* permite conocer espacios y cosas *tridimensionales*), y los creativos (referente a la intención que existe en un individuo y su sociedad, por alcanzar la innovación y el desapego de las normas establecidas).

c) Cánones estéticos. Se trata de los sistemas formales-conceptuales de valoración estética que corresponden a cada cultura y período determinado, es decir, se refieren al conjunto de reglas técnicas y formales para la producción de imágenes que proponen el estilo peculiar de los movimientos artísticos, en épocas determinadas.

SIGNIFICACION SECUNDARIA O CONVENCIONAL. DIMENSION NARRATIVA (*).

Se refiere particularmente a la manera en la que los motivos (forma, color, tono, cualidades matéricas, composición y expresión) de los cuales se vale la imagen, son capaces de relatar una historia, para exponer un tema o concepto. Es decir, de cómo las imágenes *narran* una historia.

El primer nivel de significación reconoce cosas y seres en general -de manera superficial; mientras que la significación secundaria *reconoce* o particulariza episodios y personajes concretos pertenecientes a la mitología, la literatura o la historia del ser humano.

Este es el nivel del *logos*, donde el lenguaje escrito y hablado dan vida al mito. "El mito explica e ilustra el mundo mediante la narración de sucesos maravillosos y ejemplares".²⁰

Para mencionar un ejemplo, diremos que en términos generales en las sociedades clásicas o tradicionales, específicamente en el arte medieval el arte se caracterizó por su participación en la vida

¹⁹ AUMONT op.cit. p. 9.

²⁰ GARCÍA Gual, Carlos, "La mitología -Interpretaciones del pensamiento mítico", Ed. Montesinos, Barcelona 1987, pp. 12-13.

religiosa, al crear imágenes para el culto, el ritual y para la enseñanza de los mitos. Por tanto, su iconografía era fundamentalmente religiosa.

La imagen y el mito se unificaban ante la visión humana. Es precisamente en el espacio que comparten la imagen y el mito donde las técnicas de análisis de la lingüística son más útiles, haciendo un hecho el estudio de este aspecto de la imagen.

En la modernidad, el arte se ha convertido en el terreno *fructífero* para el nacimiento de nuevos mitos, debido en gran medida a su carácter polisémico e ilimitado.

El lenguaje es el medio que hace evidente -o verbaliza, el carácter del mito. El mito se vale de un lenguaje peculiar con base en imágenes y figuras poéticas que son las únicas que permiten proponer una explicación de los misterios de la vida; ese es el lenguaje de las analogías y las metáforas, su misión es trasladar una expresión del sentido recto al figurado.

Entonces, el plano *literal*, es una figura metafórica que sirve de medio para transmitir un sentido o conocimiento oculto. Es decir, posee un sentido implícito, que difiere de su sentido explícito, denominado plano *conceptual* (o plano de connotación), donde se hace posible el descubrimiento o la interpretación de tal o cual suceso. La interpretación es algo cotidiano y plural; así, la cultura es la manifestación de las diferentes interpretaciones que se han dado a los sucesos fundamentales de la existencia humana.

A partir del estudio de Amador, la Dimensión narrativa tomará en cuenta tres pasos fundamentales para su elaboración:

1. ANALISIS ESTRUCTURAL. A partir de las constantes que presenta una obra en su organización interna, es posible determinar lo imperante en una investigación, tales como: los elementos que componen la imagen, las relaciones entre éstos, las reglas de su operatividad y su capacidad aleatoria; todos ellos dentro de un contexto de comunicación.

La sintaxis -estructuración- verbal o visual, tiene como objetivo la transmisión de una idea, un concepto o la información acerca de un suceso determinado. Sin embargo, lo que al segundo nivel de significación o Dimensión narrativa interesa es, cómo el discurso o la imagen relatan una secuencia determinada de eventos, es decir, cómo se cuenta una historia.

2. ANALISIS SOCIO-HISTORICO. Las condicionantes socio-históricas fijan -hasta cierto punto, las preferencias por ciertos motivos y temas; los cánones estéticos modelan el tratamiento de los temas y las técnicas para la creación de imágenes, proponen el estilo "de moda" en cada corriente o movimiento artístico. Así mismo, definen las funciones que juegan las imágenes al interior de cada sociedad y marcan la forma en la que configuran el *imaginario colectivo*. El arte se ha caracterizado siempre por ser autorreferido; es decir, se vale de los *reflejos sociales* para su expresión.

Sin embargo, el arte siempre ha deseado guardar cierta autonomía respecto de las determinaciones sociales e históricas en las que se desarrolla. Aunque los autores -por pertenecer a una sociedad con problemáticas, no dejan de conjugar en sus realizaciones desacuerdos y propuestas, visibles o no. En eso consiste el estilo.

3. ANALISIS DE LAS INTERPRETACIONES PREVIAS. Toda versión de una historia o de un mito, constituye una nueva interpretación de este. El conjunto de las versiones da como resultado el *campo semántico* del relato; cada versión puede ser vista como una secuencia continua y variada de interpretaciones, con la posibilidad de tomar a otras como referentes.

La interpretación entonces es *ilimitada*. Toda interpretación oscila en la doble tensión, entre el intento de fidelidad a la narración original de la historia o suceso (*paráfrasis*) y la voluntad de descubrir nuevas significaciones en la misma (*polisemia*).

TERCER NIVEL DE SIGNIFICACION, SIGNIFICACION INTRÍNSECA O CONTENIDO. DIMENSION SIMBOLICA (*).

Esta ..."se aprende investigando aquellos principios ...que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica matizada por una personalidad y condensada en una obra ... interpreta todos estos elementos (identificación de motivos de la imagen) como valores 'simbólicos' ".²¹

²¹ Panofsky citado por Amador, *"Notas hacia una hermenéutica de la imagen"*, p. 13.

El tema central de este nivel de investigación es el *símbolo*; considerándolo como una figura precisa, poseedora de una gran condensación de significados, misma que posee la función fundamental de explicar una multiplicidad compleja de realidades esenciales.

Para Panofsky, el desciframiento de esta Dimensión de significado, consiste en descubrir y comprender de que manera, las concepciones generales y esenciales de la psique humana, se convirtieron en imagen a través de las obras de arte.

De hecho, el análisis de los símbolos se inicia desde la segunda dimensión de significado (Dimensión narrativa), si se concibe que los mitos son relatos poseedores de elementos simbólicos.

El primer paso de esta etapa es, la identificación de las figuras que por sus características específicas se consideran símbolos ... "un símbolo, para ser efectivo, no solo debe verse y reconocerse sino también recordarse y reproducirse" -según nos dice Dondis. Para descubrir su significado, no basta sólo con acudir a los diccionarios de símbolos, existen otros medios para conocer *ampliamente* la significación correspondiente, tomando en cuenta, la variación de las figuras en las distintas culturas y épocas.

Para llevar a cabo el desarrollo de la presente Dimensión, es preciso realizar los siguientes pasos:

1. HACER UNA ANALISIS EN TRES ASPECTOS DEL SIMBOLO.

a. Estudio del símbolo en tanto cosa, es decir, considerando porqué a partir de sus características físicas (forma, color, tono, cualidades matéricas, textura, composición) se le atribuyen significados trascendentes.

b. Cómo a través del uso cotidiano y de la función ritual, la figura en cuestión adquirió un valor simbólico.

c. Cómo, a partir de sus cualidades, usos, situación y función social, tomó carácter de estructura explicativa condensada.

2. HACER UNA ANALISIS COMPARATIVO ENTRE LA FIGURA SIMBOLICA Y LA SITUACION O FENOMENO QUE LE DIO ESA CUALIDAD; POSIBLE DESDE CUATRO ASPECTOS:

a. Analogía entre dos cosas con características básicas muy similares (p.j. sol y fuego).

b. Comparación causativa *objetiva*, la cual deduce un efecto de una causa por observación de fenómenos naturales y culturales (p. el valor simbólico concedido a la lluvia como divinidad causante de la fertilidad).

c. Comparación causativa *subjetiva*, misma que a partir de que dos cosas o fenómenos posean cierto ritmo común, se le otorgue una función simbólica a esta relación (p. el rítmico oleaje del mar análogo al de la relación sexual -recurso empleado constantemente en materia publicitaria).

d. Comparación activa, se determina por las relaciones de causalidad entre dos fenómenos pertenecientes a órdenes de realidad diferentes, a partir de su dinamismo y sus cualidades activas (p. los terribles *acomodamientos* de la superficie terrestre, eran concebidos como castigos divinos en la era prehispánica, en respuesta a algunos erróneos hechos humanos)

3. DEFINIR EL ENUNCIADO QUE POSEE TODO SIMBOLO, ES DECIR, ENCONTRAR SU SUJETO (quién hace), VERBO (qué hace) Y PREDICADO (qué consecuencias tiene tal acción).

En el discurso verbal, la frase existe por sí misma, basta con localizarla o formularla en otros términos. Sin embargo, para la imagen es imperante estructurar un enunciado que la describa, el enunciado del símbolo a partir de interpretar el relato descrito; p. El ángel anuncia la llegada del Salvador.

4. CONSIDERAR LA POLISEMIA Y EQUIVOCIDAD DEL LENGUAJE DEL SIMBOLO. LOS SIMBOLOS SIGNIFICAN Y REVELAN IDEAS OCULTAS EN UNA MULTIPLICIDAD DE PLANOS DE LA REALIDAD, ES DECIR, OTORGAN UNA SIMULTANEIDAD DE SENTIDOS Y SON CONCEBIDOS DENTRO DE UNA PLURALIDAD DE PLANOS.

Los niveles fundamentales en los cuales los símbolos designan sentidos son:

- a. Realidad cósmico-natural.
- b. Realidad histórica.
- c. Realidad psicológico-moral-espiritual.

Conjuntando todo lo anteriormente referido cabe señalar que las dimensiones de estudio para el análisis de la imagen, conforman un proceso indisoluble para conformar una UNIDAD.

Dimensión formal + Dimensión narrativa + Dimensión simbólica = Imagen u obra de arte.

c) RETORICA DE LA IMAGEN

Los significantes (signos/conceptos frente a una imagen visual) que no se muestran directamente, integran lo que se denomina: retórica de la imagen. Esta es esencial para analizar la *ideología* de toda obra.

Estudiada por Roland Barthes -a propósito de la Publicidad, la Retórica comprende un conjunto de operaciones artificiosas que caracterizan el mensaje y buscan el asentamiento persuasivo y emotivo por parte de los receptores.

Toda imagen es retórica, es intencional, empleando artificios en su búsqueda a motivar reacciones variadas en sus observadores, tales como:

1. Hipérbolos: exageraciones verbales o visuales, acentuando detalles con el fin anteriormente descrito.
2. Metáforas: comparación entre dos contenidos a fin de esconder uno de ellos.
3. Sustituciones: reemplazo de un signo visual por otro de características formales parecidas, haciéndolo a la vista más *inocente* que el primero, aunque lleve en sí el mismo tipo de información.
4. Sinédoques: utilización de una parte de un objeto para referirse a un todo.

A pesar de su aparente simplicidad, estos procedimientos -o píldoras subliminales²², son altamente eficaces y persuasivos, de ahí su uso reiterado.

La imagen representativa es, con mucha frecuencia una imagen narrativa, aunque el acontecimiento contado sea de poca amplitud. Existen dos niveles de narratividad ligados a la imagen: uno, la imagen única; y dos, la secuencia de imágenes.

Toda representación es referida por su espectador a enunciados ideológicos, culturales, o simbólicos, sin los cuales tal representación no tendría sentido. La tarea de la Retórica es descifrar esa *implicación* dentro del enunciado. Aunque de antemano sabremos que las imágenes, entre otras cosas, no pueden ser ni "verdaderas" ni "falsas" (por lo menos en el sentido que tienen éstos términos en el lenguaje verbal).

La interpretación de la obra de arte, pretende ante todo *leerla*, ponerla en relación más precisa y verosímil con su contexto filosófico, ideológico, pero también material y político.

²² Así denominadas por FONT Domenech, en "El poder de la imagen", Salvat Editores, Barcelona 1981.

EL SIMBOLO Y LA HERMENEUTICA

El símbolo se concibe como la condensación de significados, en una sola figura, con la intención de *significar* algo más que la *pura* representación. Es importante hacer la diferenciación entre símbolo y *signo*; este último -contrariamente al primero, puede ser un significante arbitrario del objeto significado, incluso sin que le guarde parecido alguno (los signos, son generalmente aplicados a palabras o conceptos escritos). Sin embargo, ambos adquieren formación y validez de las convenciones sociales.

Signo y símbolo sostienen profunda relación; ya que el signo como formador del lenguaje hace posible la expresión de ideas; el lenguaje hablado no sólo es una sucesión de palabras, sino que es simultáneamente una sucesión de imágenes *arquetípicas*²³ referidas por el habla. Es decir, cuando el juego simbólico se verbaliza da lugar al mito o *relato simbólico*. Conforme se exterioriza, la palabra se va distanciando de la imagen para ser puro razonamiento.

El término símbolo, conviene para designar los instrumentos culturales de nuestra *percepción* de la realidad: lenguaje, religión, arte o ciencia. El símbolo es capaz de experimentar y expresar un sinfín de categorías: espacio, tiempo, causa, número, etc, cuando escapa a las limitaciones de una simple epistemología.

Sólo en tanto el artista establece símbolos para la representación de la realidad puede tomar forma en la mente, como estructura del pensamiento. El artista establece estos símbolos al cobrar conciencia de nuevos aspectos de la realidad y al representar su conciencia de éstos en imágenes plásticas (símbolo) o poéticas (metáforas), a través del arte.

El paso de la percepción de los fenómenos aislados o de los objetos que tienen una relación espacial o secuencial, a la concepción de los agentes invisibles que manejan estos objetos, es un adelanto de la inteligencia humana; al producir nuevas formas de expresión. "La primera vez que el hombre hizo un objeto al que podía dotar de una presencia invisible, negó él mismo la lógica científica de su mundo mágico" – señala Read.

En el principio, antes que los dioses pudieran concebirse como agentes invisibles, tenían que ocupar un espacio, mismo en el que fueran reconocidos como tales. Con ésta afirmación, se hace alusión a una de las teorías esenciales de Read: primero la imagen y luego la idea. De esta forma, la

toma de conciencia de las relaciones espaciales, ocurre en dos niveles: el perceptual (sensomotor) y el representativo (intelectual).

Sobre la base de la actividad simbólica y del pensamiento intuitivo se hace posible una estructuración representativa del espacio; este método de construcción espacial se realiza en el nivel intelectual. Por tanto, es necesario el desarrollo de la imaginación y de una lógica simbólica, a fin de que el hombre pueda concebir y representar el espacio (abstracto) en el nivel intelectual.

La Historia del Arte puede explicar sus caprichos estilísticos por medio de leyes físicas y psicológicas de desarrollo; sin embargo, el origen de los símbolos adoptados para expresar cada modo particular de sensibilidad sigue siendo un misterio.

La obra de arte puede hablar de ello, puesto que se ha convertido en un acto de contención y de propiciación (una invitación a pensar). Por ejemplo, en la arquitectura antigua, a medida que la forma de las estructuras se desarrolló, se le añadieron valores simbólicos; la cúpula adquirió su significación cósmica con el paso del tiempo, se convirtió en la bóveda misma del cielo, habitada por Cristo y sus santos, tal como un refugio celestial para sus visitantes.

Alrededor de los símbolos y su uso ritual, tomó cuerpo definido una nueva religión. De este modo, el vínculo entre el cielo y la Tierra (materializado en *forma visible*), fue aceptado como símbolo de la distancia infinita entre los dos aspectos, captándose por primera vez el concepto de infinito. Por siempre, "la mediación del símbolo tiende un puente entre el mundo material y 'lo sobrenatural', entre lo profano y lo sagrado, entre el signo y el misterio".²⁴

Por su parte, los griegos relegaron los símbolos de la infinitud (y prácticamente los grandes símbolos, por su amor a lo natural) por el verdadero estilo clásico. En el relieve antiguo, las figuras generalmente se vuelven hacia adentro, evitando la evocación de continuidad. Para Aristóteles "el mal es una forma de lo ilimitado, y el bien de lo limitado"²⁵; pero el hecho es que Aristóteles se basó en su principio para escapar de la aceptación de que el artista griego fue incapaz de representar la infinitud, no pudo crear un símbolo plástico del espacio infinito –afirma Read, se quedó en la armonía y la belleza de lo más cercano a él: el hombre.

²³ De validez universal.

²⁴ AMADOR op.cit., p. 14.

²⁵ Aceptación análoga al temor por lo desconocido.

Los símbolos no sólo tienen valor expresivo, sino valor *heurístico*, ya que confieren universalidad, temporalidad y alcance ontológico (toda relación con el ser) a la comprensión de nosotros mismos. Las imágenes simbólicas, dan verdadero sentido a las imágenes de la realidad aparente, por ejemplo: el simbolismo de la salvación confiere el verdadero sentido al simbolismo del mal, en cualquier religión.

De modo que, es el símbolo el que impulsa, bajo su forma mítica, hacia la expresión especulativa; "el símbolo es aurora de la reflexión y la inteligencia" -Prieto.

Una teoría del arte podría considerarse incompleta si no lograra incorporar en la obra artística al símbolo como una actividad; primero interiorizada y luego exteriorizada por el individuo, a través de la expresión particular. El Psicoanálisis ha abordado a la imagen desde dos cauces: en cuanto interviene en el inconsciente, y en cuanto constituye el juego de la imagen artística, refiriéndonos un síntoma.

El comienzo de la actividad simbólica, es la imitación que hace el niño (a los primeros meses de edad) de los objetos exteriores; simboliza el sueño o la tos (fingiendo una enfermedad). Es decir, en ésta etapa, el símbolo no está plenamente constituido, puesto que no distingue entre el significante y el significado. Es solamente un artificio empleado para diversos fines.

Durante el desarrollo del niño, el juego simbólico refuerza el carácter operatorio del símbolo; cuando juega con palos en representación de espadas, por ejemplo. El símbolo es una actividad imaginativa en la que la imagen de un objeto reemplaza a la de otro, solamente por cumplir con reglas de semejanza superficial, sumamente subjetivas pero no arbitrarias.

Posteriormente, el sujeto experimenta la utilización de símbolos comunes o colectivos en el uso cotidiano, de modo que tienen que ver dentro de un contexto cultural y una sociedad plenamente identificada con el uso de los mismos. Piaget considera que el pensamiento simbólico termina en el individuo al constituirse el pensamiento conceptual (a los 7 años); en el adulto sólo aparecería en condiciones de inhibición de las estructuras lógicas, tales como el sueño o ese estado crepuscular que lo antecede denominado "*duermevela*".

Cuando los símbolos tienen significados transparentes para el sujeto, es decir, que son conscientes como es en los primeros años de la infancia (tal como en el juego simbólico), se denominan

símbolos primarios. Mientras que los símbolos profundos e inconscientes son *símbolos secundarios*. En estos últimos, el sujeto en realidad ignora que la imagen presente ante sí es un símbolo, pues ignora también que tiene otra imagen a la cual está significando.

El simbolismo inconsciente se refiere a preocupaciones íntimas y continuas, a deseos secretos e inconfesables (tal como en la teoría freudiana del sueño). Los sueños satisfacen a la represión, la simbolizan; en la mayoría de los casos, a través de una expresión aparentemente inexplicable.

Como es sabido, el lenguaje del símbolo es equívoco o multívoco -por supuesto dentro de parámetros socio-culturales preestablecidos. La ambigüedad del símbolo no es una falta de univocidad, sino la posibilidad de contener y engendrar interpretaciones adversas pero coherentes.

Los símbolos son portadores de dos vectores: 1. por un lado, repiten nuestra infancia en todos los sentidos (cronológico y no cronológico) y, 2. por otro lado, exploran nuestra vida adulta. Por lo tanto, debe decirse que, los símbolos auténticos son progresivos-regresivos.²⁶

Sin embargo, la pregunta esencial continúa siendo: ¿Cómo podemos conocer la verdadera significación de los símbolos?. Dicho conocimiento es resultado de fuentes muy diversas, tales como los cuentos y los mitos, las farsas y los chistes o el *folklore*; el estudio de las costumbres, usos, proverbios y cantos de diferentes pueblos -la historia mítica, el lenguaje poético y el lenguaje común. Examinando estas fuentes, las interpretaciones adquieren una mayor certeza.

"No es el trabajo del sueño (Psicoanálisis) quien construye el lazo simbólico sino el trabajo de la cultura".²⁷ La analogía entre el mito y el sueño sirve para verificar y confirmar la reducción de lo mítico a lo onírico, siendo así que es el mito quien suministra el elemento de la palabra en el que se edifica realmente la semántica del símbolo.

Resulta posible situar lo onírico y lo poético en una misma escala simbólica; la producción del sueño y la creación de la obra de arte figuran en los dos extremos de esa escala, definiéndose según lo

²⁶ Los posibles momentos del símbolo son los siguientes:

a) nivel bajo o la simbólica sedimentada: rastros de símbolos, estereotipados y dislocados, aquellos que sólo tienen *pasado* (simbólica del sueño, cuentos y leyendas).

b) segundo nivel o símbolos en función usual: aquellos *vigentes*, útiles y utilizados, con un pasado y un presente; sirven de apoyo al conjunto de pactos sociales.

c) nivel superior o símbolos *prospectivos*: son creaciones de sentido que, con base en los símbolos tradicionales, con su polisemia disponible, sirven de vehículo a significaciones

²⁷ RICOEUR op.cit., pp. 432-452 ("Hermenéutica: los enfoques del símbolo").

que predomine en el símbolo en cuestión: el desfrazamiento o el desvelamiento, la distorsión o la revelación.

Con esta fórmula, se explica la unidad funcional existente entre el sueño y la creación, a la vez que la diferencia de valor que separa a un simple producto onírico de las obras perdurables, susceptibles de ser inscritas en el patrimonio cultural de la humanidad.

Interpretar el fenómeno de la cultura es, el medio objetivo en que viene a sedimentarse la gran empresa de la sublimación, con su doble valencia de encubrimiento y descubrimiento, de ocultar y mostrar.

"Interpretar" no es una palabra de significación absoluta, sino una palabra abierta; se abre a todos los productos psíquicos en cuanto son análogos al sueño, en la "locura" y en la cultura. El sueño y sus análogos se inscriben en una región del lenguaje donde 'otro' sentido se da y se oculta a la vez, a esa región de doble sentido se le denomina precisamente: *símbolo*.

Este dilema del doble sentido, no es peculiar del Psicoanálisis, los mitos son también su pan cotidiano. El mostrar-ocultar del doble sentido es siempre disimulación de lo que se quiere decir, por lo tanto, "la interpretación es la inteligencia del doble sentido".

El lugar de los símbolos o del muy nombrado *doble sentido* y aquel donde se enfrentan las diversas maneras de interpretar, es el "*campo hermenéutico*", entendiendo a la Hermenéutica como la teoría de las reglas que presiden una "exégesis", es decir, la interpretación de un texto singular o de un conjunto de signos susceptible de ser considerada como texto -incluso en el nivel visual.

La "función simbólica" es la función general de mediación, por la cual, el espíritu, la conciencia, construye todos sus universos de percepción y de discurso. Lo simbólico designa el común denominador de todas las maneras de hacer objetivo lo observado, de dar sentido a la realidad; es decir, es la mediación entre nosotros y lo real.

Por otro lado, el símbolo posee tres modalidades:

I. símbolo en fenomenología de la religión (*cósmico*). Ligados a los ritos y a los mitos, esos símbolos constituyen el lenguaje de lo sagrado, el verbo de las "hierofanías" (lo sagrado), ya se trate del simbolismo del cielo o de la naturaleza misma (teofanías).

2. símbolo de lo onírico (*psíquico*). Lo constituyen tanto los sueños diurnos (ensoñaciones) como los nocturnos; es el sueño lo que atestigua que sin cesar queremos decir otra cosa de lo que en verdad decimos, cosa que hace de todo durmiente un poeta que expresa a su manera la arqueología privada del durmiente y sus deseos más profundos.

3. símbolo de la imaginación poética (*logos*). La imaginación es el poder de las imágenes; la imagen poética se convierte en un ser nuevo a través de la lengua o el habla, y es mediante ésta última como nos hace evidente la expresión deseada.

En cada uno de los casos, es el lenguaje donde el cosmos, el deseo, lo imaginario, llegan a la palabra; al considerarse, el instrumento dador de vida de la interpretación. Las raíces históricas de dicha Interpretación datan del Peri-Hermeneias de Aristóteles y la exégesis bíblica.

El Peri-Hermeneias consiste en la "interpretación" puramente verbal, de manera general en el discurso; la interpretación aparece precisamente con el enunciado complejo, con la tópica que Aristóteles denominó *logos*. La multivocidad del discurso también incluye al símbolo, por ejemplo, "el ser se dice de varias maneras": ser quiere decir sustancia, cualidad, cantidad, tiempo, lugar.

La exégesis bíblica involucra a la Hermenéutica como la ciencia escrituraria, sin embargo, la noción de texto puede tomarse en sentido analógico, puesto que la noción de "texto" rebasa la de "escritura". Para Freud, no es sólo la escritura lo que se ofrece a la interpretación, sino todo conjunto de signos susceptible de ser considerado como texto por descifrar, tanto un sueño, un síntoma neurótico, un rito, un mito o una obra de arte.

La Hermenéutica se concibe como restauración y manifestación de un sentido que se ha dirigido a manera de mensaje; de igual forma se concibe como la *desmitificación* o como una *reducción de ilusiones*.

En tiempos actuales, dentro de la modernidad se le exige a la Hermenéutica un doble motivo: la voluntad de sospecha y la voluntad de escucha (la riqueza del sentido consiste en creer para comprender y comprender para creer); "somos hoy esos hombres que no han concluido de hacer morir a los ídolos y que apenas comienzan a entender los símbolos" —señala Ricoeur.

Hacer morir a los ídolos o escuchar a los símbolos, es la unidad profunda de la desmitificación y la remitización del discurso -textual o imaginario; por lo tanto, el campo hermeneúico se convierte en

una disciplina del pensar. La reducción de las ilusiones y la restauración del sentido tienen en común descentrar el origen del sentido hacia la conciencia, el yo vigilante, atento a su presencia, preocupado y fiel a sí mismo.

Sin embargo, la interpretación posee una limitante irónica: que no posee límite, por tanto es revocable, el desciframiento de los enigmas no es una ciencia absoluta, prácticamente cada perceptor y su código determinan la interpretación; no todos tenemos la misma visión de las cosas o los sucesos. De igual forma, el símbolo emplea el lenguaje equívoco, propiciando la guerra de las hermenéuticas en el seno mismo de la reflexión; dando origen así a nuevas teorías del pensar, tales como el Nihilismo, la muerte de dios y el antropocentrismo.

El "creador de sentido" y el "sentido creado"²⁸, participan de la historia, de los valores de la cultura a la que pertenecen; con una finalidad equivalente: la comunicación cíclica e interminable de una idea o un conjunto de ideas.

Por tanto, la interpretación es eterna, oscilante en una doble tensión: entre el intento de ser fiel al mito o suceso narrado de forma original (*paráfrasis*) y la voluntad de trascender una época, al descubrir nuevas significaciones en el mismo fenómeno (*polisemia*).

INTENCIONALIDAD DE LA OBRA DE ARTE

La base del arte no se encuentra en el deseo de copiar la naturaleza o aún de mejorarla, sino más bien se basa en el impulso que comparte el arte con el rito, es decir, el deseo de externar una fuerte emoción, representando, creando, haciendo o enriqueciendo el objeto deseado.

La expresión visual no sólo sirve para traducir pensamientos elaborados a modelos visibles, sino que también constituye una ayuda en el proceso de elaboración de soluciones -tal como una terapia de exteriorización. Las formas perceptuales y pictóricas no son sólo la traducción de los productos del pensamiento, sino la materia prima del pensamiento mismo; una gama ininterrumpida de interpretación

²⁸ AMADOR op.cit., p. 12..

visual abarca desde, los ademanes sencillos de la comunicación cotidiana, hasta los enunciados del gran arte.

En las artes visuales, la tendencia a la "belleza" justifica la forma simplificada y la complejidad de la tensión de la composición. Las inclinaciones artísticas de tipo expresionista, generalmente llevan a la distorsión y a la alta tensión creadas por la discordia, la eliminación del orden más simple, etc. Estas formas estilísticas quedan determinadas en parte por, el tema, por el propósito de la representación pictórica, pero también por el horizonte/visión y la actitud general del artista o el período al cual pertenece (corriente artística).

El arte de las imágenes en el s. XX es la intención de lo que se denominó *abstracción*; una relación abstracta fue considerada -anteriormente, como algo lamentable, ausente de una referencia directa. Solamente después de la I Guerra Mundial, la palabra pudo ser utilizada sin connotaciones peyorativas, concibiéndose entonces al *arte abstracto*, como el arte de las imágenes no representativas; es decir, la pérdida de la representación fiel, ligada a prácticas vanguardistas.

A partir del s. XX, los historiadores del arte empezaron a preocuparse por explicar el nacimiento del arte por necesidades psicológicas, distintas de la imitación o del ritual religioso; principalmente como una necesidad de expresión. Si surgió el *arte abstracto*, es porque existió el lugar-ambiente propicio, en el que esta invención pudo ser legitimada.

Fue, a partir de la difusión socialmente atestiguada de una arte pictórico abstracto cuando se hizo posible, elaborar teorías de la imagen que minimizaran la relación entre la imagen y la realidad... "la tarea de la pintura...por la pintura abstracta, es la de restablecer ese contacto indecible con la realidad".²⁹

Por tanto, las imágenes artísticas pueden ser convincentes sin ser objetivamente realistas. El sistema llevado a cabo por el pensamiento a través de la percepción, nos hace identificar figuras y objetos que parecieran "accidentales" en un contexto expresionista; cuyo fin es manifestar desde un muy particular punto de vista, la visión que se tiene del mundo.

²⁹ AUMONT op. cit. p. 291.

De igual forma que la mente humana es capaz de completar según su experiencia, la falta de aspectos o partes físicas de un objeto; y tiende a proyectar vida y expresión en la imagen estática y añade -a partir de la experiencia, lo que falta en la realidad. Así, el artista gráfico se ha propuesto buscar una compensación de su obra, con el afán de darle vida "...el lienzo es una superficie viva, animada de una vida propia, la de las formas y los valores plásticos –según Aumont. Picasso por ejemplo, apoyó de forma sorprendente esta afirmación, adoptó una estructura simbólica que fuera más allá de la belleza, proporcionando las modalidades en que puede producirse la transposición de la vida en imagen. Otro ejemplo, es la corriente futurista, característica por sus imágenes propicias para el "ilusionismo" del movimiento visual.

Se trata de un proceso en el que se equilibran movimientos compensatorios, el intento de la interacción entre forma y expresión, directamente dirigido al sentimiento del espectador. Esta situación "compensatoria" se da en muchos campos de la percepción, tales como el tamaño y la distancia, el color y la iluminación o al crear ilusiones visuales para representar un objeto en diferentes circunstancias.

Sin embargo, la comprensión de la obra consta en gran medida del grado de observación y cultura del observador. "Como espectadores debemos saber -basándonos en la experiencia, qué es un rasgo permanente y qué una desviación expresiva, o un símbolo" –afirma Gombrich. Interactuar frente y con la obra de arte es la vía más propicia para llegar a la comprensión de la misma.

Un cuadro muestra mucho más de lo que puede expresarse en palabras, y no sólo porque el léxico verbal no dispone de las correctas equivalencias, sino por su capacidad de codificación y simbolización, así como el uso de las múltiples combinaciones de los elementos que la conforman (forma, color, tono, cualidades matéricas, composición, expresión, conceptualización o simbolismo). A partir del buen o mal manejo que logre el artista en su ejecución -según una intención incorporada, se determinará el carácter intrínseco del producto, frente a la actitud del observador. Sin embargo, no hace falta que las ilusiones sean perfectas para proyectar sensaciones.

El cuadro debe ser visualmente notable, debe atraer, detener, cautivar al espectador, pero sólo lo cautivará si pinta visiblemente pasiones reales, si lo hace vibrar por medio de una realidad que él reconoce. La expresión de la subjetividad se considera normal actualmente, e incluso deseable.

Así, la intencionalidad o la persuasión como tarea es el fin que persigue todo autor con su obra. El emisor apunta a determinado fin con su mensaje, es decir, pretende conseguir algo del perceptor, y en función de ese fin estructura la totalidad de su mensaje. Entonces, la función del emisor es obtener la adhesión del perceptor y orientarla hacia alguna idea.. En suma, no existe ningún mensaje -verbal o visual- inocente, todos son intencionales en mayor o menor medida.

Dentro de los tipos de intencionalidad: 1. la más comprometida es la "*mercantil*", manifiesta en la publicidad, donde el perceptor es tomado siempre como un comprador; 2. mientras que, en el arte, puede hablarse de la intencionalidad "*estética*", misma en la que el autor mediante su obra manifiesta descontentos y gustos particulares y sociales, en busca de una respuesta específica o simplemente anhela proporcionar un conocimiento basto para su público espectador.

Los mensajes correspondientes a los dos tipos de intencionalidad (incluyendo dentro de la categoría publicitaria, la intencionalidad "propagandística"), aparecen fuertemente cargados de elementos estéticos (imágenes) que tienen la función de impactar los sentidos. Por ejemplo: la pornografía mediante la programación de luces, vestimentas y posturas corporales, crea un impacto sexual; de igual forma, se ofrecen modelos de vida, conducta, estereotipos, etc. en los cotidianos promocionales comerciales.

Sin embargo, el discurso que media entre emisor y perceptor no debe concebirse como un proceso puramente mecánico, sino que es a través de *estrategias* como logra su cometido. "La persuasión es un tipo de violencia, aquella 'violencia ideológica' de alto alcance".³⁰

Los medios de la expresión suelen ser sumamente importantes para tal cometido, tales como:

a) La superficie de la imagen. Los años setenta y ochenta vieron producirse un notable número de pinturas de gran formato, proyectoras de un efecto específico; fotografías *voluntariamente* inexpresivas que extraen una parte de su poder de fascinación de su desproporción y el exceso de la superficie que ocupan.

b) El color y los valores plásticos. Los artistas del s. XX preocupados por la expresión visual han jugado con él, tal como una metáfora musical, fundada en pretendidas equivalencias de sensaciones

³⁰ PRIETO op.cit., pp. 46-47.

entre colores y sonidos; metáforas simbólicas que recuperan equivalencias antiguas entre el rojo y la sangre, el oro amarillo y el poder, etc.

c) Las formas mismas. Las explicaciones de Klee o de Kandinsky sobre la línea y las aventuras fascinantes del color, son por demás propositivas, pero derivan de la ficción (una línea que *pasea*, que se *apresura*, que está *desequilibrada*); la práctica ha demostrado que las formas, elementales o complejas, son consideradas como elementos expresivos importantes. De tal manera que resulta fácil diferenciar la expresividad intrínseca del triángulo, más agresivo en relación a la armonía del círculo, por ejemplo.

d) El estilo. La expresión nunca es absoluta, sino referida a un conjunto de convenciones, a un *estilo*; mismo que puede ser propio del autor o del grupo-corriente al cual pertenece. El estilo individual nunca hace otra cosa sino traducir la elección que ha hecho un artista, para dejar su propia huella dentro del estilo propuesto como marca de un grupo o de una época.

También se da el caso de la *autocomplacencia signica* por parte del autor hacia sus propios gustos; consiste en la compilación de elementos que muchas de las veces ni siquiera reflejan conceptos, el autor libera "su gusto por el gusto" sin la intención de transmitir nada específico. Bajo una opinión de Daniel Prieto "uno puede entretenerse mucho con esos análisis pero nada más".

Por su parte, Freud reconoce a tal fenómeno, como "*seducción estética*", a la que la reduce como el placer puramente formal, producido por la combinación de los materiales y por la técnica de la obra de arte. En otros términos, la técnica de la obra, es el artificio o instrumento para despertar motivación y "derivados" psíquicos en el espectador. El placer del aficionado no consiste en la simple *seducción*, sino en el placer de participar en el trabajo de la realidad que se realiza a través del autor.

Para Umberto Eco "comunicarse es usar el mundo entero como un aparato semiótico. Yo creo que la cultura no es más que esto". Los signos sin tocar a los objetos (observadores), los transforman en "formas significantes", en esto consiste la *subversión semiótica* íntimamente ligada a la respuesta pública. Por tanto, la cuestión no es resuelta de signo a objeto, sino más bien de mensaje a situación social.

Volviendo a Freud, el arte es la forma no-obsesiva, no neurótica de la satisfacción sustitutiva: el encanto de la creación estética no procede directamente del retorno de lo reprimido. Los deseos insatisfechos son resortes impulsores de fantasías, cada fantasía es la realización de un deseo, la rectificación de una realidad que no satisface.

Freud llevó a cabo la analogía del sueño con la obra de arte, puesto que ambos son "válvulas de escape" de los sentimientos más profundos guardados en la mente. Freud y su escuela -el Psicoanálisis, en lugar de plantear el problema inmenso de la creatividad, explora el problema de las relaciones entre el efecto placentero y la técnica de la obra. Esta conexión entre la técnica de la obra artística y la producción de un efecto placentero constituye el hilo conductor, y por así decirlo, la prueba que atraviesa la estética analítica.

Para tal estudio, Freud utilizó el ejemplo de la obra de Leonardo da Vinci. La creación estética de Leonardo está íntimamente ligada a las inhibiciones, (incluso con las perversiones sexuales), con las sublimaciones de la libido en cuanto a su curiosidad y su investigación científica ... "el recuerdo de la madre perdida y de sus besos excesivos se transforma en la fantasía de la cola del buitre dentro de la boca del niño, en la inclinación homosexual del artista y en la sonrisa enigmática de la Mona Lisa" - escribe Ricoeur (op.cit.).

Freud no habla de verdad sobre la creatividad de Leonardo, sino sobre su inhibición por el espíritu investigador principalmente. Sin embargo, la obra de arte es una notable forma de lo que Freud denominaba "*derivados psíquicos*" de las presentaciones pulsionales; la fantasía que no es más que un significado dado como perdido (recuerdo infantil), se presenta como obra existente en el tesoro de la cultura; da Vinci -quien ha negado y superado, por la fuerza del arte, el infortunio de su vida amorosa en las figuras por él creadas.

Entonces, la obra de arte constituye dos aspectos: el síntoma y la curación. Por lo tanto, la validez de la obra artística no es sólo de carácter social, sino de expresión individual; si tales obras son creaciones, lo son en la medida en que ya no son simples proyecciones de los conflictos del artista, sino el esbozo de su solución.

La diferencia más notable es que, el sueño por su parte, vuelve la vista atrás, hacia la infancia o el pasado; mientras que, la obra de arte se adelanta al propio artista: es un símbolo prospectivo de la síntesis personal y del porvenir del hombre, más que un síntoma regresivo de sus conflictos no resueltos. Únicamente la obra de arte, confiere cierta presencia a las fantasías del artista, y la realidad que así se les otorga pertenece a la obra de arte en el seno de un mundo cultural.

Por otra parte, lo que revela la interpretación, es la remembranza de un deseo y su indefinida simbolización; es aquí donde inicia el verdadero proceso de *revelación*, aludiendo a un sinfín de elementos del autor y de su obra. Interpretar el fenómeno de la cultura, es el medio objetivo en que viene a sedimentarse la gran empresa de sublimación con su doble valencia de encubrimiento y descubrimiento.

Al respecto, Ricoeur afirma que, existe un fascinante juego mutuo en la mente humana entre el deseo y la necesidad de comprender el alcance total de un fenómeno y la atractiva simplicidad de los conceptos estáticos que escogen algún estado característico de un objeto o movimiento y hacen que represente la totalidad.

Finalmente, puede decirse que, la obra expresiva es la que llama la atención porque no se parece a nada conocido, porque innova, porque visiblemente inventa.³¹ Recordemos los escándalos desencadenados en su tiempo por el Impresionismo, el Fauvismo, el Cubismo, mismos que rompieron con tradiciones estilísticas establecidas, consolidándose como trascendentes corrientes artísticas.

CAPITULO II

" SOCIEDAD Y CULTURA DE MASAS "

La última mitad del s. XIX, creó las condiciones necesarias, sociales, políticas e ideológicas, para que emergiera la sociedad de clases moderna; con bases ya no en la noción de *pueblo* sino de *masa*.

El hombre moderno, escribió George Simmel a principios de siglo, descubre el mundo social como un mundo de objetos externos que parecen gozar de vida propia, los objetos culturales se vinculan cada vez más entre ellos en un mundo autocontrolado, que tiene menos contactos con el *psique* subjetivo, sus deseos y sensibilidades.

Las primeras teorías de la sociedad de masas son defensas de la clase dominante en contra del espíritu democrático del estrato subordinado, y de la reafirmación de las jerarquías sociales rigidamente establecidas en las que la toma de decisiones permanece en manos de las elites privilegiadas.

Para Nietzsche la amenaza a la "alta cultura" (la filosofía, el arte, la literatura y la ciencia), emana de las demandas y la ideología de la "masa mediocre".

T. S. Eliot, opina que puesto que las sociedades humanas están estratificadas en órdenes diferentes, la sociedad aparece como una "gradación continua de niveles culturales". Su concepto de cultura es orgánico: la cultura de cada individuo fluye de su asociación a diferentes grupos y clases, y éstas dependen culturalmente de la totalidad de la sociedad, creando así tanto la unidad como la diversidad.

Como Nietzsche, Eliot define al capitalismo moderno en términos de un egoísmo e individualismo "industrialismo irregulado", que progresivamente debilita los lazos morales de la cultura tradicional.

Un síntoma de la declinación de la cultura, se demuestra a través de la influencia de la publicidad y la educación de masas, "la crisis de los modelos del arte y la cultura". La civilización

³¹ La capacidad inventiva es la que caracteriza al pintor -incluso de la misma corriente pictórica a la cual pertenece, y lo habilita para representar libremente su más profunda expresión.

moderna se ha convertido en la industria del entretenimiento relacionada a la diversión pasiva, teniendo como instrumento mayúsculo a la Televisión.

LA CIVILIZACION DE LA IMAGEN

A partir del impacto televisivo originado después de la II Guerra Mundial, la sociedad para el entendimiento de conceptos y sucesos prefirió la imagen como principal medio de introducción al pensamiento; por lo tanto, queda comprobado que un objeto tiene mayor aceptación por medio de su representación icónica, que de su expresión verbal.

"Una fanática religiosidad de lo visual caracteriza el entorno, un vicio de poseer la imagen espectacular (voyerismo, dicen los franceses) se apodera del hombre en un intento por alcanzar lo real de forma imaginaria. La imagen actualmente no se lee, se consume".³²

"Nuestra era prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser".³³

La imagen se ha constituido en el soporte más desarrollado de la masificación dentro de las sociedades *neocapitalistas*. La imagen es fundamental; sobre ella se apuntalan las estrategias "imperativas" de los medios.

Es necesario por tanto, saber *leer* la imagen, hacerse críticos de ella para no consumirla sin análisis previo, es decir, saber descifrar sus significados ocultos y entender la significación precisa de sus contenidos. Solamente con la lectura correcta de cada unidad icónica y lingüística, se puede comprender correctamente la intención de la imagen.

CULTURA DE MASAS ("INDUSTRIA DE LA CULTURA")

"La cultura capitalista está prácticamente en declinación con la era del nihilismo, su función es social e ideológica, la de engañar a las masas con falsas creencias y valores burgueses".³⁴

³² FONT Domenec, *"El poder de la imagen"*, Salvat Editores, Barcelona 1981, p. 16.

³³ Idem.

³⁴ SWINGEWOOD Alan, *"El mito de la cultura de masas"*, Red de Jonás-Premia Editora, México 1979, p. 9.

Para los teóricos de la Escuela de Francfort, la burguesía es incapaz de crear vitalidad cultural, por el contrario, crea una civilización mecánica -la sociedad y la cultura de la misma forma, declinan rápidamente.

Para Adorno, Horkheimer y Marcuse, la cultura de masas forma la base del Totalitarismo moderno, la eliminación de toda oposición a las tendencias del capitalismo. La afirmación más extrema de estas ideas logró notoriedad en los 60, por Marcuse, quien retrató las experiencias ordinarias del hombre en la sociedad moderna en términos de "necesidades falsas" que "perpetúan la fatiga, la agresividad, la miseria y la injusticia".³⁵

Por su parte, la sociedad industrial contemporánea crea las condiciones para el consumo alto de masas: más gente se vuelve experta en el arte de consumir los productos de la "alta cultura"; aunque esto sea a través de copias "infieles" de los mismos. Mientras que, con el desarrollo del modo de producción capitalista, las instituciones civiles se debilitan progresivamente. Es decir, que el progreso debe concebirse como un proceso ambivalente; ya que si bien es cierto que la técnica y el capital aceleran el ritmo de vida de la sociedad en la búsqueda de un *bien común*, por otro lado, los círculos sociales menos favorecidos, observan como se consolidan y refuerzan cada vez más las jerarquías de poder.

La Escuela de Francfort identifica la ideología de la época moderna con la "falsa conciencia", y el rol de las instituciones culturales como las "correas conductoras" de la ideología de clase. Por lo tanto puede afirmarse que, el surgimiento de las masas coincide con el avance imparable de la industrialización.

La teoría de Habermas identifica cuatro etapas distintas de la evolución cultural: *las sociedades neolíticas, las civilizaciones arcaicas, las civilizaciones desarrolladas y la época moderna*. Esta última, nuestro interés central.

1. *Las sociedades neolíticas*. En esta etapa, las acciones de los individuos fueron juzgadas en función de sus consecuencias; por ejemplo, un asesino era juzgado y digno de castigo, independientemente de el estado de ánimo o de sus intenciones en el momento de actuar. La acción humana era esencialmente, una puesta en obra de cosmovisiones mitológicas.

³⁵ Ibidem, p. 16.

2. *Las civilizaciones arcaicas*. Organizadas en torno de un régimen o Estado centralizado (esta etapa proporciona conceptos primarios legitimantes de la dominación estatal). Los motivos son diferenciados de las consecuencias de la acción; de lo cual resultó que hubieran sistemas más elaborados de leyes y castigos.

3. *Las civilizaciones desarrolladas*. Los mitos son reemplazados por cosmologías y religiones de nivel superior; el conocimiento está codificado en torno de conceptos y principios morales. Esta perspectiva permite la formulación de principios legales y morales que se sustentan como universalmente válidos.

4. *La época moderna*. La cosmovisión moderna continúa afirmando la existencia de unidad, orden y coherencia en el mundo; sin embargo, esta unidad ya no consiste en un conjunto dado por veraz, de leyes absolutas concernientes a Dios y la naturaleza, sino que sólo es inherente a la esencia misma de la razón y la reflexión profunda, en defensa de un mundo que gira en torno al capital.

Para Walter Benjamin, el rasgo fundamental de la cultura capitalista se dirige hacia la creación de formas colectivas de comunicación (Cultura de masas y Colectivismo), basadas en la nueva posibilidad de reproducción técnica. La obra de arte adquiere el carácter de multiplicable, y por tanto, su difusión tiene la enorme ventaja de ser cada vez mayor. Al mismo tiempo que, los cánones empleados en el arte moderno, se abren gradualmente, gracias a la libertad que posee el artista al realizar sus creaciones; se concibe un nuevo *individualismo* (donde el inconsciente del autor es decisivo); sólo unos cuantos (aquellos inmersos en la corriente modernista) encuentran significado al nuevo arte.

Sin embargo, el moderno industrialismo destruye los valores tradicionales y éticos de los que depende una "genuina cultura humana", abriendo el camino a la sociedad de masas: La reproducción masiva de la alta cultura y los rasgos hacia la representación artística de la realidad en términos cotidianos, pudieran ser elementos de una cultura potencialmente democrática y no específicamente los síntomas del estancamiento cultural o la declinación

El arte también se ha visto influido por esta controversia de particular ambivalencia. Es decir, que mientras por un lado existe una gran desventaja en su proceso, debido a que la obra pierde su autenticidad de origen (en palabras del mismo Benjamin "pierde su aura"); por otro lado, lo benéfico es

el alcance que tiene la misma, en todos los públicos; considerando la responsabilidad cultural que le confiere la historia, como reflexión de una época.

El s. XX ha sido cuna de la controversial pérdida cultural del arte clásico; el auge que cobran gradualmente los medios masivos, hace suponer a diversos autores que el arte ha perdido *autonomía*, para convertirse en una actividad "gris" y opacada por la tecnología. "Cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la fruitiva".³⁶

La expresión tecnológica exige un menor grado de esfuerzo por parte del auditorio, se presentan compilaciones donde las áreas de interés, están reunidas y listas para "*digerirse*".³⁷ La pintura (y el arte en general) exige una crítica para ser exitosa "...y así el mismo público que es retrogrado frente al Surrealismo, reaccionará progresivamente ante una película cómica".³⁸ Es esta una ejemplificación de lo que en la era moderna se constituye como Industria Cultural: un escape divertido a las normas y exigencias de una sociedad en crisis, cuya principal característica es la represión colectiva.

La cultura de masas, refuerza las actitudes emocionales que parecen inseparables de la existencia de la sociedad moderna: la pasividad y el aburrimiento; se caracteriza por la uniformación, el estereotipo y la manipulación masiva.

Sin embargo, ante esta problemática existen opiniones más optimistas, identificando la cultura de masas con la democracia y el pluralismo, con el incremento de la educación y los valores (*visión evolucionista progresiva*); prefieren generalmente el concepto de cultura "*popular*" al de cultura de "masas", afirmando que "...el rápido desarrollo de la tecnología y el aumento del alfabetismo y las comunicaciones, ha democratizado, no brutalizado a las masas".

Es decir, existe una importante diferencia entre el concepto de cultura de *masas* y el de cultura *popular*. La cultura popular no es un proceso pasivo de la comunicación, sino una dinámica y flexible práctica que dota de significado a la función del individuo como miembro de determinado grupo social.

"Las teorías de la cultura popular aseguran de manera invariable, una democratización y no una declinación de la cultura en las formaciones sociales del capitalismo avanzado".³⁹

³⁶ CURRAN James, "*Sociedad y comunicación de masas*", F.C.E, México 1981, p. 450.

³⁷ La percepción misma ha cambiado; la conexión entre ojo y pensamiento se vuelve gradualmente un acto menos profundo, menos pensado, sin necesidad de conciencia, pura contemplación.

³⁸ CURRAN op.cit. p. 451.

³⁹ DUMAZEDIER J., "*Toward a society of leisure*", New York 1967, p. 116.

Además de que la cultura *popular* invita al avance, mientras que la cultura de *masas* representa una nostalgia por el pasado, por el *folklore*.

Según Swingewood, una cultura popular, debe brotar orgánicamente de la propia gente y expresar sus valores, aspiraciones y prácticas (tal como lo hacen los artistas, como proyectores de intereses e inquietudes de una sociedad a la cual pertenecen).

La cultura popular tiene fundamento social en la producción material (desde mediados del s. XIX), cuando mediante la lectura "*barata*" con fines de consumo, se logró la múltiple distribución en cualquier mercado urbano; en este sentido, la cultura democrática burguesa y la cultura comercial, a pesar de caracterizar aspectos sociales opuestos, son producto de los mismos procesos económicos.

Con el desarrollo de la reproducción mecánica a escala masiva, la cultura se ha "*democratizado*". La cultura de masas no es el resultado de la integración obrera (clase baja) a la sociedad capitalista estrictamente, sino más bien la reproducción técnica de objetos culturales. Por ejemplo: la televisión y la radio han hecho que el drama, la música e incluso la ópera sean accesibles a todos los públicos. Así, los productos de la "alta cultura" alcanzan un público mayor que antes.⁴⁰

En consecuencia, la teoría de la cultura de masas, se preocupa por el análisis cambiante de un interés propiamente estético de la cultura capitalista comercial, a sus efectos sobre la conducta y la conciencia de las masas.

La cultura moderna es algo más que los productos de la reproducción masiva; es además, el medio por el cual el hombre humaniza y moldea el mundo social de acuerdo a sus propósitos e intereses, su grado de educación, supondrá de igual forma, la eficacia de la transformación cultural.

Sin lugar a duda, la autorreflexión individual es una componente del conocimiento sobre la cultura. De modo que el rasgo diferencial de la cultura es la presencia de la subjetividad; la práctica del *super-yo* es uno de los factores culturales psicológicos más valiosos, cuanto mayor sea el número de integrantes con este importante rasgo en cada sector de la cultura, más segura y autónoma se encontrará la misma.

⁴⁰ SWINGEWOOD op.cit., p. 9.

Por su parte, la tarea de las ciencias culturales consiste en comprender los significados atribuidos a los objetos y acontecimientos por los individuos. La cultura se manifiesta como un conjunto de significados subjetivos sustentados por los individuos, acerca de ellos mismos y del mundo que los rodea. Para entender tales significados a la manera más acertada, el analista o estudioso, debe descubrir las comprensiones prevalecientes que ellos (los individuos) comparten o coinciden en una situación específica.

Sin embargo, Habermas⁴¹ asume el supuesto de que los significados y las reglas que rigen su elaboración difieren de una situación a la siguiente (respetando la particularidad en cada caso). De modo que resulta imposible elaborar leyes universales que describan la construcción de los significados.⁴²

En el análisis cultural interesan las condiciones y reglas que hacen significativos a los actos de la comunicación, y no los significados específicos que tales actos pueden transmitir. Es decir, que el punto está en descubrir por qué tal o cual caso o problemática es relevante en determinado momento o situación social. Así, la cultura se concibe como un fenómeno conductual (los tumultos, las tasas de suicidio, los grupos étnicos o los movimientos sociales, son un síntoma de un específico desequilibrio social).

Es decir, que el estudio de la cultura ya no consiste en relacionarla únicamente con la estructura social, sino en relacionar actos simbólicos específicos con los ambientes simbólicos globales en los que se producen. A la acción comunicativa le interesa por definición la expresión simbólica de significados y expectativas, incluyendo por igual los modos verbales y conductuales de comunicación.

La cultura es un fenómeno compuesto por actitudes, creencias, ideas, significados y valores: además de que se conforma esencialmente por conductas comunicativas.⁴³

Por otra parte, si bien la cultura es una recopilación social; sólo por medio de la *internalización individual*, el ciudadano aprende a convertirse en un miembro efectivo de la sociedad. El individuo se vuelve más autónomo, es más capaz de resolver problemas y tiene un mayor sentido de unidad

⁴¹ GOLDMAN Lucien, "La teoría crítica de Habermas" en *LA CREACION CULTURAL EN LA SOCIEDAD MODERNA*, Fontamara, Barcelona 1980.

⁴² El lenguaje por su parte, proporciona una clave decisiva para el análisis de la cultura; incluso aunque el individuo atribuya a los objetos y acontecimientos significados personales únicos, es preciso emplear el lenguaje para expresar esos significados a otra(s) persona(s).

personal y coherencia psicológica; es decir, se vuelve más competente, en cuanto actor social, mientras se encuentre latente su curiosidad e interés por su propia problemática y la de los demás.

El nivel *global* de los partícipes de una civilización, no es el único patrimonio cultural, también debe atenderse al acervo de ideales y la producción artística del conjunto. Ya que, la satisfacción que el arte procura a los partícipes de una civilización es invaluable a las masas, absorbidas por el trabajo y en la mayoría de los casos, poco preparadas para la educación. Las creaciones del arte intensifican los sentimientos de identificación, de los que tanto precisa todo sector civilizado, ofreciendo ocasiones de experimentar colectivamente sensaciones elevadas.

Posiblemente, el aspecto psicológico de la cultura que tiene mayor importancia -el puente de la comunicación entre la cultura y la personalidad- sea el proceso de identificación de los individuos.

Tal como menciona Lutzenberger⁴⁴: "la autoconciencia y la conciencia cultural son inseparables". La cultura dirige la organización de la psique, tiene un profundo efecto sobre la manera en que las personas ven las cosas, se comportan políticamente, toman decisiones, ordenan las prioridades, y organizan sus vidas.

LA "CRISIS" DEL ARTE EN LA SOCIEDAD INDUSTRIALIZADA

La "crisis" (rompimiento con la tradición) del arte como tal, tiene sus orígenes desde la etapa histórica denominada *Segundo Imperio* (a partir de la tercera década del s. XIX); en un principio, a través de la Literatura⁴⁵ y posteriormente abundando en todas las artes.

Fue a partir de la Revolución Industrial, cuando emprendió el cambio en la función del arte, pasando de un arte altamente elitista, a un arte prolifero, propiamente de *entretenimiento* ... "la victoria de la reacción estuvo acompañada de una increíble pérdida de nivel en el pensamiento y de un empobrecimiento absoluto del gusto".⁴⁶

⁴³ Los gestos físicos, las artes plásticas, la música, los iconos, incluso los aspectos simbólico-expresivos de conductas ordinarias tales como comer, votar, participar en huelgas, podrían también ser considerados actos comunicativos.

⁴⁴ LUTZENBERGER, et. al. "Cultura, Comunicación de masas y lucha de clases", Ed. Nueva Imagen, México 1978, p. 184.

⁴⁵ La democratización de la Literatura se llevó a cabo mediante la novela de folletín.

⁴⁶ HAUSER Arnold, "Historia Social de la Literatura y del Arte", Guadarrama, Madrid 1976, p. 72.

El capitalismo y el Industrialismo, por primera vez ejercieron gran influencia en la vida cotidiana, "cualidad" que se reflejó por tanto en el aspecto cultural de la época; la demanda de artículos de lujo y diversión se volvió más genérica y marcada que nunca.

La vida artística del *Segundo Imperio*, estuvo dominada por una producción fácil y placentera (gracias a la tecnología), destinada sobre todo a complacer a la perezosa burguesía.

El mal gusto, incierto y fácil se puso de moda en ésta época; mientras que el arte verdadero se concentró en un pequeño grupo de conocedores, mismos que fueron incapaces de compensar adecuadamente al artista, motivo por lo cual, los creadores iniciaron la formación de colonias en busca del desarrollo del *nuevo arte* ... "nunca habían sido antes el desecho elegante y la bagatela inartística reelaborados con destreza y con un alarde de habilidad ... la finalidad es hacer el disfrute del arte lo más fácil y agradable posible ... en suma, reducir lo artístico a lo agradable y lo placentero", es decir, consolidar "el arte como forma de relajamiento".⁴⁷

En consecuencia, podemos afirmar que todo movimiento artístico en el momento de su apación, tiene también su momento *crítico*, puesto que está sujeto a la incierta aceptación por parte de su público espectador. En la vida moderna, y en la mayoría de los casos se produce un arte que parece inexplicable a partir de los cánones establecidos, sin embargo, en palabras de Steinberg⁴⁸, la exaltación o escándalo producido por las obras de arte es pasajero, es algo así como la "*domesticación*" del arte ante el público ... "en poco tiempo, este estilo nos parece familiar, luego normal y atractivo, finalmente, con autoridad".

La gloria del arte moderno, consiste en el desafío y la aventura por expresar de manera innovadora -casi irracional, sus sentimientos, intereses y propuestas. Mientras que la labor del público (incluyendo a los propios artistas), es la connotación y el *libre* desciframiento de las figuras que conforman la obra, a fin de hacer crecer el arte mediante la reflexión profunda en busca de significados.

Por otra parte, es indiscutible la relación entre arte y sociedad; la obra artística como variable dependiente de:

⁴⁷ Ibidem, p. 105.

⁴⁸ STEINBERG Leo, "*El arte contemporáneo y el predicamento de su público*" en Rev. Mexicana de C.P. y Soc. UNAM. No. 139. México 1990, pp. 111-121. (Traducción al español Horacio Gómez y Julio Amador B.).

- a) la evolución social
- b) las relaciones de producción (tanto de manera individual como colectiva), y
- c) la infraestructura económica.⁴⁹

El arte moderno, supone que la naturaleza o la sociedad no tienen una única forma de equilibrio. El historicismo y la cotidianidad, hacen posibles la formulación de múltiples lógicas y la producción de expresiones diversas en el arte.

Sin embargo, los progresivos avances del objeto artístico, pueden ser favorecidos u obstaculizados socialmente; favorecidos porque la complejización de las formaciones económicas y sociales (y su correlativa movilidad), brindan una plataforma objetiva desde donde se puede pensar en el cambio; obstaculizados, porque toda innovación tiene que romper con costumbres anteriores.

Por lo tanto, toda auténtica *revolución artística* es intuida no como lo que es -un revulsivo artístico, sino como revulsivo *social*. El artista verdadero es siempre revolucionario al crear formas nuevas de expresión.

El hecho que determinados grupos sociales privilegien el realismo frente a otras interpretaciones posibles de lo real, es un fenómeno que habla de la transferencia simbólica de valores sociales al seno de la obra de arte, donde no están presentes más que en esa asociación simbólica arbitraria, y no involucra sus valores intrínsecos.

El papel de la sociedad dentro del arte, es generar símbolos nuevos en forma continua, tales como la publicidad o la formación de prototipos televisivos; por ejemplo, la asociación simbólica de un personaje televisivo a un ser humano real ha sido realizada conscientemente en un simbolismo primario. Pero existen además, casos de manipulación social simbólica inconsciente, no tan trivial y de consecuencias aún más severas.

La formulación para la creación de obras de arte, es un proceso complejo, en el que intervienen la intersección de:

1. el desarrollo biológico y social de las estructuras de la humanidad, y el artista como producto de la misma.
2. el desarrollo real de la humanidad en el momento artístico.
3. el desarrollo particular del estrato social artístico.
4. la historia individual del artista, y
5. la idea que tengan sobre su función futura.

El cambio de función del arte en la sociedad industrializada conduce a la diferenciación entre un arte utilitario y multiplicable y un arte representativo altamente estilizado (en ocasiones extravagante). La mayoría de las veces incitando la vuelta a las formas *fetiches*, es decir, empleando imágenes o ídolos de alta admiración popular; que en gran número de creaciones son requeridos más por su carácter ornamental, que significativo, cayendo incluso en la autocomplacencia del propio autor.

En el s. XX el arte ha entrado en una crisis peculiar, no se discute ya un estilo, sino la esencia del arte mismo, debido a la pérdida de la función representativa, la transición hacia el arte "no figurativo", aquel que autosatisface a su autor, concibiéndose como pura "expresión".

La crisis parece depender de las condiciones de la sociedad de consumo. "El capitalismo reduce las posibilidades de configuración, limita los contenidos representables de la imagen, y reduce el campo de acción creativo del artista, así como la receptividad del público".⁴⁹

"La función decorativa de la obra queda fácilmente cubierta por formalismos generales, las esperanzas de contenido se cubren con representaciones de la esfera familiar, de la vida y del consumo ... (incluyendo el consumo sexual) ...".⁵¹

El ansia de originalidad del artista, lo empuja hacia innovaciones de estilo que le permiten manifestar sus peculiaridades y mantenerse dentro de un mercado actual. El riesgo es que, en lugar de verdaderos estilos, se desarrollan modas pasajeras. La obra aparece como una cosa pura, sin sentido, y su mismo "no sentido" viene a ser la característica de su pobre calificación estética. Los artistas en su rebeldía no son conscientes -las más de la veces, de esta situación que representa la muerte del verdadero arte bajo las condiciones del mercado capitalista.

Es decir, los artistas se abisman en nuevas maneras de encontrarse con la realidad. Por ejemplo: el arte mecánico de Tinguely, el ensamblaje de objetos de Sporn, las reducciones del minimal-art y la reproducción del mundo de la mercancía en el Pop-art. Todos ellos, aspectos de esta Revolución.

Hasta el siglo pasado, la pintura se regía por cánones estéticos establecidos, mismos que limitaban de cierta forma, las intenciones de su autor (en el aspecto de guardar estilos de expresión para

⁴⁹ Las estructuras económico-sociales aceleran o retardan la formación del *autoconocimiento* en el arte y la lógica.
⁵⁰ LORENZANO César; "Arte y Sociedad, desarrollo histórico" en "ESTRUCTURA PSICOSOCIAL DEL ARTE", s. XXI, México 1982, p. 74.

caracterizar una época). El artista, plasmaba su creación centrando la atención en el contenido o mensaje de la misma. Es a partir del s. XX cuando la evolución del arte, permite la inclusión de un nuevo adjetivo: el *arte matérico*, mediante el cual, se inscribieron por ejemplo, novedosos lienzos (cortezas, telas desgastadas, barnices, objetos de la vida cotidiana, etc), dignos de proyectar exaltación, pero también frescura y vanguardismo.

Incluso, es el propio objeto o el material empleado, el tema central de la propia obra, anteponiéndose a toda forma o figura dentro de la misma ..."de ahí que la inquietud temática, se haya transformado en inquietud estilística".⁵²

En muchas ocasiones, se logró algo así como la fusión de *pintura-escultura*, donde la expresión de la obra, le confirió un lugar específico en el espacio; es decir, dejó su carácter bidimensional para llegar a ser multidimensional, influyendo en gran medida la creatividad del propio artista. "El fin del arte, es al mismo tiempo un principio; debido a que logrará unificar a diversas artes en una sola expresión simbólica ...el artista plástico ha encontrado los medios y los métodos para realizar imágenes nuevas y para comunicartas como manifestaciones emocionales de nuestra experiencia diaria".⁵³

Se trata de una nueva objetividad, entendida según leyes relativas, particulares y sometidas al principio del placer ..."el mundo de los sueños, el mundo de lo que no existe ...viven al lado del mundo de la microfísica y al lado del mundo funcional".⁵⁴

En palabras de Cirlot, los objetos en su evolución han seguido el mismo proceso que los organismos naturales, es decir, han ido de lo inferior a lo superior, de lo simple a lo complejo; produciendo nuevas integraciones de formas y procesos que pretenden un sentido social y artístico.

A fin de cuentas, todo objeto atrae significaciones que tienen que ver con el hombre, tanto en su vida individual, como en su desempeño social. Así, los objetos dentro de la obra de arte, se constituyen como símbolos urbanos de la vida moderna, "se utilizan para desvelar, por paralelismo y analogía (procedimiento mágico) contenidos latentes de la psique. Y aún más, desviaciones, distorsiones, exageraciones, etc. a fin de expresar el sentimiento íntimo del autor".

⁵¹ HEINZ H. Holz, "De la obra de arte a la mercancía", Gustavo Gilli Editorial, Barcelona 1979, p. 56.

⁵² CIRLOT Juan-Eduardo, "El mundo del objeto -la luz del Surrealismo", Ed. Anthropos, Barcelona 1986, p. 16.

⁵³ READ Herbert, "Breve historia de la pintura moderna", Ediciones del Serbal, Barcelona 1984, p. 190-216.

⁵⁴ CIRLOT op. cit. p. 17.

El estilo moderno del s. XX es una síntesis contradictoria de la expresión artística, tanto irracional como racional; es decir, se contraponen la recaída en el ornamentalismo extravagante y la investigación rigurosa morfológica del objeto, enalteciendo las fuerzas ciegas del estilo y a la vez el "progreso" técnico y científico.

De manera similar, se contraponen las siguientes actitudes: la *subjetivización* del objeto dentro de la obra de arte (al conferirle cualidades relacionadas con el ser humano), y la *objetivización* del sujeto (conferirle al ser humano de la era industrial, características del objeto, pasivo y carente de conciencia).

La posible solución (si es que existe una real problemática), es dejar que la recepción de la obra quede determinada por la situación del observador, a partir de sus propias experiencias y expectativas; es en ese momento, cuando la obra "empieza a hablar", cuando inicia su contacto social con el observador.

Este carácter público, convierte a la obra de arte, en algo que participa en la formación general de la conciencia; es decir, la obra se encuentra en un contexto ideológico. Esta referencia dota al arte con un poder desenmascarante e inevitablemente crítico.

En muy pocas épocas se buscó con tanta fuerza la ruptura con el pasado, como en la época moderna, tal vez por el traslado de los impulsos artísticos hacia nuevas clases y capas populares. En los tiempos actuales la ruptura con la tradición (Nihilismo activo) tiene lugar en el marco de una cultura existente, en conexión con trastornos sociales.

Lo que busca en realidad el artista, es la traducción de un tema al lenguaje pictórico de su época. El ejemplo de Picasso es muy ilustrativo, porque muestra como una decidida ruptura con la tradición es ofrecida mediante aspectos fundamentales de la misma; cuanto más consciente y complejo sea este conocimiento, mayor riqueza en aspectos formales (o en vínculos de contenido) tendrá la obra.

La ruptura con la tradición se ha convertido en una *tradición* en sí, en una convención a la cual el artista debe someterse repetidas veces en su desarrollo. Los artistas revolucionarios de nuestro siglo lo han entendido así. Si bien los expresionistas encontraron su inspiración en periodos arcaicos, los surrealistas trasladaron el Bosco a la actualidad, Cézanne renovó las clásicas leyes plásticas del Giotto. Por lo cual, resultó que en todas las rupturas con la tradición existieran ciertas constantes; la sucesión de estilos se dio como un movimiento unitario (influyéndose unos en otros), como proceso de

diferenciación y antítesis de lo establecido. Sin embargo, los artistas se encuentran siempre frente a una encrucijada; es decir, en una constante lucha por conservar los cánones establecidos en épocas anteriores, o bien, basar sus creaciones en estilos nuevos que lleguen a romper con dichos cánones, en la búsqueda de la evolución del arte.

Las tendencias irracionalistas ponen en primer plano la interioridad, con la convicción de que si hay una realidad absoluta, ella ha de ser descubierta por la comprensión profunda del dato individual, es decir, intentan la aventura de universalizar lo individual y no viceversa. Ese es su gran mérito del nuevo arte: la vuelta a un humanismo *indirecto*.⁵⁵

En palabras de Juan Gris "para que una emoción pueda ser transcrita en la pintura debe ser, ante todo, compuesta por elementos que pertenezcan a un sistema de estética resultante de la época"⁵⁶.

Debemos considerar que, han ocurrido después de 1945, tres hechos de vital importancia, basados en gran medida en la polémica social: el envejecimiento de los maestros de la primera mitad del presente siglo, el debilitamiento del surrealismo y el crecimiento pujante de un arte abstracto, que podría ser el punto de partida del estilo a crearse durante el siglo.

Las dos guerras mundiales han influido de modo poco favorable en las *mayorías* para el progreso de la expresión artística, mas no en las *minorías*. Estas últimas dieron nacimiento a la implantación de una nueva corriente irracionalista: el Surrealismo, mismo que pretenderá liberar la rienda del inconsciente del artista.

La guerra, la rebelión, la metafísica y el ser, crearon un clima de rebelión moral y de inconformismo social que preparó la revolución artística. Se intensificó la realización del arte, mediante actividades extrovertidas, en bien de los intereses del sentimiento interno del autor; es decir, la explotación de nuevos modos simbólicos de expresión "...abrir un pozo en las profundidades de la psique individual es un acto constructivo, especialmente si llegamos al nivel del sueño colectivo".⁵⁷

La fusión de cultura y pasatiempo, se ha convertido en un aspecto determinante en la época moderna; inclusive hay autores que opinan que el proceso que se lleva a cabo, es la *intelectualización*

⁵⁵ Si bien no es ya el sujeto el protagonista de la gran mayoría de las obras de arte, si lo son sus necesidades, sus objetos e instrumentos de vida.

⁵⁶ ROMERO B. Jorge, "La pintura europea 1900-1950", Ed. FCE, México 1952, p. 8.

⁵⁷ MARCUSE Herbert, "Eros y civilización", Artemisa, México 1986, p. 58.

de la diversión. Por lo tanto, la diversión se constituye en un ideal ayudado en mucho por los estereotipos publicitarios.

Cuanto más sólidas se vuelven las posiciones de la Industria de la Cultura, más posibilidad de comerciar con las necesidades del consumidor; produciéndolas, controlándolas, disciplinándolas y hasta retirando la diversión progresivamente: este proceso no conoce límites.

El "arte ligero" se ha convertido en el principal entretenimiento de la sociedad de masas, ensombreciendo al arte "autónomo"; lo cual en palabras de Horkheimer, se define como "la mala conciencia del arte serio".

El arte de la *antiforma* obliga al artista a agregarse a la mudez de lo insignificante, en busca de nuevos modos de expresión. Es decir, la inserción de objetos o cosas en la composición de un cuadro obtiene su sentido en la contradicción entre representación y materialidad directa, proceso sintomático de la sociedad industrial. Un ejemplo específico es la instrumentación del Pop-art -tema central de estudio de la presente Tesis.

En estos casos, el objeto en relación con sus significados es ampliamente intercambiable, mediante asociaciones de ideas, sueños, fantasmagorías experimentadas por su observador; las cosas son excitadoras de significados, a través de la evocación de imágenes mentales.

PROBLEMATICA HISTORICO-SOCIAL DEL ARTE VANGUARDISTA

Las formas de dominación en tiempos modernos han cambiado; han llegado a ser cada vez más técnicas, productivas y por la misma causa, inclusive se pueden calificar de benéficas (en ciertos aspectos); sin embargo, el riesgo inminente es la "automatización" de la vida cotidiana.

Una de las rebeliones más marcadas en la época moderna, es la subversión de la cultura tradicional; tanto en el aspecto intelectual como material, incluyendo la liberación de las necesidades y satisfacciones instintivas de los individuos, algunas de las cuales aún permanecen como tabúes.

La liberación intelectual, refuerza la lucha por la libertad de pensamiento e imaginación -tanto individual como colectivamente. Por su parte, el *Totalitarismo* se pone de manifiesto en diversos aspectos de la vida cotidiana: la diversión, el descanso, la destrucción de la vida privada, la orgullosa

exhibición de la crudeza y la brutalidad; es decir, lo que busca es la ..."liberación de un cuerpo reprimido, que actúa como instrumento de trabajo y diversión en una sociedad que está organizada contra su liberación".⁵⁸

La intensificación del progreso parece estar ligada con la intensificación de la falta de libertad, a través de la ciencia moderna, la técnica y la dominación ideológica.

La civilización está determinada por la herencia arcaica, la cual no sólo incluye disposiciones, sino también contenidos ideológicos, huellas de las generaciones anteriores, difícilmente desplazables en épocas posteriores, por temor a la ausencia de tradiciones y rigurosidad civil.

Influye en gran medida la intención de *homogeneizar* a la totalidad de los individuos en una masa o sociedad. La represión del hombre por el hombre es un rasgo inequívoco del progreso en la era industrial (*filogénesis*).⁵⁹

La rebelión o liberación a través de los instintos primarios del hombre, no se da de manera fácil, debido a que es la misma masa la que *siente* la necesidad de ser controlada, organizada y sistematizada; es decir, *requiere* de un mediador que intervenga en situaciones o problemáticas tanto de carácter individual como colectivas; llámese a este mediador, justicia, religión, Estado, etc. "Esto es precisamente lo que la civilización desarrollada es incapaz de hacer, porque depende para su propia existencia de la regimentación y el control continuamente extendidos e intensificados".⁶⁰

La teoría de Freud se centra precisamente en el ciclo "dominación-rebelión-dominación", siendo esta última premisa una consecuencia gradualmente mayor del progreso o del desarrollo; es decir, llega a ser cada vez más racional, efectiva, productiva, pero sobre todo, imperceptible para la gran mayoría. Como es sabido, las consecuencias recaen en un conjunto y no en un individuo solamente, valiéndose en gran medida, de la función social y económica del trabajo como fuente de vida.

Por su parte, las libertades y las gratificaciones del trabajo, están ligadas a los requerimientos de la dominación; aún más, llegan a ser instrumentos de la misma. Por ejemplo; a mayor cantidad de trabajo (para quien lo requiere), mayor nivel económico y por tanto, mejor nivel de vida (para quien lo realiza).

⁵⁸ Ibidem, p. 13.

⁵⁹ Proceso al cual Freud explica de manera simbólica, a través de la figura del padre (*superestructura*) mediante la actitud imperativa que sostiene hacia su hijo (*individuo/masa*).

Por lo anterior, se puede aseverar que la represión es efectiva, puesto que incrementa la productividad y por tanto el capital. En otras palabras, resulta más conveniente potenciar el deseo, que encrudecer la represión.

"Precisamente, la clave de la *dominación* está en la compleja y sutil red de mediaciones, el sistema de medios y fines que envuelve la satisfacción de las necesidades humanas. Justamente porque la lucha de fuerzas en torno a la dominación se traslada también, y sobre todo, a la esfera del *deseo*, es decir, del *consumo*. Aquél que quiera consumir todas aquellas cosas deseables deberá trabajar intensamente. ¿No es acaso más fácil, mucho más sencillo *incrementar el deseo* placentero, que *obligar* a todos a trabajar intensamente, a fuerza de coerción violenta?"
"A través de estos mecanismos complejos y sutiles se consolida un sistema denso de dominación en el cual los individuos están siendo controlados y dominados *en el terreno mismo en el que ellos creen estar ejerciendo su libertad.*"⁶¹

Pero no solo esa es la manera más evidente de control, lo son también aspectos vinculados fuertemente a éste, tales como la influencia de los medios de comunicación y su empujante tecnología, cuyas transmisiones de deseos colectivos, propician el sometimiento *voluntario* de la masa ... "a cambio de las comodidades que enriquecen su vida, los individuos venden no sólo su trabajo, sino también su tiempo libre", "el individuo paga sacrificando su tiempo, su conciencia, sus sueños; la civilización paga sacrificando sus propias promesas de libertad, justicia y paz para todos".⁶²

Es indudable que el desarrollo y trayectoria de las instituciones de los medios influye sobre la cultura y la sociedad. Esencialmente hablando de ideología, y porque no, incluso a través de los mismos horarios (de trabajo y tiempo libre), se encamina al individuo a la realización de *tales o cuales* actividades a determinada hora, homogeneizando la vida cotidiana: la creación de una "aldea global", como diría McLuhan.

Los medios y muy importantemente la ideología, se hayan en manos de las altas esferas económico-políticas, mismas que están totalmente interesadas en conservar las jerarquías de las clases sociales. De esta forma puede afirmarse que los medios masivos de comunicación son un instrumento de poder social ... "la clase que es la fuerza *material* dominante de la sociedad, es al mismo tiempo, la fuerza *intelectual* dominante".⁶³

⁶⁰ MARCUSE, op.cit., p. 93.

⁶¹ AMADOR B. Julio, "Al filo del milenio -nihilismo, escepticismo, religiosidad", Fac. C.P. y Soc. UNAM, México 1994, p. 39-40.

⁶² MARCUSE op.cit., pp. 112-113.

⁶³ Tal como lo asumirían Marx y Engels en "El Capital".

Por lo tanto, es claro suponer que la clase dominante, como control material, también se encuentra en la posición de ser un controlador de ideologías, transmitiendo además las bases de su pensamiento, a fin de convertirlas en una lógica social común.

Sin embargo, Althusser afirma que las clases dominantes no lo hacen *directamente*, en su propio nombre o el de sus intereses abiertos; sino a través de los instrumentos necesarios, tal como las estructuras de "clase neutral" del Estado, y con una compleja construcción de sus ideologías. Dicha construcción se maneja como un *disfraz inteligente*, por medio del cual se hace suponer un bienestar, aludiendo directamente la inteligencia colectiva; donde los medios masivos de comunicación poseen un papel decisivo.

Una de las funciones principales de los medios (sino es que la más importante), es el suministro y la construcción selectiva del conocimiento social, de la imaginaria colectiva por medio de la cual percibimos experiencias y realidades de un "mundo global" aparente.

En otras palabras, el progreso considerable de las fuerzas productivas (además de la ciencia y la tecnología), se realizan al precio de un "encogimiento" del campo de la conciencia en la gran mayoría poblacional, sobre todo en lo relativo a las posibilidades del hombre y la naturaleza de las relaciones humanas. Sin embargo, en este momento es preciso mencionar que aún existen pequeños círculos intelectuales, preocupados verdaderamente por la realidad latente.

Por su parte, los mundos vitales cotidianos se están volviendo cada vez más precarios, debido a las intrusiones del Estado moderno y de las crisis inherentes a la economía moderna. Las crisis de la motivación provienen de una erosión de los valores culturales que toman su sentido de las condiciones sociales, económicas y políticas contemporáneas. En consecuencia, representan una especie de malestar psicológico cuyos resultados son la inacción o la indecisión por parte del individuo.⁶⁴

Esta actitud posee dos variantes: una consiste en la fascinación que sobre muchos individuos de la cultura contemporánea ejercen el tiempo de ocio y el consumo; la otra, es la falta de interés y participación en el proceso que otorga legitimación a las instituciones públicas (especialmente las políticas).

⁶⁴ GOLDMAN op.cit., p. 29.

Diversos aspectos de la vida moderna, reflejan la problemática de la misma. El arte es también una expresión de esta problemática, acerca de la dificultad que tiene el individuo para orientarse y dar un sentido correcto a su porvenir. La creación cultural es ..."una narración de la búsqueda degradada de un héroe no consciente de los valores, que busca en el interior de una sociedad que los ignora y casi ha perdido el recuerdo de ellos".⁶⁵

La evolución de la sociedad moderna crea un enorme peligro de lo que Adorno denomina "desnaturalización", debido al desorden y falta de organización de los receptores; mismos que incluso en el capitalismo monopolista, constituían la ebullición que mantenía vigente la expresión popular. Sin embargo, la sociedad de masas se aproxima gradualmente al debilitamiento de la conciencia.

Por lo tanto, puede decirse que, *cultura y libertad* son factores íntimamente relacionados; puesto que, a mayor nivel intelectual de cada miembro de la sociedad, mayor será el nivel de vida, tanto profesional, económico como cultural. En la sociedad de masas, toda tentativa de acción cultural, se enfrenta con la pasividad, el desinterés y la despolitización de una gran parte de los miembros de la misma; es decir, es el resultado de la estructura psíquica creada y desarrollada por el capitalismo de organización.

En palabras de Marcuse, la sociedad moderna se encuentra infestada por individuos *unidimensionales*, aquellos cuyo proceder posee una sola cara: la de adaptación a la realidad existente; y no *bidimensionales*, cuya acción sería, la superación. Sea tal vez por ello que el arte de expresión "extravagante" o "sin sentido aparente" es poco entendido, porque sólo unos pocos despiertan su reflexión e imaginación ante él; o tal vez porque en el fondo es verdaderamente rebeldía, sin una significación precisa. "El arte se ha vuelto un arte para iniciados, un arte culto, el cual solamente muy pocos son capaces de entenderlo".

La cultura debe ser expresión de una estructura social firme, por lo cual, en la época moderna no es raro suponer un arte lleno de imágenes de violencia, sexo, consumo, etc; finalmente, éstos -sus instrumentos, son elementos inamovible de la vida, mismos que se proyectan, tanto en su aspecto individual como colectivo. Partiendo del hecho que, la cultura es el aspecto *simbólico-expresivo*, que distingue la vida entre unas sociedades y otras.

⁶⁵ Ibidem, p.31.

La ciencia y la tecnología gradualmente adquieren una mayor influencia. Habermas las considera como fuentes de comunicación sistemáticamente distorsionada; a causa de su penetración total, constituyen una forma grave de ideología que refleja la acción racional intencional, que está en conflicto con la comunicación orientada hacia la "solidaridad" social y la obtención de consenso. Es decir, no prestan ninguna atención a la reflexión autoconsciente sobre los valores colectivos.

Los avances de la ciencia y la tecnología reemplazan las normas de reciprocidad y solidaridad, por reglas manipulativas y conocimiento sin contexto, y conducen a poner énfasis en las habilidades técnicas en detrimento de los roles y valores que definen las obligaciones morales. La ciencia y la tecnología se han convertido en las instituciones dominantes (y dominadas a su vez por órdenes superiores), supliendo a la familia y a las relaciones sociales.

Habermas cree que la cultura moderna se ve presa en una forma de dominación ideológica más compleja y refinada que nunca. La conciencia tecnocrática penetra cada vez más en el gobierno y la economía; mientras que el progreso tecnológico se ha vuelto indispensable. La ideología de la tecnología no debe vincularse directamente hacia los intereses de una clase social en específico; se trata de una mentalidad penetrante en la que todas ellas participan de una u otra forma, al impedir que los seres humanos (como pensamientos individuales) asuman sus propios valores.

La factible solución es suponer que, dentro de una correcta ideología social tienen que haber reflexión y deliberación, críticas y conscientes para aplicar los valores comunes a problemas concretos, que atañen a una generalidad. El hombre debe ir más allá de la cultura, puesto que la mayor hazaña de todas las separaciones ocurre cuando uno consigue ir gradualmente liberándose de la "garras" de la cultura inconsciente.⁶⁶

CORRIENTES PICTORICAS RELEVANTES DEL ARTE VANGUARDISTA EN EL S.XX

En el proceso del Arte Vanguardista se observa que, a pesar de la fuerza de invención de cada uno de los artistas, los pintores del siglo tuvieron suficiente unidad de intereses; fueron importantes los

⁶⁶ LUTZEMBERGER, op.cit. p. 184.

esfuerzos por extraer de la realidad un lenguaje universal que transmitiera sensibilidad inédita, capacidad de imaginación (no común), y más que nada potencial peculiar para expresarse.

"La voluntad de estilo en los pintores contemporáneos se definió por el deseo de suprimir la naturaleza como fundamento 'objetivo', la realidad del espíritu enfrenta la realidad de la naturaleza. La creación pictórica se ha vuelto militantemente metafísica, de modo consciente o inconsciente. lo interesante es discriminar cómo la *subjetividad* liberada ha intentado crearse como *objetividad*."⁶⁷

En las direcciones irracionalistas, las fuerzas de expresión de la subjetividad se redujeron a dos fundamentos: *instinto e inconsciente*, a los que se aunaron, la fantasía, la transfiguración ingenua y el *folklore*; dominados por el afán de expresar lo inédito, lo espontáneo, lo que no obedece a razones.

Las objeciones a las que se enfrentó el arte moderno, fueron ante todo las afirmaciones acerca de que los artistas de vanguardia eran evasores de la realidad, mientras que su expresión se concebía como vaga y equívoca, aún y cuando nos encontráramos en un siglo en el que no existe denominador común.

Los pintores modernos trataron de expresar, por medio de imágenes y símbolos, no los aspectos exteriores de la vida -que han dejado de ser soportes del espíritu, sino las actitudes esenciales. Comprendieron que la realidad de nuestro tiempo realiza una permanente lucha interior, más enérgica y profunda que la exterior.

Se suprimieron los modos habituales de expresión porque se enfrentaron a la crisis de una concepción del mundo que los llevó a buscar valores más universales, la sensibilidad del sentimiento se orientó hacia una meta que no era precisamente el hombre mismo, sino el cosmos; es decir, se estudió la figura humana, porque el artista deseaba contemplar un hombre más espiritual.

"En los cincuenta años (1900-1950) han ocurrido hechos y se han formulado ideas que configuran el nacimiento de una nueva concepción del mundo; la intención es que los fenómenos de la cultura, revelen una nueva idea, que los pintores pretenden transformar en imagen".⁶⁸

La idea del mundo actual se construye sobre la base de una yuxtaposición, entre el pensamiento *matemático*, que tiende a una objetividad racional y el pensamiento *psicológico*, que obedece a una objetividad irracional. Así como la idea del mundo medieval reposó sobre el pensamiento teológico, la

⁶⁷ ROMERO op.cit., p. 18.

del mundo moderno lo hace, sobre el pensamiento físico-matemático que engendra el modelo *mecanicista*.

Pasemos ahora a la descripción de cada uno de los movimientos artísticos más importantes en la época moderna, que sirvieron para definir el significado del nuevo arte.

1. FAUVISMO

Los fauves (las fieras) fueron los primeros artistas que reaccionaron contra el Impresionismo, el periodista Louis Vauxcelles, empleó el término por primera vez en 1905; dicho calificativo se relacionó al uso de medios *violentos* para su expresión. Sin embargo, el concepto como tal, es poco preciso, debido a que no encierra en sí, el sentir global de los autores de esta corriente; surgió como impresión inicial del mismo Vauxcelles al presenciar por primera vez una exposición fauvista.

*"La importancia del fauvismo residió en el empuje feroz de sus animadores para liquidar lo que quedaba de sentimentalismo romántico en la pintura, creando formas que no respondían más al conocimiento empírico o racional, sino a una especie de adivinación o intuición de la realidad, eternamente móvil y cambiante".*⁶⁸

Henri Matisse (1869-1954), el líder grupal comenzó la revuelta contra el deliberado metodismo de neoimpresionistas como Seurat y Signac. Según él, los colores de un cuadro deben tener una estructura; es decir que la composición de un cuadro debe ser procurada por la meditada relación de los colores constituyentes de la misma. Los colores deben ser utilizados en su "plenitud" y el problema consiste en mantener la pureza de los mismos, sin la ayuda del negro y el gris, únicamente la utilización de los colores primarios. Su arte se propuso ser dinámico más que estático, expresivo de un sentimiento casi religioso hacia la vida y no meramente el registro de una sensación pasajera (como fuera considerado el arte impresionista).

Cada arte imprime de la manera que le permiten sus medios, la expresión de los ideales de su época, el Fauvismo hizo del color un sustituto de los estados emocionales. Los artistas buscaron soluciones en su propia intimidad; además de la influencia del arte africano, vieron en los ídolos de esa

⁶⁸ Ibidem, p. 20.

⁶⁹ Ibidem, p. 15.

cultura, el modelo de una arte en el que se unía la pureza de lo elemental a la dureza de la expresión impersonal, y se entregaron al goce de los *fetiches*.

La genialidad del movimiento, consistió en haber sentido que el espíritu no se puede alojar más en las cosas *reales* que se ven, sino que se percibe a través de las formas rítmicas que exteriorizan una intuición intelectual del mundo.

"Con lo que sueño es con un arte de equilibrio, pureza y serenidad libre de temas turbadores o deprimentes, con un arte que pueda ser para todo trabajador mental, sea negociante o escritor, como una influencia sedante, como un calmante mental".⁷⁰

Los fauvistas no se caracterizaron por ser un grupo condensado, sin embargo, entre los destacados se sitúan Raoul Dufy, Kees van Dongen, André Derain y Maurice de Vlaminck, así como se unió en 1907 George Braque y posteriormente dos artistas que fueron tan *fauves* como cualquiera del período: Georges Rouault y Pablo Picasso.

2. CUBISMO

El movimiento cubista comenzó en 1907 y terminó (cronológicamente) con el estallido de la guerra en 1914; sin embargo, el estilo persistió como influencia en la arquitectura y las artes decorativas del nuevo siglo. Las consecuencias de la percepción individual en éste fueron incalculables.

El cubismo surge como una fusión del elemento conceptual o racional en el arte africano, con el principio de Cézanne de "*realización*" del motif, esencialmente en Picasso, con su controversial obra "*les demoiselles de Avignon*" ("Las señoritas de Avignon") en 1907. En la misma en que se remarca la influencia de la escultura africana en el arte europeo -clásico.

Braque -otro de los máximos exponentes del movimiento- y Picasso, confiaban abiertamente en la geometría y el color, entregándose a los juegos de luz y sombra: "hemos introducido en la pintura objetos y formas que antes se ignoraban", pero "el cubismo ha sido relacionado, con objeto de interpretarlo más fácilmente, con la matemática, la trigonometría, la química, el psicoanálisis, la música

⁷⁰ Palabras de Matisse aludidas por H. Read op.cit., p.42.

y vayan a saber que más. Todo esto ha sido pura literatura, para no decir insensatez, y tuvo malas consecuencias, al cegar a la gente con teorías".⁷¹

La gradual introducción de elementos distintos de la pintura (como la técnica del *collage*) proporcionó un nuevo sentido al arte -una innovante visión para expresar otra dimensión de conciencia. Posteriormente (1914) el idioma geométrico fue gradualmente modificado, quedando reemplazado por formas más libres y cursivas, una iconografía privada de impecable gusto, un arte tan sereno como el de Matisse.

Los cubistas adoptaron una confusa posición metafísica espiritualista (para su época), pretendían llegar a la construcción lírica, que se inicia y termina en la subjetividad razonante. Es decir, se consideraron libres, para no someterse a la religión, la política, la historia, las costumbres o la naturaleza; con el fin de luchar contra lo establecido y elevar al espectador a esa zona fuera del tiempo y el espacio. Reaparece el dormido amor por las cosas materiales, la variedad de superficies y texturas, la exaltación del color, la nueva admisión de los objetos.

En 1910 se consideraban artistas del movimiento, de la Fresnaye, Marcoussis y los tres hermanos Duchamp, Albert Gleizes, Francis Picabia, Metzinger, Fernand Léger, Mondrian e incluso el mexicano Diego Rivera. Ellos tuvieron como común denominador, el deseo de reemplazar el principio de composición según la naturaleza por el principio de estructura autónoma; entonces, el arte de posguerra tendió a ser "no figurativo".

Ser libre y sin embargo no perder contacto con la realidad, fue la trama del arte de la época, empleando por ejemplo efectos elásticos producidos por el color, ojos deformados por la luz, la vida corporal fragmentada, etc. Los "motifs" de los cuadros estuvieron relacionados en adelante con la vida del pueblo, o con aspectos mecanicistas de la civilización moderna; aunque no desaparecieron por completo los cuadros puramente abstractos.

Delaunay por su parte, se responsabilizó de una nueva división del cubismo, denominada *Orfismo*, como el arte de pintar nuevas estructuras geométricas que no habían sido consideradas; sus realizaciones se basaron en esferas y círculos de espectaculares colores y combinaciones. Las obras

⁷¹ (Entrevista traducida al español por Forbes Watson, publicada en "The arts", mayo 1923).

del artista órfico debieron procurar un simple placer estético ligado a la *ilusión* de movimiento en el arte; a esta tendencia también se unirían posteriormente, Léger, Picabia y Marcel Duchamp.

Apollinaire definió a ésta clase de cubismo como "instintiva", basada en una pasión que daba prioridad al color, "sólo el color es forma y tema" según el mismo Delaunay. La originalidad de Delaunay y su trascendencia en el arte moderno (como su gran influencia en Paul Klee), se debió a la sensación de ser llevado gradualmente a prescindir del "motif" y a basar sus efectos en una explotación geométrica de la refrangibilidad del espectro mismo (algo así como arco-iris fragmentados).

La interpretación del cubismo es una de las más libres. Según Picasso en la composición de la realidad -manifiesta en una obra, no existe una imagen perceptiva inmediata que tenga que ser representada, sino más bien un grupo de elementos visuales asociados con un recuerdo-imagen; estos elementos asociados pueden derivarse de la experiencia visual, pero la distinción importante es que el cuadro se convierta en una libre asociación de imágenes, una construcción de la imaginación visual.

Es en el cubismo, el momento de la liberación del que el total futuro de las artes plásticas en el mundo occidental iba a irradiar en toda su diversidad, a causa de la libertad y a la imaginación desvocada, a la libre asociación de elementos cualquiera. (p.ej. la asociación arbitraria entre instrumentos musicales con diarios, copas de vino con papeles pintados, naipes con pipas, etc.).

Es discutible si estas imágenes tienen un significado más profundo, los temas de las personas como de las cosas, caen dentro del campo de la vida artística, es decir, se discute si representan simplemente el ambiente del artista o simbolizan de un modo más positivo (aunque sin duda inconsciente) su aislamiento de la sociedad ordinaria.

3. FUTURISMO

Los años que van de 1906 a 1914 crearon importantes condiciones para el surgimiento de movimientos en el arte moderno; los cuales, aprovechando la libertad ofrecida por la fragmentación de la imagen perceptiva pasaron a la creación de formas de arte determinadas por la imaginación y la fantasía.

Mientras los cubistas prefirieron explotar las posibilidades del plano como elemento de expresión independiente, los futuristas emplearon el sistema de la *interpretación* de planos; la idea que los guiaba era la de lograr la síntesis de tiempo, lugar, forma y color, en una sola representación.

Además, destruyeron el dualismo objeto-atmósfera (figura- fondo), y transformaron el cuadro en un conjunto sobrecargado de planos de color. La creciente necesidad de *verdad* no podía satisfacerse únicamente con el color y la forma (según era entendido en el pasado); la intención primordial fue dar ese *dinamismo* universal a las cosas.

Entre las máximas guías del movimiento futurista, encontramos las siguientes: 1. las formas de imitación deben ser despreciadas, mientras que las de originalidad deben ser glorificadas, 2. debe darse la rebelión contra la armonía y el buen gusto clásicos, 3. las críticas al arte son inútiles y perjudiciales, 4. la acusación de "focos" para los artistas del movimiento debe ser tomada como un honroso título, 5. el dinamismo universal debe ser vertido en la pintura.

La trascendencia en la corta vida del futurismo se debe precisamente a la máxima aportación de esta corriente al arte moderno, es decir, a la introducción del *movimiento* (dinámica) en la pintura, incluyendo figuraciones del sonido mediante ondas sutiles de color, lo cual sigue siendo símbolo plásticos del movimiento más que simple estilo del mismo.

Los futuristas desarrollaron una nueva sensibilidad para los objetos típicos de nuestro tiempo y para las preocupaciones del hombre moderno, sobre todo la *velocidad*, lo cual concibe al Futurismo como la etapa del "Arte vivo", en palabras de Read.

4. DADAISMO⁷²

La Primera Guerra Mundial había desintegrado físicamente los grupos artísticos que se habían formado en varias partes de Europa; sin embargo, de este golpe surgiría un nuevo movimiento en Zúrich para 1915. El trasfondo del arte dadaísta, fue un trasfondo bélico por la guerra mundial misma y posteriormente por la revolución rusa (... "la destrucción también es creación" –dice Bakunin).

⁷² DADA fue una palabra electa al azar en un diccionario francés, la voz *dadá* indicaba el balbuceo infantil para designar al caballo.

"Dadá no obedece a norma alguna, ni siquiera a un ideal vagamente entrevisto, responde a la profunda subversión irracionalista que caracteriza al siglo".⁷³

Para la corriente dadá el arte abstracto era el equivalente al honor absoluto. El arte no debía ser ni realista ni idealista, sino *verdadero*. El dadaísmo iba a dar a la verdad un nuevo ímpetu, se convertiría en el punto de concentración de energías abstractas.

El dadaísmo había mostrado desde el principio, una tendencia revolucionaria y políticamente nihilista, se convirtió en una total *protesta social* más que un movimiento artístico, con la pretensión sobre todo, de ser "*activista*" ante las tradiciones sociales y artísticas.

Los artistas estaban dispuestos a escandalizar a la burguesía y a usar cualquier medio al alcance de una imaginación "*macabra*": p.j., hacer cuadros con basura o exaltar objetos escandalosos como botelleros u originales a la dignidad de objetos de arte; por ejemplo, Duchamp puso bigotes a la Mona Lisa y Picabia pintó máquinas absurdas para burlarse de la ciencia y la eficiencia militar.

Los dadaístas innovaron con el uso de lienzos tales como el *papier collé* que posteriormente derivaría en el *collage* y el fotomontaje. También se valieron de objetos de carácter comercial (*ready made*), a los que desplazaban de su función original modificándolos o agregándoles formas extrañas; todo ello para descubrir la trascendencia vital entre los simples objetos, como algo escondido que presta sentido a lo más común y trivial ... "son las cosas comunes las que corren el velo de la sencillez, las que nos hacen recordar un estado superior y de trasfondo del ser, el cual conforma y define todo el esplendor del arte".⁷⁴

Entre los destacados del grupo figuraron, Carrá, Chirico, Morandi y especialmente Chagall. Este último, representativo de la vida sencilla y la visión infantil mediante su sentido particularísimo de fantasía que llevaba a los dominios del inconsciente, donde hasta el momento pocos artistas se habían aventurado; además de su exótica riqueza del color empleado como simbolismo de los estados emocionales.

El dadá -considerado como uno de los movimientos artísticos modernos, más subversivos, creó la posibilidad de un simbolismo de lo irracional, fue un movimiento escandaloso e insolente; sin

⁷³ ROMERO op.cit. p. 62.

⁷⁴ Comentario de Carrá, realizado por Romero op.cit., p.116.

embargo, fue ésta la forma que encontraron los expositores para remover hasta el fondo a una sociedad corrompida por la comodidad y la pereza.

6. SURREALISMO

La aventura hacia el inconsciente abierta por el movimiento Dadá, se convertiría en el objetivo de las subsiguientes corrientes artísticas. Cuando en 1919 André Bretón y Philippe Soupaul fundaron una revista (*"Littérature"*) adoptaron la palabra *"surréalisme"* como una palabra que caracteriza un método espontáneo de escribir, con el cual estaban experimentando.

En 1924 Bretón y sus conocimientos de las nuevas doctrinas del Psicoanálisis, manifestarían un nuevo movimiento, tan *"activista"* e incoherente en sus manifestaciones como el dadaísmo. Bretón había llegado a la conclusión de que las imágenes simbólicas liberadas en el sueño y el análisis del mismo, podían ser evocados con efectos poéticos o artísticos. El objetivo de Bretón era crear una luz en la creciente oscuridad; era necesario después de la manifestación dadá una nueva orientación, misma que según éste se hallaría en el *psicoanálisis freudiano*.

Era creciente, la importancia que se atribuía a sueños y alucinaciones; las técnicas terapéuticas del análisis sugerían el empleo de asociaciones verbales e inspiraban ensufaciones como posibles métodos en la creación artística. Experimentos aludiendo al inconsciente (*automatismos*) dieron originalísimos resultados, mismos que escribiendo de la manera ordinaria no hubiesen sido posibles. Esto mostró que el Surrealismo era sobre todo una cuestión de creación poética; y de hecho la pintura y la escultura iban a ser consideradas como transformaciones esencialmente plásticas de la poesía.

En el *"Manifeste du Surréalisme-Poisson"* escrito por Bretón se define al Surrealismo como "puro automatismo psíquico, con el que se quiere expresar verbalmente o por escrito, o de cualquier otro modo, el curso real del pensamiento". Referente a todo dictado del pensamiento, libre de cualquier regulación de la razón, independiente de cualquier preocupación estética o moral. Este modo de pensar estuvo determinado, sin duda, por el ambiente político predominante en la década de los 30.

En el pasado, las fuerzas de lo irracional aparecían aún basadas en estructuras racionales, aunque innovadoras se apoyaban en una realidad concreta, creando formas que no superaban el dualismo entre materia y espíritu, por lo cual no llegaron a ser más que metáforas de una realidad

segunda. El Surrealismo se propuso superar ese dualismo y por ello rechazó todos los apoyos tradicionales, refugiándose en una zona profunda de la personalidad: *el inconsciente*.

Algunos de los artistas destacados del movimiento fueron: Luis Buñuel, Salvador Dalí, Georges Sadoul, André Masson, Arp, Marcel Duchamp, Marx Ernst, René Magritte y Joan Miró. Mismos que a pesar de constituirse en un grupo, mostraron tendencias individualistas hacia dos vertientes: *una*, que a pesar de su originalidad, todavía se mantenía dominada por criterios estéticos; *otra*, siguiendo la línea dadaísta en derivación y nihilista en propósito, opuesta a todos los conceptos tradicionales de "bellas artes". Sin embargo, en algunos de ellos a pesar de sus creaciones con materiales insospechados (nuevamente el empleo del *collage*), la belleza insistía en hacerse presente.

Por otro lado, la virulencia revolucionaria, el humor negro, el disparate, la terca obstinación por el absurdo, la procura de la sorpresa, el erotismo y otras actitudes, provocaron inquietudes auténticas dentro de la sociedad, que indujeron a una generalizada y legítima militancia del espíritu.

Read declara que el ideal de los surrealistas, era el mundo material reflejado por el espíritu humano y traducido en imágenes; un materialismo que se propuso manifestarse de acuerdo con el "*principio del placer*". Los medios de percepción de la realidad se unificaron en este período a través del *automatismo*; es precisamente mediante éste, que de manera gráfica o verbal, la pluma o el pincel destilaron una *sustancia* en la que se fundieron las funciones sensitivas e intelectuales del autor. Al superar los factores inhibitorios, el artista obtuvo un estado creativo en el que se reflejaron sus aspectos de niño y de primitivo, sin perder contacto absoluto con la realidad. "Sólo la imaginación me dice lo que puede ser y esto es suficiente para levantar por un instante la terrible prohibición" —declaró Bretón.

La acusación que puede formularse contra los surrealistas y la causa sutil de su fracaso final en la realización de su "revolución" es que "han tratado de forzar el inconsciente", conquistar por la violencia secretos que podrían ser velados más fácilmente; les faltó devoción a algo más íntimo que el "yo" ... "hay una falla de fondo que consiste en la afirmación antojadiza de que el inconsciente proporciona la única y verdadera realidad" —planteaba Romero.

Sin embargo, los logros del Surrealismo (la imagen compuesta, la perspectiva fantástica, la animación de lo inanimado, la metamorfosis, el aislamiento de fragmentos anatómicos, la confrontación de cosas incongruentes, las abstracciones orgánicas, las pinturas de sueños, la combinación de objetos

reales e impresos, etc), no pueden sólo limitarse a la pintura y la escultura; son el principio de liberación del pensamiento, la aplicación de una "sensibilidad metafísica", que explora sin miedo los confines de la condición y el destino del ser humano.

6. EXPRESIONISMO ABSTRACTO

La teoría básica del expresionismo fue formulada por Kandinsky (aplicada a los movimientos posteriores a 1911, pero sobre todo los más cercanos a la II Guerra Mundial); fue una teoría de aplicación universal, se refiere a la psicología humana en general y no a las características de ninguna raza determinada ... "la obra de arte es la expresión exterior de una necesidad interna" según Kandinsky. La ansiedad metafísica se constituyó como una condición general de la humanidad.

El arte evolucionaba hacia un nuevo realismo de gusto "socialista", la visión del arte poseía una particular teoría sobre el valor simbólico de los colores (el dinamismo del color de Delaunay fue fundamental en el desarrollo de este arte), el interés por el arte primitivo, el popular o el infantil. La incursión de Klee al grupo, pareció sintetizar todos los diversos elementos representados por los otros artistas, al grado de que se recuerde más la huella de Klee que la del mismo Kandinsky en este movimiento ... "cuanto más horrible se hace este mundo, más abstracto se hace el arte; en cambio, un mundo en paz produce arte realista".³⁶

La "libertad" tuvo que ver esencialmente en este movimiento, a través de dos vertientes esenciales: una, la libertad para *transformar* el objeto real, el *motif*, hasta que guardara correspondencia con sentimientos no expresados; y dos, la libertad para crear un *objeto completamente nuevo*, sin *motif*, que igualmente guardara correspondencia con esos mismos sentimientos necesitados de expresión.

La transformación o deformación del objeto real fue el primer camino tomado, el arte obtenido se denominó "*nueva objetividad*" –según Read. Por un lado, había artistas decididos a utilizar sus facultades de expresión en la lucha social (no necesariamente política); mientras que por otro lado, había artistas decididos a explorar la naturaleza de la realidad o de su propio espíritu; lo que pudo denominarse como una "*nueva subjetividad*".

³⁶ READ Herbert, op.cit. p. 180.

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

La motivación puede decirse que fue colectiva, orientada hacia una noción social de la función del arte. El arte se consideró como la correspondencia entre la necesidad interna y ciertos gestos, movimientos y composiciones de color unificados como estructuras bi o tridimensionales; lo único que fue necesario, era componer la forma y el color en una configuración que expresara de modo adecuado la emoción interior y la comunicara al observador, mientras que la belleza era la lograda realización de esta correspondencia entre la necesidad interior y la significación expresiva.

Por el azar de la II Guerra Mundial, Nueva York asumió el papel de París (capital de la cultura); los artistas europeos exiliados, fueron una presencia directa en los creativos del nuevo continente. Sin embargo, lo que distinguió a los expresionistas abstractos norteamericanos de sus contemporáneos de otros países, fue la intensidad de propósito, misma que les permitió pasar por encima de la convención estilística ..."la visión norteamericana estaba caracterizada por 'una pintura más fresca, más abierta, más inmediata'".⁷⁵

La Escuela de Nueva York (cuyo principal exponente fuera Jackson Pollock, secundado por de Kooning), surgió como una forma de conciencia de la degradada sociedad burguesa, propensa constantemente al consumo y la violencia. La abstracción se constituyó como el medio del artista, para expresar su oposición al sistema social dominante; es decir, los expresionistas abstractos propusieron una especie de pintura simbólica de contenido social, la misma en la que se condensaba su anhelo por mejorar la vida, a través de su arte.

Es posible hallar justificaciones psicológicas al Expresionismo en las teorías surrealistas del "automatismo", la proyección espontánea de imágenes inconscientes y el reconocimiento en efectos casuales o gestos espontáneos de formas que tienen una significación no calculada e indeterminada.⁷⁶ Sin embargo, hay quien opina que el Expresionismo abstracto no es más que una ampliación y un perfeccionamiento del Expresionismo *caligráfico*, y por tal razón posee una relación estrecha con el arte oriental de la caligrafía; un arte de formas "multievocadoras", que por su proporción de formas bien pudieran ser muy similares a las células vistas a través de un microscopio.

⁷⁵ Palabras de Clemente Greenberg, citadas por Anthony Everitt en "El expresionismo abstracto", Labor, Barcelona 1975, p. 11.

⁷⁶ Cabe señalar que los surrealistas se rigieron por el Psicoanálisis freudiano, mientras que la obra de los expresionistas tiene enorme influencia de las teorías de Carl Jung, para quien el subconsciente abría las puertas no

Lo "amorfo" -lo abstracto- ha sido el máximo problema del artista moderno, ante la pregunta de la *significación* de las obras. El arte moderno ha sido frecuentemente condenado por su subjetividad, su individualismo, su solipsismo (el "yo" es la base de la creación y el saber). El mismo expresionismo, con su propio sentido de la libertad (a través de un particular dramatismo en la línea y el plano), y el uso de cualesquiera valores estéticos, fue condenado porque sus críticos lo consideraron, una actividad que no tuvo nada en común con el arte.

Sin embargo, es indudable que la aportación del presente movimiento, es el nuevo sentido concedido al arte y al artista mismo, así como la inserción de nuevos símbolos y mitos cotidianos; además del reconocimiento público, al integrarse este tipo de representaciones incluso en las galerías más clásicas para la época.

EL ARTE DE LA POSTGUERRA

A mediados del siglo actual, se intensificó el cambio drástico en el sentido *visual*, al abrirse nuevas dimensiones, no sólo para el artista, sino para la sociedad en general. Análogamente, la *supertecnología* encontró una expresión visual en las transmisiones de impresionantes colores y la proliferación de imágenes fotográficas; consecuentemente, los efectos se desplazaron hacia el arte, mediante la tecnología que manejara el arte cinético y el uso del video.

Más significativo fue el cambio que se produjo en la *percepción* que el ser humano tenía de su relación con el mundo, y en sus escalas de tiempo y espacio; los artistas tuvieron que buscar nuevos modos de *expresión*, que los llevara aún más lejos de las tendencias subjetivistas de la generación anterior.

Los pintores explotaron los recursos y la imaginación del arte comercial, el arte de la venta publicitaria se introdujo explosivamente en los medios visuales; al mismo tiempo, el mercado y la maquinaria del arte se establecieron en forma mucho más clara como parte de la sociedad de consumo. Se fue explotando en forma creciente el arte moderno como inversión comercial y diplomacia cultural.

sólo a las *neurosis* individuales, sino también a los arquetipos universales de la experiencia humana; es decir, afirmaba que el subconsciente debería considerarse como "mitopéutico".

Marcel Duchamp se convirtió en un guía de esta época, sus tácticas *anti-arte* proporcionaron recursos para eludir el proceso artístico, proliferaron las investigaciones sobre el status del *objeto* artístico y el rol del artista mismo.

Con este trasfondo, la pintura continuó a pesar de ser frecuentemente calificada de muerta, al perder el carácter de la estética -válido hasta entonces. Dejó de ser jerarquizada en nivel preferencial ante las otras expresiones del arte, dando cabida a las más libres expresiones, fundadas en el *sentido del albedrío* del propio artista, en la búsqueda de aceptación, reconocimiento e incluso adhesión social.

CAPITULO III

EL POP - ART: ..."TODO ES POP" "POP ES TODO" 77

"Pop-art" no es un término estilístico, sino un término genérico para fenómenos artísticos que tienen que ver de forma muy concreta con el estado de ánimo de una época. El "pop" establece asociaciones con los diferentes elementos superficiales de una sociedad (la situación política y económica en la época de la postguerra condujo a una revatorización de aquello que en general suele designarse como "pueblo" o "popular").

El Pop-art mantuvo el equilibrio entre las eufóricas perspectivas de la época y las pesimistas opiniones de algunos. Los términos de los valores, *"terroso, bueno, auténtico"*, se convierten en palabras superficiales ante la creciente comercialización dentro de la realidad social capitalista. Las reglas de la civilización condicionaron las imágenes de los humanos y las cosas, la naturaleza y la técnica. "Pop" es una consigna ingeniosa, irónica y crítica, una réplica a los *slogans* de los medios de masas, cuya estética condiciona los cuadros y la imagen de la época, y cuyos clichés influyen en las personas de manera determinante.

La cultura pop y el modo de vida se enlazaron en los años 60. El Pop caracteriza la reacción de una época que se extendió, tanto en el proceso social como en el ámbito privado. En la historia del arte no había existido antes una superposición semejante, una proximidad entre vida cotidiana y arte tan evidente. Los temas, las formas y los medios del pop muestran los rasgos esenciales que se asociaron con el ambiente cultural de los años 60 y el estado de ánimo de la gente.

Es ésta transformación del arte, la que condujo a buscar modos de expresión basados en objetos *vulgares* y triviales del mundo de consumo y la industria recreativa (jugando con la percepción directa y efímera del observador); el nuevo arte fue así popular y por tanto, acondicionado a la "mentalidad popular", a través de la gran influencia de los medios de masas y los intereses comerciales.

El Pop es una manifestación cultural que creció bajo las condiciones capitalistas y tecnológicas de la sociedad industrial. América (o más bien, los Estados Unidos de Norteamérica), fue el centro de este programa -desde entonces, es aquí donde nace el proceso de la "americanización de la cultura". En sus comienzos, fueron Nueva York y Londres los nuevos centros artísticos del mundo, posteriormente se integrarían otros centros secundarios (aunque los artistas de países comunistas de Europa del Este, realmente sólo captaron destellos y vestigios).

Los hábitos de conducta y de consumo de la sociedad de masas, fueron tomados como objetivo de las estrategias del *marketing*, siguiendo preferencias, tales como la moda y las actitudes de la masa, en diferentes ámbitos de la vida, desde la comercialización hasta el arte.

La demanda de los productos de consumo y los programas de los *mass-media*, supusieron una reestructuración trascendente que repercutió en los modos de comportamiento individual y en las relaciones interpersonales. Los críticos de la época aseveraron que cualquiera podía adorar el mal gusto, coleccionar baratijas, leer cómics y beber Coca-Cola; mientras que los "científicos" se dedicaron al estudio por primera vez de lo trivial, dentro de un contexto urbano.

Este fue el enlace entre la cultura recreativa y la de alto nivel: el interés genérico por lo cotidiano. Sin embargo, no se dejaron esperar los cuestionamientos -sobre todo del arte culto- acerca de los conceptos de cultura y arte como tales, ante los temas pictóricos propios del Pop-art, reflejando realidades de una época y el cambio cultural mediante el lenguaje expresivo del espíritu de una nueva generación. La conducta heterodoxa y provocativa, la alteración de lo cotidiano y la ruptura de los tabúes, formaron parte de la contracultura.

Este proceso provocó la inversión de los valores y cuestionó el tradicional reparto de papeles: la educación autoritaria, la emancipación de la mujer, las nuevas estructuras profesionales, la liberación sexual, el nuevo sistema de comunicación, etc.

La juventud de la época -principalmente los *hippies*, tomó la rienda y abandonó las tópicas tradicionales de una sociedad de la "saciedad", de la riqueza y la disponibilidad de las cosas y las personas, criticando severamente al sistema capitalista. Las ideologías alternativas condujeron a nuevas modas y formas de expresión, nunca antes vistas.

⁷⁷ OSTERWOLD Tilman, "Pop-Art", Taschen, Alemania 1989 (Trad. esp. Dr. Angelika Muthesius), p.227.

"El arte es la expresión tanto del estado de ánimo individual, como del ambiente social"⁷⁸; el consumidor se ve a sí mismo y a los otros a través de los medios, son las reproducciones las que reflejan y dictan su conducta. Esta es otra de las ironías del arte pop en sus obras, manifestando como la conciencia y percepción humana; su orden de valores y la relación del ser consigo mismo ya no se encuentran precisamente en sus manos.

La revalorización de lo trivial se llevó a cabo en diversos niveles (artistas, críticos, profesores y catedráticos se rodearon de esta cultura), atestando los espacios con arte pseudopopular, con reliquias y objetos de cuestionable gusto, símbolos publicitarios, cómics, literatura de ciencia ficción y la telemanía; llegando a convertirse incluso en artículos de museo.

La industria del ocio prosperó para estas fechas, los jóvenes intentaron una autorealización orgiástica y sensual organizándose en comunas (muestra de ello, son los múltiples movimientos estudiantiles llevados a cabo en la misma década). Al mismo tiempo, y consecuentemente a la incursión de lo trivial con el arte, aumentó el número de aquellos que querían producirlo ... "Todos somos artistas" (Warhol). Fueron incluso los propios museos y galerías, los que se amoldaron al nuevo estilo. "El pop-art se opuso a lo abstracto mediante el realismo, a lo emocional mediante el intelectualismo y a la espontaneidad mediante una estrategia compositiva".⁷⁹

Rauschenberg y Jasper Johns impulsaron el Pop-art; los artistas impusieron los métodos representativos impersonales, respondieron a la representación subjetiva del estado psicósomático interior con reflejos del mundo exterior, como símbolos externos de su propia experiencia. Sin embargo, los mismos artistas pop se declararon partidarios de la despersonalización y el anonimato en la producción del arte, definiendo el papel del artista en la sociedad de masas, no de un modo subjetivo sino objetivo (tal como si fuesen instrumentos sociales).

⁷⁸ Ibidem, p. 48.

⁷⁹ Ibidem, p. 8.

RETROSPECTIVA

El camino hacia la sociedad industrial de masas, con el progreso tecnológico, la ampliación de los medios de comunicación y la comercialización de la cultura popular, tuvieron definitivamente un espejo en el Pop-art. Esta etapa cultural "decadente" es comparable a la industria cultural de la fase tardía del Imperio romano, es decir, con el empleo de los modelos artísticos, el consumo de los ideales de belleza, el enattecimiento de los símbolos religiosos (*fetiches*), la masificación de los símbolos del *status* social a través de artículos de uso común producidos mecánicamente, combinado todo ello con el orgullo de ser considerado un poder imperialista en el mundo, donde concurren los hilos políticos y económicos, donde el progreso y el bienestar se convierten en la ideología para mejorar el nivel de vida de una sociedad de consumo.

Aunado al desarrollo del Pop-art, fue importante también, la formación simultánea de un *realismo* dictado por la vida diaria, el entorno industrial y los temas sociales, como síntomas de una época; mediante la pintura, la escultura y la fotografía que integraron gradualmente elementos que no respondían a una lógica aparente, en el mundo elitista del arte. Lo destacable es el interés cada vez mayor del público espectador de aquellas obras "raras", que despertaban inquietud al ser observadas. Dudar del arte significaba dudar también de las formas y contenidos, de su recepción habitual y de los conceptos de belleza y verdad.

El Dadaísmo fue una fuerte influencia en el Pop-art; ya que combinaba los textos y las imágenes de los carteles publicitarios, los *slogans*, los panfletos revolucionarios, el arte popular y la cultura cotidiana en *collages*, cuadros con textos, fotografías, películas, obras de teatro y *performances*. La intención del artista pop, por combinar diversos elementos, incluyó aquellos de orden racional y también componentes casuales; es decir, al igual que en el movimiento Dadá, el pop se *inspiró*, en objetos heteróclitos, aquellos provenientes de cualquier origen, con cualesquiera características físicas o funcionales, transportándolos a un ambiente radicalmente diferente al que pertenecían, junto con otros elementos que compartieran (o no) el mismo proceso.

Igualmente los "*ready-made*" pasaron a ser los objetos hallados al azar del arte pop, ambos productos cotidianos convertidos en expresión artística, cuyas manipulaciones conmocionaron al mundo del arte. El *collage* (cuyo origen data del Cubismo) y el *assemblage*, fueron fundamentos creativos,

Para reproducir al público americano en su "grandeza" y esterilidad, y para congelar las condiciones de la vida cotidiana, este arte utilizó instrumentos expresivos, anónimos y sobrios, como tendencias de crítica social y la preocupación de los artistas por el mito americano. "El arte de una nación alcanza su grado máximo cuando refleja con la mayor fidelidad posible el carácter del pueblo" - Edward Hopper.

También fueron importantes para el Pop-art, algunos fenómenos ocurridos en Europa, en períodos de entreguerras, mismos que "concientizaron" a una sociedad "deshinibida"; marcaron el arte, los progresos en la cultura de masas, la tecnología, la civilización, la época del lujo y la decadencia de la forma de vida espiritual, así como el encumbramiento de la *cultura del ocio*. Despertando incluso el interés profesional de algunos estudiosos de la sociedad, tales como Walter Benjamin y Sigfried Kracaver; mientras que MacLuhan realizaba la tesis del hombre manipulado exteriormente, el poder y el campo de influencia de los medios de masas que son "el mensaje" mismo.

Por su parte, el Surrealismo infundió en el Pop-art su carácter combinatorio y los efectos producidos por éste carácter, es decir, los impulsos inconscientes del hombre y su comportamiento cuando son manipulados desde el exterior, en este caso visualmente (entre los principales autores surrealistas que ejercieron influencia, encontramos a Marx Emst, Henri Matisse, Pablo Picasso, Paul Klee, Karl Schitters y Fernand Léger). Ambas corrientes buscaron reafirmar la individualidad (casi perdida) del hombre, dentro de una sociedad conceptualizada erróneamente como homogénea, desde el punto de vista del sistema político-económico. Lo más llamativo entre el Surrealismo y el arte pop, es la libre combinatoria de normas de conducta, modelos estéticos y objetos modelo, dispuestos al azar prácticamente.

El Pop-art se puede relacionar con todos aquellos realismos de la historia del arte que pretenden presentar las contradicciones y los absurdos del mundo real; el realismo del mundo material sin jerarquías fue para el Pop-art símbolo de una autonomía social del arte y del artista.

LOS TEMAS DEL POP-ART: SIMBOLOS DE UNA EPOCA

El culto a los *super-stars* de moda fue uno de los símbolos primarios de este movimiento, con el

uso de la imagen de los mismos se intentó compensar la frustración e insignificancia del consumidor que se "asfixia" en el anonimato. La imagen de rostros maquillados y embellecidos por las luces, también oculta la fragilidad y propensión interna frente a los hechos reales de la vida diaria (tales como, las depresiones de Liz Taylor, el suicidio de Marilyn Monroe o la soledad de Elvis Presley).

Los deseos amorosos, los sueños no vividos y las esperanzas, son reproducidas en masa y comercializadas frente a una sociedad que acepta "todo" a través del manejo de los medios de comunicación. El perfeccionamiento de las formas mediante el diseño fue un rasgo esencial, llegando al ideal de productos de consumo (automóviles, muebles, anuncios publicitarios, moda, etc.), fuentes todos de una población altamente consumista. El hombre se encontraría determinado por voluntades ajenas a la red de un sistema perfecto, compuesto por imágenes estilizadas.

Las metas creativas de la imagen repercutieron psicológica e inconscientemente en el comportamiento social; la supuesta *libertad* en el marco de la sociedad de consumo capitalista, apuntaba hacia la seducción, la dependencia, la falta de iniciativa y de la misma libertad (de la que tanto se presumía). La publicidad y el diseño estimulaban y satisfacían esperanzas que pretendían convertirse en realidades, tal como en el mundo burgués.

El lenguaje visual se correspondía con el desarrollo del lenguaje coloquial en el que los *slogans* publicitarios se emanciparon artísticamente; mientras que la música, el cine y otras artes, en respuesta, reaccionaron de manera similar. Por su parte, los artistas decidieron hacer suyo este lenguaje funcional: en la pintura significó convertir lo habitual de los cuadros, en algo comprensible, al mismo tiempo que hacer palpables los elementos creativos manipuladores, mismos que habían sido liberados de los *mass-media* para ser expuestos desde otro punto de vista en exhibiciones públicas.

El hombre y su entorno se fundieron en un mundo extravagante de formas y colores, desde flores, cigarrillos, bañeras, hasta desnudos femeninos y objetos de placer de la mentalidad del *voyerista*, mientras que los colores inyectaron fuerza y esperanza en el progreso, dejando del lado los tonos grises o negros y las combinaciones simples o poco llamativas.

La iconografía del Pop-art se valió de aquellos objetos que hacen sencilla, práctica y divertida la vida, sobre todo aquellos de marcas reconocidas (Seven-up, Coca-Cola⁸⁰, Campbell's o Pepsi-Cola); fueron considerados estereotipos, de una forma de vida programada para el bienestar. Es en este momento, cuando el simple objeto, adquirió una característica individual, una vida interior, un significado, pero sobre todo, se hizo inconfundible (adquirió identidad).

Una estrategia muy importante empleada por el Pop-art, fue la utilización de las características dimensiones de los cuadros de esta época, resaltando el impacto del objeto; por ejemplo, resultan más "peligrosos" los cerillos de Warhol en "Close over before striking -Pepsi Cola" (1962, 193 x 137 cms.), comparativamente a unos cerillos de tamaño natural que no exceden los 10 cms.

La intención del autor en muchos casos fue advertir mediante la irritación y la provocación, acerca del grado de comercialización de la sociedad propia de la segunda mitad del s. XX, por ello, deformó, transgredió e ironizó los objetos a manera de manipulación recíproca, cayendo en una comicidad divertida o una ironía mercantil.

La degradación de objetos imperantes en la sociedad capitalista -incluyendo el dólar y la bandera americana, mostraron la vulnerabilidad y fragilidad de tales símbolos en el poderío capitalista; a tal grado que fue sencillo alterar la imagen habitual, la manejabilidad, la belleza, e incluso el valor correspondiente a cada objeto.

ESTILOS DEL POP-ART: ANONIMATO Y SUBJETIVIDAD

El Pop-art reaccionó ante los fenómenos de despersonalización de la sociedad de masas, con los mismos instrumentos estilísticos impersonales, es decir, con creaciones igualmente "objetivas" (refiriéndose al individuo en categoría de objeto).

Los muy característicos autorretratos del Pop-art manifestaron las tendencias del estilo pop. Warhol resaltó el anonimato de su personalidad artística, Peter Blake se presenta a sí mismo con insignias que lo identificarían (incluyendo la bandera americana símbolo del "americanismo joven"), Lichtenstein se ve a sí mismo dentro de un cómic totalmente impersonal, Jasper Johns dentro de un

plato en un *collage*, Oldenburg en el pedestal antes vacío de un monumento en Londres, convirtiéndose en el monumento irónico de sí mismo.

De esta forma, el Pop-art manifiesta la concepción que tiene de sí mismo: un estilo despersonalizado, funcional dentro de la sociedad de masas y con la propuesta de la nueva razón de ser del arte; es decir, el cuestionamiento del propio concepto de arte ante la designación de dos términos aparentemente antagónicos: "*popular*" y "*arte*", pero que realmente conformarían una unidad en este movimiento. En los años 60, los artistas descubrieron que todo lo que forma parte del mundo también es propio del arte, que no existe ningún dominio al margen de éste.

Los artistas desarrollaron sus propios estilos. Las obras se remitieron -tanto en la forma como en el contenido, a las nuevas estructuras y los métodos de los medios de masas; por ejemplo, pueden hacerse manipulaciones de las imágenes aludiendo la percepción del observador, mediante la conversión de lo blando en duro y lo duro en blando, lo recto en curvo y lo curvo en recto, la reproducción de objetos y materiales al azar. El diseño se convirtió en una mezcla de formas y materiales.

EL POP-ART EN INGLATERRA

A partir de los 50, los artistas comenzaron a notar la influencia de los medios y las tecnologías sobre una sociedad de cultura cambiante, ligada a una apreciable consolidación del americanismo en Europa. A partir de las nuevas condiciones, se conformó en 1952 en Londres el *Independent Group*, dedicado al arte contemporáneo, con Hamilton, Henderson, Eduardo Paolozzi, Allison Smith, John Wilson y Lawrence Alloway (a quien se le atribuye el "bautizo" del Pop-art en su "*The arts and de mass-media*", 1958).

Las temáticas del grupo eran radicalmente diversas, desde el *action painting*, la biología nuclear, la cibemática, la cultura popular, el cine, los cómics, la literatura de ciencia ficción, la publicidad, las teorías de MacLuhan, hasta la música pop. Por lo tanto, era totalmente difícil ponerse de acuerdo

⁸⁰ Particularmente el caso de la firma Coca-Cola, es uno de los símbolos del "*american way of life*", renombrado hasta en el último rincón de la Tierra, objeto ligado irónicamente al ocio.

acerca de la problemática de la cultura contemporánea y satisfacer en su totalidad las exigencias de la época.

El acontecimiento decisivo para el nacimiento del Pop-art lo marcó el *Bunk* ("tontería"), una especie de *collage* visual con ejemplos procedentes de revistas norteamericanas, *cómics* y revistas de ciencia ficción; una mezcla de imágenes de los medios de información y la publicidad, mismas que proyectadas sobre una pantalla aumentaban el efecto trivial y banal de sus componentes. De hecho, fue Paolozzi, quien logró que por primera vez se describieran, analizaran y criticaran -desde un punto de vista académico, intelectual y teórico- los mundos visuales triviales de los *mass-media*, ya que un elemento fundamental del Pop-art era el reconocimiento de que el artista se identificaba con la sociedad de los medios de masas.

Posteriormente, se realizarían exhibiciones privadas, a través de fotografías, donde además de los *collages*, se incluía material antropológico, dibujos infantiles y *graffitis*, a manera de ampliaciones colgadas desde el techo (y no de las paredes); de esta forma, el observador era libre de elegir su ángulo de observación, conocimientos y razones ante las obras; abriendo la perspectiva de crítica al nuevo arte.

El complejo de tecnología, medios de masas y moderna cultura de masas, constituía el nuevo programa para la situación del individuo en la sociedad, esto quedaba reflejado en las composiciones de carácter "interdisciplinario". El dominio de la realidad y la utopía, los problemas de percepción los mundos visuales guiados desde el exterior en relación con la propia fantasía eran los temas básicos de una nueva cultura, en la que el arte quería desarrollar *conscientemente* sus propias ideas y formas.

Sin embargo, para algunos la concepción de *la nueva ola*, se asociaba con "popular, pasajero, barato, producido en masa, joven, ingenioso, sexy, con trucos, con *glamour*, un gran negocio" (Hamilton). A pesar de ello, en 1958 el campo de acción del Pop-art inglés aumentó rápidamente, tanto en extensión territorial como entre la nueva generación, abriendo por primera vez al público en 1960 la exposición "*Young contemporaries*", misma que disponía al cuadro como pantalla de los símbolos del mundo y del artista.

Derek Boohier mostró las relaciones del mundo interno y externo del hombre como zonas conflictivas superficiales, el intercambio entre *glamour* y decadencia, euforia y fatalismo, progreso y rutina; visiones de utopías e ideales negativos. Por su parte, David Hockney se opuso a las opiniones

irónicas y cínicas sobre el hombre amenazado por el progreso, a través de una imagen muy personal descubrió los deseos, las esperanzas, Hollywood convertido en un sueño idílico, el amor y la belleza, como energías liberadoras. Allen Jones impone la sexualidad como motivo dominante de una época, criticando al ídolo de la belleza femenina convertida en algo superficial; las escenas llaman la atención sobre un erotismo eufórico y vacío con rasgos sadistas en rojo y verde. Peter Phillips, Patrick Caulfield y Joe Tilson, como representantes de la última etapa del Pop-art inglés, trataron en sus cuadros el lenguaje de los medios de comunicación de una forma decidida, teórica e intelectual, introduciendo los conceptos de la era mecánica mediante formas dinámicas, empleando el lenguaje publicitario en un ambiente sobrecargado.

El Pop-art en Inglaterra fue un arte sobre la vida misma y los estilos contemporáneos (trasladados desde Norteamérica), desde entonces se consecuentó el abandono por el desarrollo tradicional y se tomó el camino del autoanálisis dentro de un presente trivial percibido de forma consciente.

EL POP-ART EN NORTEAMERICA

Surgió con la nueva conciencia desarrollada en los años 50, con la que el arte americano se reafirmaba frente a Europa. El progreso, los medios de comunicación y el culto a las estrellas hollywoodenses, florecían en Nueva York, capital cultural de los Estados Unidos de Norteamérica.

A raíz de las transformaciones sociales, los artistas de una joven generación sustituyeron el estilo abstracto-expresivo, por una arte relacionado con el presente. Rauschenberg es el fundador en los Estados Unidos, con su "*Erase de Kooning borrado*" en 1959 (si recordamos que, Kooning era uno de los máximos exponentes del Expresionismo-abstracto).

Por su parte, Duchamp fue fuente inspiradora del movimiento. Los objetos triviales y reales tomaron forma en un estilo pictórico que tendía a la abstracción, las composiciones se concibieron de tal forma que el objeto trivial podía adquirir un aspecto totalmente abstracto en el cuadro, incluso podía variar su función habitual dentro del mismo. El Pop-art, mostró la despreocupación que posee el hombre norteamericano por la historia del arte; divertido, irónico, serio, caprichoso e ingenuo.

transformó los modelos racionalistas a través de nuevas creaciones artísticas y las convirtió en cotidianas.

Las técnicas del *collage* y el *assemblage*, la utilización de instrumentos pictóricos triviales procedentes del consumismo y los *mass-media*, así como la inclusión directa en el cuadro de niveles externos de la realidad, fueron el punto de partida de los nuevos "*experimentos artísticos*". No se trataba de ver que importancia tenían los objetos triviales en el arte, sino de cómo juzgar su alcance artístico y temático y cómo reaccionarían los observadores ante los productos de los medios de comunicación.

La corriente en América se desarrolló en 4 etapas; según los desafíos de la época:

1. Fase pre-pop, con Rauschenberg y Johns, el desapego del expresionismo-abstracto.
2. El apogeo, surgen importantes figuras que basan su obra tanto en los años 50 como en el diseño publicitario y la pintura de carteles (Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Olaf Oldenburg, Tom Wesselmann y Robert Indiana); los artistas intentaron mediante su obra, convertir al objeto aislado en portador de un mensaje general. Además, surgieron los llamados "*happenings*" o manifestaciones pseudo-artísticas a la manera teatral-callejera difundiendo el nuevo estilo.
3. El pop afirma sus orígenes y vuelve al uso de elementos tradicionales del arte y llega a Europa.
4. Fase determinada por un realismo radical y mordaz, centrada hacia las condiciones sociales en las ciudades, apoyado incluso por interesadas iniciativas políticas (a manera de propaganda).

Una de las más importantes trascendencias del Pop-art, fue el interés que logró en diversos estratos sociales. Las galerías por ejemplo, en un principio se habían mantenido al margen del movimiento, sin embargo, más tarde se transportarían también a los "*barrios bajos*", donde se habían establecido el comercio, la pequeña industria y el proletariado. Estos respondían incondicionalmente al estado de ánimo, la autoconcepción del arte y la intención temática.

Para 1962, la euforia por el Pop alcanzó la magnitud de culto; lo irónico, lo divertido, lo interesante y caprichoso de los cuadros y objetos empezó a ser "malentendido" afirmativamente por los consumidores ... "lo peor del pop-art ha sido provocado por sus admiradores" (Tom Wesselmann).

Debido a que, en realidad el Pop-art, siempre reclamó el autoanálisis del observador.

El movimiento continuaba extendiéndose, mientras surgían en América otras tendencias que desarrollaban las nuevas ideas artísticas, tales como, la escultura figurativa y de ambientes, fortificando el interés público. La abstracción y las formas cubistas se combinaron con el arte popular, con imágenes de los medios de masas y parodias sobre la influencia de los *mass-media* en diversos artículos familiares; reafirmando el abandono del hombre al aburrimiento solitario dentro de los mecanismos de su época.

En resumen, tanto en Inglaterra como en América se articuló una generación pop. Las artes plásticas, la música, la cultura de masas y la popular se entremezclaron; Elvis Presley, los Rolling Stones, los Beatles, los *beatnicks* y los *hippies*, pusieron en marcha un movimiento "cultural revolucionario". El continente europeo había extendido las antenas para captar los nuevos impulsos (aunque siempre en confusión por mantener el clásico estilo europeo), sin embargo, fueron transportadas las mismas figuras empleadas en el nuevo continente como representativas del "sueño americano" (Marilyn Monroe, la Coca-Cola, los billetes de dólar, la imagen del ex-presidente Kennedy y la bandera americana, entre otras).

Posteriormente, el pluralismo en la expresión europea sería lo característico (incluso, dificultando el análisis homogéneo del arte en ese territorio), conduciendo a un internacionalismo pop en el que las reflexiones temáticas y estilísticas sobre la vida diaria terminaron por convertirse en una actitud de interés generalizado.

El "arte de acción" en Europa constituyó la equivalencia a los "*happenings*" americanos; la expresión se dio en gran medida de manera escultural, por ejemplo: las macabras máquinas fantásticas (Tinguely) ironizaban con cinismo la era tecnológica, o las hembras gigantes llamadas "*nanas*" (Nini de Saint-Phalle) cuya perspectiva femenina aludía los temas de aislamiento, la tipificación y la vulgar estética del sexo. O tal vez los objetos empaquetados como enmascaramiento de la cultura de consumo (Christo), misma que enfrentó al espectador con curiosidad hacia el contenido del envoltorio,

así como Arman consiguió un efecto similar mediante la acumulación de objetos cotidianos, vestigios de la abundancia y objetos de la cultura artística. Óyvind Fahlstrom es considerado el artista pop más importante fuera de Inglaterra y América, ya que manipuló los clichés visuales de la industria del cómic, las baratijas y los *souvenirs*, y los actualizó convirtiéndolos en crónicas de su época, en provocativas anti-imágenes políticas de los prototipos del gusto cultural trivial.

La politización del arte jugó un papel muy importante en Europa; la exageración del orden, la limpieza y la moral son características de la agresiva sociedad de consumo privada de libertad de decisión. Muchos artistas reflejaron -a final de los 60 y principios de los 70, el efecto de las imágenes políticas y las transmisiones visuales manipuladas en los medios de comunicación, así como su estética penetrante y acaparadora (Klapek, Bayle, Winner, Rot y Stenvert). El pop-art y el realismo político se unieron al expresar el deseo de cambios sociales y algo muy importante, se consideró una manifestación paralela al movimiento estudiantil de aquellos años.

El realismo peculiar de la época pretendió alcanzar la posibilidad de percibir, de modo analítico y auténtico la realidad aparente (la vida citadina, anuncios luminosos, el *glamour*, lo banal y lo trivial). Un cambio radical, puesto que la pintura de siglos anteriores había percibido -casi interpretado- al hombre, la naturaleza, la historia y el presente a través del prisma del arte; mientras que, en el Pop-art son los medios de masas los que manipularon esta realidad.

Una actitud unánime de los artistas pop⁸¹, fue una actitud irónica frente a los hechos, combinada con un marcado sentido de la realidad; lo cual se manifestó en las exposiciones, las representaciones callejeras, las tendencias del mercado artístico, las colecciones privadas y de museos, las publicaciones y discusiones polémicas de críticos (y no críticos) del arte. Era el tiempo preciso, de que las cosas y los hechos se percibieran de una forma nueva y se experimentaran de un modo "realista".

⁸¹ Que aún aislados geográficamente produjeron obras de características similares."

LOS ARTISTAS DEL POP-ART

1. ROBERT RAUSCHENBERG

Ningún otro artista americano de su generación suma en su persona dos caras tan extremas de las raíces artísticas: la pintura tradicional y la universalidad de los instrumentos expresivos modernos; a partir de estudios tanto en el campo de las artes liberales como en las artes aplicadas (historia del arte, proyecto y composición, escultura, música, anatomía y diseño de moda). Esta formación variada es uno de los requisitos para su abierta actitud con referencia al concepto de arte.

Sus estudios en París lo convirtieron en un artista "clásico" para su época, pintando al estilo tradicional; sin embargo, la lectura sobre el movimiento *Bahaus* influyó determinadamente en sus cuadros concretos y filosóficos. Además influyeron, el Expresionismo-abstracto, la *Action Painting* y el encuentro con Willem Kooning, cuyos motivos pictóricos (propios del Expresionismo-abstracto) tendían hacia lo trivial y lo vulgar.

Sus *collages* y *assemblages* de fin de los 50 y principios de los 60, aprovechaban semántica y formalmente el movimiento Dadá de Marcel Duchamp. Rauschenberg pretendía confrontar las reproducciones mecánicas triviales de los medios con los elementos del dibujo, la pintura y la escultura: lo objetivo con lo subjetivo, lo personal en diálogo con lo general, lo funcional y prefabricado en colaboración con lo creativo; amenazando con ello los criterios más sagrados de los habituales estilos compositivos.

"Los elementos libres y los funcionales se combinan como de una forma casual y aparecen sin ningún tipo de interpretación" -sostenía.⁸² La dinámica expresiva del proceso artístico depende de los estados de ánimo, donde residen los movimientos caprichosos y las casualidades.

Mediante un procedimiento mecánico y anónimo pudo suprimir lo individual de los mensajes, generalizarlos, objetivarlos y establecer una comunicación obligatoria entre el contenido y la forma. La técnica empleada: los calcos, el "*transferdrawing*", las imágenes rasgadas, todas las técnicas posibles de la impresión gráfica (serigrafía o reimpresión), las fotografías, recortes de prensa, los *cómics*, las letras y textos, colocados como por un descuido involuntario. El ámbito de las experiencias personales se pone en contacto con los símbolos y los objetos de la sociedad del consumo y el despilfarro.

⁸² OSTERWOLD op.cit., p. 148.

Los símbolos cotidianos de Rauschenberg se entrelazaron con signos más clásicos, por ejemplo, la historia del arte y el presente, la vida diaria y la política, el colorido con el negro profundo. Es mediante la nueva combinatoria, como el artista consiguió elevar los temas a niveles semánticos superiores.

OBRAS: "*Black market*" (1961), "*Red painting*" (1953), "*Odalisque*" (1955-58), "*Tideline*" (1963), "*Untitled*" (1963), "*Kite*" (1963).

2. JASPER JONHS

Johns es un artista que pintó a través de la autorreflexión; se observó a sí mismo en el acto de la percepción de sus obras, analizó lo que hizo y como lo hizo. Sus obras son resultado de un autoanálisis y una autodeterminación artística; para él "un mensaje es aquello que no podemos evitar decir, no aquello que nos habríamos propuesto decir", "el mensaje definitivo no debe ser consciente, sino que debe concretarse por sí mismo".

"La percepción de un objeto tiene lugar a partir de los actos de ver y pensar", el "significado" surge de la "contemplación directa", es decir, que no debe ser manipulado por expectativas, prejuicios, conocimientos o ideas. En realidad Johns, no quería que sus cuadros descubrieran sus sentimientos, por lo menos conscientemente.

Los objetos favoritos de éste en sus primeras obras fueron, banderas, dianas, números, letras, lienzos y conceptos; para realizar su material gustó de los *ready-made* sin tener que crear sus propias composiciones. Concentró la diversidad de la vida, las cosas y el arte en unos pocos motivos centrales que escogió subjetivamente y definió individualmente, transponiéndolos a su método representativo.

Las técnicas empleadas por Johns: el encáustico (mediante fuego), óleo y *collage*, litografía y aguafuerte, además de bronce pintados, *assemblages* con máscaras de yeso, cucharas, sillas, partes de cuerpo en yeso en combinación con técnicas gráficas, y para 1964 la inclusión de los ornamentos anónimos (desde azulejos hasta el diseño de un árbol por un peluquero).

La universalidad en el campo de tensiones entre el todo y la nada, el conjunto y las partes, lo banal y lo filosófico, caracterizaron tanto a Rauschenberg como a Johns; el primero, muestra su amplitud de ideas generales en desviaciones, estratificaciones y mezclas combinatorias, mientras que el

segundo compone y reduce sus cuadros "a lo esencial".

OBRAS: "Souvenir" (1964), "Target with plaster casts" (1958), "Three flags" (1958), "Device" (1961-2), "Studio" (1964), "Untitled" (1964-5).

J. ANDY WARHOL

"Fue fabulosa, la inauguración de una exposición de arte sin arte", comentaba Warhol en la apertura de una exposición propia en Filadelfia para 1965. El método de él se basó en la reacción y la acción; los límites entre producción, producto y reproducción, entre imagen, copia y objeto representado, fueron difusos.

"...el medio es el contenido del propio mensaje". La intención de éste arte fue producir precisamente el arte como un producto de masas, hacer descender el arte de la "alta cultura" elitista a los fondos de lo cotidiano; mientras que, los fenómenos de la subcultura adquieren dignidad para ser presentados en sociedad: lo cotidiano y lo banal suponen un reto, ya que los artistas pop también formaban parte de la cultura.

La temática de Warhol fue quizá la más controversial, por su apego inminente a los principales productos propios de la sociedad del consumo; la técnica fue "blotted line", una especie de calco o la impresión similar al "frotage". Los dibujos obtenidos, vivieron de las imágenes contemporáneas de las estrellas y la moda, historias ilustradas, botellas de Coca-Cola, la publicidad, el cómic y las conservas enlatadas. Warhol jugó con su interpretación, mientras que continuó retroalimentándose de ella misma.

A través de su difusa pintura, consiguió que la imagen de los objetos, programada para influir en el consumidor, se desdibujara y se mezclara con un desorden y una falta de sistema aparentemente arbitrarios; sobre todo en aquellos casos donde coloreó indiscriminadamente los rostros "bellos" de los "superstars" o desgarró la envoltura de un producto, esencial en el mercado.

Warhol contrapuso al modelo, la inexactitud y los errores, ensuciando así la nitidez ideológica y artística en la expresión del lenguaje arbitrario y coloquial.

Sus obras no sólo tratan el problema de la copia y masificación, sino también el ensuciamiento y las impurezas de los ideales perfectos de los medios de comunicación, para así provocar una confrontación con la imagen acostumbrada. Es decir, muestra desde su particular punto de vista, la

tragedia humana bajo los símbolos de bienestar impuestos sobre una masa sin reproches.

"Todo es hermoso", "todo influye sobre todo", "todo es aburrido", son expresiones banales de Warhol, era su visión particular del mundo, como un lugar tópico lleno de repeticiones. El consumo particularmente, es una forma pasiva de la apropiación, un modo no creativo de tratar la realidad que sustituye las auténticas posibilidades de expresión de la creatividad humana. La aceptación de las cosas y los cuadros uniformes es la consecuencia de los métodos productivos y las formas de comportamiento uniformadas.

Warhol mostró su visión del arte en la identificación de la cultura trivial, la sacó de la basura, de su insignificancia y aburrimiento, para corregir su impresionante omnipresencia cargada de consecuencias. Las fuentes de su obra: Estrellas de cine (Marilyn Monroe, Liz Taylor, Elvis Presley, Marlon Brando), estrellas del arte (Mona Lisa, Rauschenberg, Leo Castelli, Warhol mismo), políticos (J.F Kennedy, Nelson Rockefeller), gánsters, la silla eléctrica, símbolos sensuales, sellos, billetes, artículos de consumo (conservas Campbell's, Coca-Cola, Pepsi-cola, envoltorios) y monumentos (La estatua de la libertad, el Empire State Building).⁸³

OBRAS: "*Campbell's soup*" -series, "*Superman*" (1960), "*Peach halves*" (1962), "*Tunafish disaster*" (1965), "*129 die in jet (plane crash)*" (1962), "*Orange car crash*" (1963), "*Thirteen most wanted men*" (1963), "*Flowers*" (1970), "*Do-it-yourself (flowers)*" (1962).

4. ROY LICHTENSTEIN

"A los cómics les debo los elementos de mi estilo y no los temas". Los instrumentos creativos y los contenidos del *cómic* fueron el resultado de su función, generalizar y trivializar las emociones, las acciones, las personas y las cosas hasta tal punto que respondieran a un espíritu popular. La manifestación ficticia y casi irreal se convirtió en un hecho posible visualmente, durante esta corriente. Los cuadros de Lichtenstein pretendieron objetivar y desindividualizar emociones y actitudes, hacerlas propias de quien las observaba; lo insignificante parecía ser muy significativo.

⁸³ Fue imperante en sus obras posteriores al 67, el atentado sufrido en su persona a causa de intereses del S.C.U.M. (Sociedad para la destrucción de los hombres), por considerarlo importantemente subversivo socialmente.

Los cómics son campos experimentales que estimularon la fantasía, la imagen se enfrentó de un modo desconocido a las diferentes costumbres visuales y estructuras de percepción y lectura; además, la magnitud de los cuadros, aumentó la "vulgar insignificancia" del modelo. Lichtenstein quería que el objeto pictórico se opusiera a las técnicas sobrias y reflexivas.

"Los prototipos clásicos y los nuestros -de los 60's- sólo se diferencian en nuestra perspectiva crítica. Me he interesado por los clichés modernos, he intentado mostrar el valor mitológico, es decir el clasicismo del 'perrito caliente'" (conversación con Raphael Sorin).

La variada obra de este autor, se caracterizó porque siempre trataba de forma diferente la relación entre juego y realidad, emoción e intelecto, realidad y abstracción, los ideales de la historia del arte y los de la mitología clásica, todos representados en su propio lenguaje, influido seriamente por Cézanne, Picasso, Klee, Miró, Léger y Stuart Davis.

Con sus provocativos cuadros Lichtenstein devuelve a la sociedad de masas su experiencia y percepción superficiales y tipificadas. "El Pop utiliza los objetos cotidianos del mundo del consumo y este material normalmente parece desprovisto de toda 'sensibilidad'...es esta especie de antisensibilidad y la forma conceptual de la obra lo que me interesa y lo que constituye mi materia prima".⁸⁴

OBRAS: "Explosion no. 1" (1965), "Magnifying glass" (1963), "I know...Brad" (1963), "Girl with ball" (1961), "M-maybe (a girl's picture)" (1963), "As I opened fire" (1964), "Trompe l'oeil with Léger head and paintbrush" (1973).

5. OLAES OLDENBURG

La obra de este autor se mostró fuertemente vinculada a la herencia surrealista y dadaísta, caracterizándose por su diversidad temática y formal en un idioma artístico inconfundible "...soy partidario de un arte que debe su forma directa a la vida, que se retuerce y se extiende...que es pesado y macizo y tosco y dulce y estúpido como la vida misma".⁸⁵

Su obra fue generalmente a base de esculturas, instaladas en espacios públicos y paisajes urbanos; partió de los objetos cotidianos, transformando su función y significado, aumentando

⁸⁴ OSTERWOLD op.cit., p. 190.

⁸⁵ ibidem p.193.

enormemente su tamaño, cambiando de material y dándole un color nuevo. Por ejemplo: convirtió una pinza para ropa en una catedral dirigida hacia el cielo o una tijera en un obelisco.

Oldenburg creó "símbolos de la época" a partir de objetos de uso corriente, tales como, muebles o artículos de lujo, así como los *clichés* de los medios de comunicación: pasta dentrífica que brota y *asfixia* la ciudad, teléfonos y máquinas de escribir plastificadas; los símbolos de la abundancia se vuelven blandos y macilentos. "Hacer" para él fue transformar símbolos, para devolverlos al público como nuevos obstáculos provocativos, símbolos de cansancio, de decadencia, de cinismo, bajo el lema "no hay nada insignificante, todo se puede usar".

Las instalaciones sobre mobiliarios de viviendas y las escenificaciones de objetos, sugieren la expresión al estilo de los *"happenings"*; diversos objetos pintados, desnaturalizados y reblandecidos acogen asociaciones múltiples; la "metamorfosis de la forma" es la clave de Oldenburg. Los productos parecieran personas: las máquinas y la tecnología producen algo adaptado al consumo humano, las cosas están hechas a su medida, por eso llevan sus propios rasgos (se subjetivizan).

La forma, función, material y sobre todo, su organización ideal fueron transformados en un objeto sorprendente y sugestivo; la transformación intentó presentar a las cosas como algo surreal y expresivo oculto en su estructura. El artista de la época, manipuló las cosas con las que el hombre a su vez, es manipulado visual y espacialmente.

OBRAS: "*The store with meats*" (1962), "*The street*" (1960), "*Lingerie counter*" (1962), "*The store*" (1962), "*Lipstick monument, ascending on caterpillar tracks*" (1969), "*Softpay telephone*" (1963), "*Toilet*" (1966), "*Giand legends -colillas*" (1967).

6. PETER BLAKE

Fueron la forma convencional y los instrumentos pictóricos la expresión del mundo interno de Peter Blake; su sencillez resulta infantil, popular, indefensa, transmitiendo un estado de ánimo en apariencia intacto y tranquilo, interrumpido por las influencias externas.

En la obra de Blake, principalmente se hace manifiesta la yuxtaposición entre el conflicto de las influencias del mundo externo y el cautiverio casi infantil del individuo que se refugia en su propia personalidad. El mundo de los sueños y los deseos divulgado por los medios de masas ocupa el puesto

de la realidad, los hombres se encuentran expuestos -y dispuestos- frente a una avalancha de imágenes y clichés.

Blake representó las interacciones del individuo con la masa, la moda y la convención, la modernidad y la tradición, sobre todo mediante el retrato (la figura humana en la obra de Blake es imperante, aún y rodeada de un contexto pop, guarda los rasgos y caracteres convencionales, tal vez es la expresión de la mirada lo que da el toque o sentido a los cuadros), cada vez más parecidos a relieves e incluso objetos mismos. Los cuadros de Blake se tornaron más llamativos y perfectos, cuando lograron el efecto de partes defectuosas, incompletas o inacabadas; tales que invitaban a la observación detenida y a la imaginación.

Los temas prevalecientes solían ser, figuras circenses, luchadores de *catch*, bailarinas de *striptease*, figuras tatuadas, estrellas de la subcultura y el *rock*; mediante la técnica del dibujo, el *collage* y *assemblage*, donde se unificaron tanto los símbolos de la época como los antiguos o clásicos.

OBRAS: "Self-portrait" (1949), "ABC winners -tiradores" (1955), "Assemblage Nudina" (1961-64), "Toy shop" (1962), "Tuesday" (1961), "Beduina" (1964-65), "Tarzán, Jane, boy and Cheeta" (1968-75).

7. RICHARD HAMILTON

Para Hamilton, determinadas funciones y estados de ánimo, el funcionalismo y el gusto estaban ligados al mobiliario, los accesorios, la televisión y el teléfono; el mundo diseñado refleja las necesidades primarias de los individuos, para asegurar su relevancia dentro de la sociedad.

En su obra, los elementos empleados, experimentaron distorsiones de la perspectiva, retoques, manipulaciones y exageraciones surreales que deformaban una imagen ordenada y habitual del mundo. La inseguridad que reflejaban sus cuadros fue resultado de la representación de los temas triviales con sus ideas ocultas, mediante técnicas que hacían remembranza de los carteles y el diseño publicitario; es decir, mezcló clichés visuales perfectos con niveles artísticos para reflejar una cruda ironía.

Hamilton posee influencia del Cubismo, del Futurismo, de Paul Cézanne, Paul Klee y especialmente de Marcel Duchamp; descubriendo para sí mismo, el trato libre de los motivos móviles, ya que sus abstracciones y mezclas de puntos de vista transmitían la impresión de que las cosas se movían en el cuadro, al jugar con efectos luminosos espectaculares y ritmos cromáticos.

En una mezcla de realismo y abstracción pareciera como si las tramas pictóricas también pudieran moverse libre y abstractamente.

Este autor combinó símbolos con imágenes de productos, el progreso con la nostalgia, figuras humanas y productos comerciales indistintamente, actuando de un modo tanto intelectual como sensual. El Pop-art devolvía así a la realidad, las imágenes ideales que envuelven la existencia, del mismo modo que los medios de comunicación simulan la realidad, la embellecen y la idealizan de una forma irreal y la hacen soportable.

OBRAS: "*He Sollozan R. Guggenbeim (black),(black+white),(spectrum+gold)*" (1965-66), "*Interior*" (1964), "*Trafalgar-square*" (1965-67), "*I am dreaming with a white christmas*" (1967-68), "*Swingeing London*" (1968).

8. DAVID HOCKNEY

"I paint what I like when I like and where like" (yo pinto lo que quiero, cuando quiero y donde quiero) -aseveraba Hockney. En la obra de éste, los detalles decorativos, la luz y la atmósfera, la fisonomía, la expresividad del cuerpo, los materiales y los temas se fundieron hasta crear una malla a través de la cual se manifestaron los estados psíquicos. La inspiración nació de las cosas y las situaciones, reavivándolas en la pintura como con vida propia en forma ingenua, alegre o bromista, pero también melancólica, aburrida o con cierto sentimiento de añoranza por el pasado.

Hockney articuló un criterio propio del pop: la igualdad de todas las manifestaciones formales y objetivas en el cuadro. La ingenuidad de sus obras no sugiere ser manipulada o calculada, surgió de la necesidad natural de percepción y de creación personal, marcada por el temperamento tranquilo que lo caracterizaba. El lenguaje del diseño y los anuncios jugó con los símbolos del amor sobre un fondo dinámico y expresivo; su pretensión central fue objetivar la experiencia privada. Ningún otro artista exaltó el anonimato -una de las máximas del Pop-art, en la vivencia personal como Hockney; a través de su lenguaje formal, libre y objetivo.

La sensualidad y la sencillez marcaron el estilo que descubrió lo especial en lo insignificante. En la fotografía particularmente, muestra la falta de veracidad y artificialidad de los medios de comunicación, combinando las técnicas de desnaturalización de la foto, la desfiguración, la

sobreimpresión, el alargamiento, etc.

OBRAS: "A bigger splash" (1967), "The first marriage" (1962), "Man taking shower in Beverly Hills" (1964), "Sunbather" (1966).

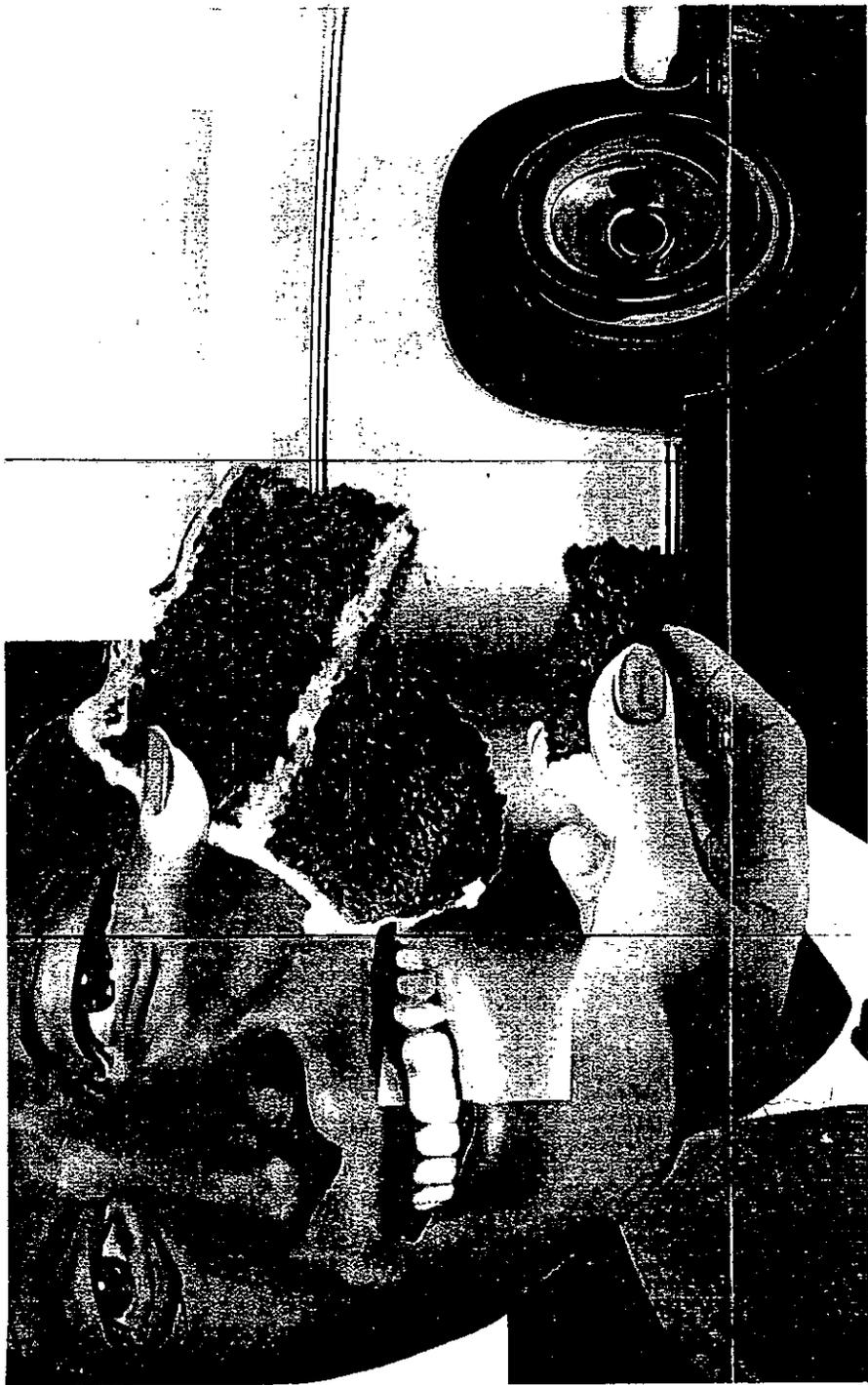
ANÁLISIS HERMENEUTICO DE TRES OBRAS ESPECIFICAS DEL POP-ART

Para el presente apartado, se han seleccionado tres obras pertenecientes a este movimiento artístico, con la finalidad de realizar el análisis hermeneúico correspondiente a cada una de ellas (siguiendo la teoría del estudio de la imagen propuesta por Panofsky, y reestructurada por Julio Amador, tal como lo considera el primer capítulo de la presente Tesis). Además de considerar la visión peculiar de cada uno de los artistas creadores, al abordar un tema central del arte *pop*: la figura del expresidente norteamericano Jonh Fitzgerald Kennedy. Las obras de estudio son las siguientes:

1. "Presidente electo" - James Rosenquist
2. "Cita" - Robert Rauschenberg
3. "Para una verificación definitiva de las nuevas tendencias en la ropa y accesorios masculinos"
-Richard Hamilton.

Si bien es cierto que en las tres obras de estudio, la figura central es John F. Kennedy, también lo es el hecho de que, en las mismas se reflejan diferentes situaciones relevantes para la cultura norteamericana de la época (los años 60). Por ejemplo, tanto Rauschenberg como Hamilton, deciden darle a la figura central un entorno basado en instrumentos científicos de importante innovación para la época (como lo fueran los trascendentales y exitosos proyectos para conquistar el espacio); mientras que Rosenquist incorpora otro tipo de elementos, pertenecientes más bien al mundo consumista (mediante la comida chatarra, representada por un pastel a medio comer) o al estilo de la cotidianidad del Primer Mundo (a través del fragmento de un automóvil).

Sin embargo, en todas las obras, los diferentes ambientes son el marco para colocar en primer plano tan significativa figura de la cultura norteamericana; situación por la cual, algunas categorías



JAMES ROSENQUIST
"President elect" (1960-1961)
Presidente electo
Oleo sobre panel de fibra leñola
(2.13 x 3.65 mts.)

serán compartidas en los diferentes análisis, al tratarse de estudios cuya temática es importantemente similar .

PRIMER ANALISIS HERMENEUTICO

"PRESIDENTE ELECTO" JAMES ROSENQUIST (1960-61)

PRIMERA DIMENSION: DIMENSION FORMAL

1. SIGNIFICACION FACTICA

a. Identificación de cosas y seres. Se trata de un cuadro a manera de tríptico, en el cual se encuentran ordenadamente de izquierda a derecha: en primer plano, un entrecortado busto humano, perteneciente a un hombre rubio, de tez apiñonada, expresivos ojos azules y gran sonrisa, vestido a la manera formal, usando un traje de color azul claro y corbata oscura; la parte central del tríptico se encuentra en blanco y negro, representando un par de manos femeninas (a juzgar por el largo de las uñas) dividiendo un trozo de pastel con crema, mientras que en contraste y en el fondo de éste, se refleja horizontalmente, una brillante gama de color (simulando el arco-iris); para finalizar, en la tercera sección, se observa un fragmento de la carrocería de un automóvil amarillo de modelo reciente, mismo que reposa en un inusual concreto de color rojo.

b. Análisis de elementos básicos.

forma. Rosenquist utiliza en esta obra, la particularidad de objetos incompletos, cuyas formas entonces no se concretan sino a través de la experiencia o percepción individual, es decir; que tanto en el caso del trozo de pastel, el fragmento del automóvil, así como en el mínimamente incompleto torso humano, las formas son finalizadas en la mente humana⁸⁶. Sin embargo, podemos decir que las formas redondeadas son predominantes y casi ausentes las líneas rectas; las primeras, se hacen presentes en

⁸⁶ Tal como lo afirma la teoría de Arnheim, acerca de la percepción visual en objetos incompletos en "Arte, Percepción y Realidad" (profundizada dicha teoría en el primer capítulo de la presente Tesis).

las facciones del rostro humano, la carrocería, llanta y rin del automóvil, las uñas de las manos femeninas; mientras que la excepción en un principio, son las tajantes divisiones del tríptico, así como la casi triangular rebanada de pastel.

color. El Pop-art se caracterizó por la exaltación y el centralismo de los colores básicos o primarios, ya sea en la totalidad de las obras o a través de la iluminación de objetos esenciales de las mismas.

"Presidente electo" es una muestra clara de tal afirmación, ya que son el rojo, el azul y el amarillo, la base de la coloración del cuadro, tanto en elementos aislados (los ojos y el traje de la figura humana, el piso en el que descansa el automóvil y el automóvil mismo), como en el importante refuerzo representado a través de la gama de color ubicada en la sección central del tríptico, de manera compensatoria al trozo de pastel y las manos carentes de color.

tono. La de Rosenquist es una tonalidad caracterizada por la abundante brillantez proporcionada por la coloración intensa y la cuantiosa luz en prácticamente la totalidad del cuadro, únicamente interrumpida en la sección central del mismo.

cualidades matéricas. Los tres artistas recurrieron al óleo para sus originales creaciones, aunque cada uno aportó de manera particular accesorios a la técnica.

Rosenquist utilizó un panel de fibra leñosa (de 2.13 x 3.65 mts), pero además, lo seccionaría para darle aspecto de tríptico. Lo destacable, es la característica que aporta el *collage* (etiquetado como "bunk" en algunas regiones), una técnica esencial del Pop-art, consistente en la superimposición de imágenes y recortes trasladados desde diversos orígenes a una sola representación, misma que permitía proyectar diversos aspectos de la vida, en una sola muestra visual.

composición. "Presidente electo", es una representación tripartita de objetos que parecen no tener correlación, pero que sin embargo, son representativos de un modo de vida dentro de la sociedad capitalista. Esta es una obra que posee armonía en su composición, debido a que logran equilibrar fuerzas (tanto emotivas como físicas) las porciones de ambos costados de la obra; del lado izquierdo (el de menor peso) en gran dimensión el rostro humano, mientras que, equilibrando la balanza en la porción del lado derecho, la fracción de un automóvil de gran peso físico (por deducción). Por su parte, la porción central, encargada de dar soporte técnico a la obra, lo lleva a cabo de manera adecuada; en principio al estar ubicada precisamente en el centro la porción cuya labor es atenuar mediante el blanco

y negro la brillantez de la obra dada por las dos porciones cromáticas de los costados. Además en perfecta posición Rosenquist coloca su figura esencial, es decir, del lado izquierdo; ya que es precisamente éste donde por regla general todo espectador inicia la lectura de este tipo de representaciones (trípticos). En lo que se refiere a la dirección de los objetos, también se logra la armonía, ya que mientras el torso humano gira discretamente (en cuerpo y mirada) hacia la izquierda (*nuestra*), la porción de pastel y el rumbo del coche, parecen tener su destino hacia la derecha (*nuestra*). No conformando un juego de 2 a 1, sino más bien un equilibrio de objetos; ya que la figura humana en este caso por peso emotivo, dimensión e importancia cultural equivale al peso de los otros dos.

2. SIGNIFICACION EXPRESIVA

a. Interpretación de gestos corporales. Rosenquist ha plasmado de manera específica la actitud de tan notable figura para la política norteamericana de la década de los 60. Es decir, emplea postura y gestos característicos; que promueven al personaje como un hombre activo, seguro, participe de la vida social e incluso calificado como fuerte promotor en asuntos relacionados con la ciencia espacial; todos estos, accesorios de su principal función: la política. Rosenquist proyecta un hombre carismático y hasta atractivo, un hombre conciso (a juzgar por la dirección y sugerencia de su mirada). Alguien con quien la juventud pudo identificarse ampliamente, y por tal razón fue escogido como uno de los principales temas del Pop-art.

La figura central se ve igualmente reforzada por elementos sobresalientes, como lo son, la intensa brillantez emanada de los colores empleados en objetos cotidianos, que no son otra cosa sino instrumentos para captar la atención del espectador, al tiempo que promueven en él un estado de emoción y exaltación, incluso apoyado por la gran dimensión de la obra; encontrando cierta paz, únicamente en la parte central, donde descansa momentáneamente la vista en el equilibrio realizado por el blanco y negro.

b. Identificación y clasificación de motivos. Una de las aportaciones del Pop-art al arte moderno, se encuentra precisamente en esta categoría: la inclusión de nuevos motivos a la esfera del arte. Por ejemplo, la incorporación característica de objetos cotidianos (y hasta vanales) en las grandes obras: en el caso de Rosenquist, además de un torso humano, se emplearon motivos habituales de la vida común.

como lo es el caso de un automóvil o el de un trozo de pastel en un mismo lienzo.

c. Cánones estéticos. Las reglas técnicas y formales del Pop-art, fueron precisamente la libertad tanto de las reglas técnicas como de las formales; constituyendo para cada autor una diferente y libre alianza entre formas y contenidos. Se instituyeron innovaciones muy peculiares, dígame de elementos, perspectivas, objetivos, temáticas, instrumentos, etc.; es esta diversidad lo que caracterizó el arte de los 60. La continuidad o denominador común que instituyó al Pop-art como movimiento artístico, fue la constante ironía frente a la vida de las sociedades con una marcada exaltación por la Industria de la cultura, donde el consumo, el capital, las grandes élites y sus personajes, lo selectivo, etc., se constituyeron como características inamovibles de un dominante sistema económico, y por tanto requeridas (dichas características) importantemente por los artistas de la época.

Sin embargo, es posible destacar algunas particularidades que hicieron del Pop-art, un movimiento artístico trascendente: la representación de objetos de la vida cotidiana, la yuxtaposición de imágenes (figuras) a manera de *collage*, la utilización de elementos formales de la publicidad y elementos de la cultura de masas (el *cómic*), la incorporación de elementos de libertad del proceso creativo propuestas anteriormente por los expresionistas abstractos, la libre combinación de objetos de diversos orígenes (*combine objects*), preponderancia de los colores primarios, la utilización de formatos espectaculares (incluso más allá del tamaño real), el uso de polípticos (combinatoria de materiales de elaboración de las obras de arte), las técnicas modernas de reproducción (serigrafía, transfer), la utilización de técnicas con pinturas sintéticas además del óleo, y por último, la conformación de un arte proyectado para todo tipo de público, especialmente las masas.

SEGUNDA DIMENSION: DIMENSION NARRATIVA

1. ANALISIS ESTRUCTURAL

En la modernidad, el arte se constituyó como un terreno sumamente fructífero, en lo que se refiere al nacimiento de nuevos mitos. Al análisis estructural le concierne definir y narrar cómo a través de los elementos que conforman una obra, se construye una historia.

En este caso, Rosenquist emplea objetos a la moda de los años 60: Kennedy, un presidente en la cumbre de la fama, cuyo atuendo y apariencia lo destacan como una de las figuras centrales de la política de la época, no sólo norteamericana sino además de trascendencia a nivel mundial: una porción de pastel (representativo de la era de consumo *-la comida chafarra*) en manos de una mujer, típica ironía para los gastos inútiles de la vida doméstica; y por último, un automóvil, el cual es también característico de la cotidianidad en las actividades del Primer Mundo, cargado de gran dimensión y colorido, *digno* de las altas esferas del mundo capitalista (pero que sin embargo, para el autor éste es también un objeto popular, sumamente común dentro de este estilo de vida).

2. ANALISIS SOCIO-HISTORICO

La figura de John Fitzgerald Kennedy, fue sin lugar a duda uno de los cimientos políticos y culturales más importantes para la vida moderna de la sociedad norteamericana; por ello, es preciso definir las características sociohistóricas que envolvieron a tan importante personaje.

El trigésimo quinto presidente de los Estados Unidos (1961-63), estaba a la edad de 43 años, cuando se instituyó como el hombre más joven y el primer católico romano que alguna vez haya conquistado la presidencia. Guapo, elegante y articulado, despertó gran admiración tanto *en casa*, como en el extranjero. Su asesinato en Dallas, Texas, en noviembre de 1963 provocó agravio y luto extendido.

En 1960 Kennedy se constituía como uno de varios aspirantes Democráticos por la nominación presidencial del partido. Por tal motivo, organizó una incesante campaña, e incluso para finalizar la contienda, se debatió en una serie de televisión sin precedente con su antagonista del partido Republicano, el entonces vicepresidente Richard M. Nixon.

Una vez conquistado la presidencia (1961), Kennedy prometió políticas de la defensa más duras y salud progresiva, albergue y programas de los derechos civiles, incluyendo los raciales entre otras cosas; consolidando como discurso esencial aquel realizado con vigor; el mismo con el que exhortaría a la nación: "No preguntes que puede hacer tu país por ti, pregunta que puedes hacer tú por tu país". Con lo cual, no hizo nada felices a muchos que proclamaban por el ejercicio del poder y la autoridad norteamericanos.

La concientización del pago de impuestos por parte de los trabajadores, el impulso a la ciencia y a la juventud, la lucha por la *igualdad* entre los pueblos, la constante colaboración en litigios internacionales, su mismo carisma y estrategia, convencieron al pueblo de haber hecho una excelente elección; al grado de que también su vida personal, y el matrimonio sostenido con Jaqueline (quien incluso dictaba la moda de la época), ejemplificaron el modelo de vida familiar, estructura igualmente importante del *sueño americano*.

Las características mencionadas, son los antecedentes que dieran como resultado el caso Kennedy, uno de los más interesantes en la vida política del país del norte. De ahí su salto a otros niveles, trascendiendo socialmente y en consecuencia su participación en el arte; un arte realizado por jóvenes (específicamente el Pop-art), quienes igualmente encontraron amplia identificación en dicho personaje.

3. ANALISIS DE LAS INTERPRETACIONES PREVIAS

El ensalzamiento que produjo el Pop-art de reconocidos personajes de la vida pública, se constituyó no sólo en tema central de los medios de comunicación, el arte o la vida social; también se erigieron dichos personajes como nuevos mitos de las interpretaciones artísticas. De ahí que Marilyn Monroe, Liz Taylor, Elvis Presley, J.F. Kennedy y hasta los envases de las sopa Campbell's y la Coca-Cola, se convirtieron en constantes del movimiento pop.

Sería impreciso tratar de encontrar este tipo de representaciones pertenecientes a la tendencia de la *informalidad* en períodos anteriores a ellas (a lo más, vagas similitudes e importantes influencias de corrientes modernistas); puesto que los 60, desataron en la conciencia de los artistas, expresiones totalmente *aventuradas*, cuyas consecuencias quedaron reflejadas en "disparatadas" obras de arte, de aceptación controversial en todos los aspectos: técnicas, perspectivas, temáticas, etc.

El tema particular de John F. Kennedy, fue uno de los favoritos del movimiento (por cuestiones anteriormente mencionadas) de identificación, carisma, juventud, sensatez, presencia y hasta proteccionismo ... "Estaba entusiasmado por el hecho de que Kennedy fuera nuestro presidente: era joven, guapo y sensato ..."⁶⁷

⁶⁷ (palabras de Andy Warhol, OSTERWOLD op.cit. p. 85).

De ahí que entre otros, Rosenquist, Rauschenberg y Hamilton, retomaran el tema como parte esencial de la vida norteamericana de la época. La figura de Kennedy trascendió su límite político, apoyada no sólo por los artistas plásticos, sino aún más por el reconocimiento social en la generalidad de los estratos: caso análogo al que tuvieron todos aquellos productos de empuje publicitario, y que aún siendo objetos vanos, caracterizaron al Pop-art, como uno de los movimientos más *productivos*⁸⁸ del siglo.

Sin embargo, Kennedy no era sólo una apariencia, su constante aparición en lienzos y esculturas era la reafirmación del "*american dream*" frente al mundo, un idealismo reforzado antes y después de su muerte... "Mi actitud ante la figura de Kennedy era positiva. Tenía puestas ciertas esperanzas en él. Parecía como si tuviera las respuestas adecuadas a nuestra intrincada situación ... Tras su muerte se generalizó entre los artistas la moda de pintarle. Entonces dejó de interesarme. No volví a pintarte nunca más".⁸⁹

Las diferentes versiones dadas al personaje político (ya sea involucrando la era de consumo a la manera de Rosenquist, o la cibernética expresión de Rauschenberg y Hamilton), demuestran el impacto que éste tuvo, y que lo colocó al lado de personajes de la televisión, el cine y la publicidad, como respetado (y hasta admirado) elemento de la política de su época, a pesar de que el artista *pop* se valió siempre de la ironía para representar al sistema.

TERCERA DIMENSION: DIMENSION SIMBOLICA⁹⁰

1) *Primer análisis, considerando los aspectos que le dieron a la figura en cuestión el carácter de símbolo.*

Automóvil. Si bien es cierto que el nacimiento del automóvil de motor se llevó a cabo desde principios de siglo, fue la reproducción masiva lo que le hizo tan indispensable, pero sobre todo representativo del uso exclusivo para aquellos que poseían el capital suficiente para obtenerlo.

⁸⁸ No confirmando con ello, precisamente la calidad de las obras de arte.

⁸⁹ Palabras de Rosenquist, OSTERWOLD op.cit. p. 84).

⁹⁰ Es importante destacar -como se ha mencionado en anteriores ocasiones, que el arte moderno se consolidó como una de los más fructíferos períodos para el nacimiento de nuevos mitos; historias contadas a partir de *insospechados* elementos que tomaron el carácter de *símbolos* al adquirir funciones socio-culturales de relevante importancia. Por ello, su significación no es preciso encontrarla en libros metódicos o diccionarios de símbolos; el significado surge a partir del desempeño de los mismos dentro de la vida cotidiana. Intentemos pues realizar la más cercana interpretación en las siguientes representaciones artísticas, basándonos de igual forma, en el esquema propuesto por Panofsky.

El automóvil de Rosenquist es un automóvil indistinto, es decir, no se nos da marca, modelo o condición, para poder hacer una asociación específica; se empleó más bien, una representación aleatoria de tan distintivo objeto urbano, propio del Primer Mundo. Incluso fue en los Estados Unidos, como primer potencia capital, donde se iniciaría en América, la reproducción masiva del automóvil de motor.

La función del automóvil en principio lo sería como herramienta de trabajo, sin embargo, después de la Segunda Guerra Mundial, se consolidó como elemento característico del *confort* y el *status* necesario para pertenecer al mundo industrializado. Significando también, la sustitución del ejercicio físico humano, la posibilidad de velocidad, así como el dominio sobre las distancias.

Manos femeninas cortando un pastel. Este no es un símbolo unitario, debido a que las figuras en cuestión, llevan a cabo su función -en esta obra- de manera conjunta y no como elementos independientes. Es decir, el hecho de que sean manos femeninas las que trozan el pastel, es un indicador preciso de la inquietud de Rosenquist.

En principio, el pastel es característico del mundo de consumo, donde la comida rápida (o chatarra), se calificó como simplificación necesaria para una sociedad activa, prácticamente sin tiempo para detenerse a realizar cuestiones individuales que no se consideraran productivas económicamente⁹¹. Por otro lado, la figura femenina en los 60, continuaba una cuesta difícil de reconocimiento social, sin embargo, los múltiples movimientos feministas y de demanda (también característicos de la época), pronto tendrían algunos frutos. Aunque en el caso del Pop-art, la mujer aún formaba parte de la vida doméstica y en el "mejor" de los casos, participaba como objeto ornamental de la vida social o nocturna.⁹²

La conjunción de ambos aspectos, refiere al mundo consumista, de la compra prácticamente irracional de productos innecesarios; y es precisamente el hogar, el inicio de tal operación. Esta, es una especie de sátira a la mala distribución del gasto casero, y el gusto por los productos alimenticios de fácil adquisición y poco esfuerzo al elaborarlos.

John F. Kennedy. Este personaje, en sí mismo, condensó aquellas circunstancias que equilibrarían las carencias propiciantes de la intranquilidad social y política de la época. En principio, su carisma, juventud y buena presencia, le hicieron resaltar dentro de la hasta entonces *arcaica* política norteamericana; además, del hecho de gobernar una de las principales potencias mundiales (la fuente del *american dream*). Por lo mismo, su función política (basada en propuestas de igualdad y libertad), traspasaron incluso hasta el campo familiar, en el cual, también era modelo a seguir. De esta forma, tanto él como su entorno más cercano, se constituyeron como *estereotipo*, sin duda, de los lineamientos de la época.

2) Análisis comparativo entre la figura simbólica y la situación o fenómeno que le dio esa cualidad⁹³.

Automóvil. En este caso, se trata de una *comparación activa*, donde la asociación del objeto y las cualidades del mismo, nos sugieren un símbolo característico de un mundo continuamente innovador, que requiere de *maquinarias y motores*, para agilizar el sistema productivo. El automóvil en esta obra, representa la tecnología y la supresión del esfuerzo humano, incluso en la vida cotidiana, a juzgar por la apariencia, pues se trata de un modelo del tipo doméstico y no exclusivamente de trabajo.

Manos femeninas cortando un pastel. Esta imagen se refiere a una *comparación causativa objetiva*, debido a que ambos objetos adquieren significación a causa del otro, es decir es un símbolo complejo

⁹¹ Aunque bien por otro lado, existe en la cultura norteamericana una expresión sumamente común: "a piece of cake", empleada para denominar todo aquello que es *intensamente vulnerable*. En este caso, para muchos, Kennedy era un personaje que aunque constituía una importante fuerza política, era fácilmente "maneable" por los intereses propios de la sociedad a la cual gobernaba.

⁹² Siendo el cuerpo humano femenino ampliamente explotado en actitud propia del morbo.

⁹³ Considerando que pueden ser cuatro tipos de comparación entre el símbolo y la situación que le otorga la cualidad perteneciente: analogía entre dos cosas con características muy similares, comparación causativa objetiva, comparación causativa subjetiva, y comparación activa (véase pp.33-34 de la presente Tesis).

de interdependencia. Si bien por un lado encontramos el mundo consumista, por el otro hayamos una de las principales figuras que lo protagoniza.

John F. Kennedy. El hecho de que a este símbolo se le confieran positivos resultados en la resolución de problemáticas y sucesos en los 60, lo constituye como parte de una comparación causativa objetiva; es decir, la deducción al ver esta figura, nos supone (reforzándonos con el entorno de las representaciones artísticas), una causal determinante para una motivante actuación política, el empuje de la tecnología, la *conquista* de nuevos territorios y hasta la guía familiar dentro de la sociedad norteamericana de la época.

3) Definir el enunciado que posee todo símbolo.

Automóvil. El automóvil representa la sustitución de la actividad humana, la posibilidad de velocidad y el dominio de las distancias, asegurando la incorporación de quien lo posee al Primer Mundo⁹⁴ (confinándole a este último sus cualidades de capitalista y avanzado).

Manos femeninas cortando un pastel. El hogar es uno de los más importantes principios del mundo consumista, confiriéndole a la mujer la responsabilidad de iniciar el ciclo dentro del mismo.

John F. Kennedy. John F. Kennedy, traspasó su función política hasta convertirse en *estereotipo* de la vida social en la década de los 60.

4) Considerar la polisemia y equivocidad del lenguaje del símbolo. Es decir, especificar a cual de los planos, en una posible multiplicidad de ellos, pertenece la interpretación del símbolo en cuestión.⁹⁵

Automóvil. Definitivamente en éste (como en muchos casos veremos), el automóvil se asociara con su realidad histórica; está incluso inmerso en él, la evolución y el trascender humano.

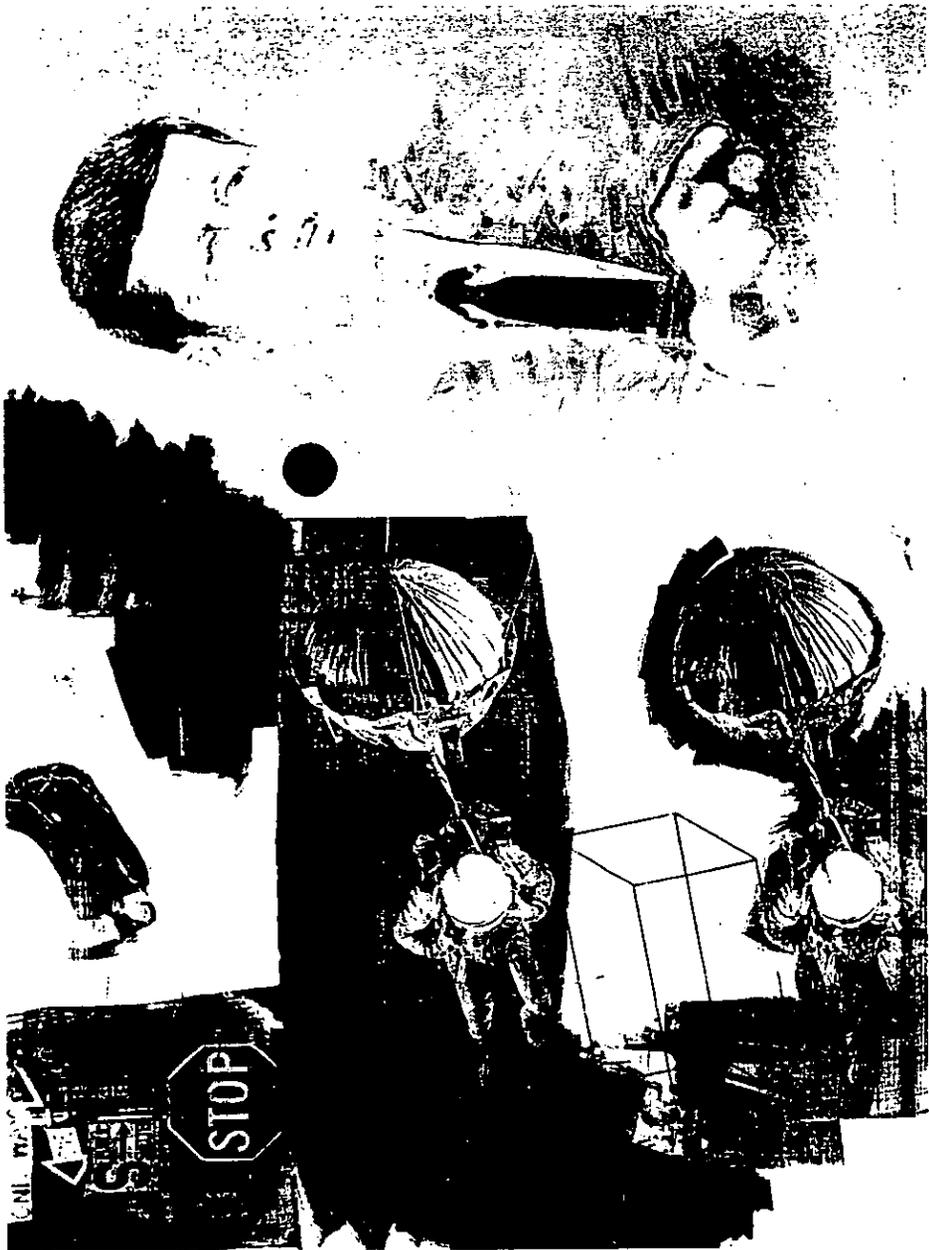
Manos femeninas cortando un pastel. En este caso sería conveniente proponer un nivel más en cuanto al desempeño del símbolo; una realidad estrictamente *económica*⁹⁶, debido a que es a partir del encumbramiento de la forma de producción capitalista, cuando emergen infinidad de mitos y por tanto de símbolos, que refieren con marcada precisión el sistema económico.

John F. Kennedy. Sería preciso categorizar a este personaje dentro de la realidad histórica debido a su desempeño político; sin embargo su participación en diversos aspectos de la vida, lo hace participe también de otro tipo de realidades, desde la política hasta la cultural.

⁹⁴ Refiriéndonos específicamente a su desempeño de la época en cuestión, y no a la época actual, donde la masificación le ha permitido abarcar prácticamente todos los estratos sociales.

⁹⁵ Considerando que pueden ser: realidad cósmico natural, realidad histórica o realidad psicológico-moral-espiritual, las posibles categorías.

⁹⁶ Debiera ser inscrita como subcategoría de la realidad histórica; pero -a la vez, con un carácter autónomo, concedido por el sistema económico.



ROBERT RAUSCHENBERG
"Quote" 1964
Cita
Oleo y serigrafía (2.39 x 1.83 mts.)

"CITA" (QUOTE) ROBERT RAUSCHENBERG (1964)

PRIMERA DIMENSION: DIMENSION FORMAL

1. SIGNIFICACION FACTICA

a. Identificación de cosas y seres. Se trata de una representación de formato vertical, misma que en la parte superior ubica en plano *aberrante* (horizontal y no acorde a la postura de la obra), el esbozo de un torso humano, se trata de un hombre blanco de rasgos anglosajones vestido de manera formal con saco de color gris azulado, camisa blanca y corbata negra (la representación de esta figura, se ha llevado a cabo mediante la técnica serigráfica; manchones de pintura blanca sobre fondo negro, derivando en el tono casi impreciso del mismo traje), el cual sostiene firme su dedo índice en actitud de discurso, apoyada tal afirmación, por la boca entreabierta, tal como una alocución interrumpida; por otro lado, la parte baja de la obra se compone de múltiples elementos, que van desde diversas señales de tráfico en el ángulo inferior izquierdo, hasta el lado derecho, donde se localizan las figuras de dos astronautas sostenidos por paracaídas, vestidos a la típica usanza de estos personajes, es decir, con grandes botas, trajes burdos y cascos de protección y oxigenación. Además diversos rasgos complementan la obra, tales como, brochazos oscuros y en color magenta en la parte media y baja del cuadro, un pequeño aunque perfectamente simétrico círculo verde debajo de la figura humana central, así como un poliedro rectangular, sin aparente función, también en la parte baja de la obra.

b. Análisis de elementos básicos.

forma. Sin lugar a duda, la forma predominante en este estudio, es precisamente la figura humana como elemento primario (tanto el torso humano, como los dos cosmonautas), seguido de objetos que en su gran mayoría gozan de perfecta simetría, como lo son, la misma pareja de astronautas y sus circulares instrumentos de aterrizaje (en este caso es importante resaltar que es incluso la misma figura idéntica empleada dos veces), la figura geométrica esbozada entre éstos, el círculo verde en la parte

media, así como los simétricos letreros o señales de tránsito en la parte inferior izquierda.

color. Rauschenberg emplea una coloración de escasa brillantez y particular combinación, la carencia de blanco y colores intensos, proponen una especie de fondo para resaltar aquellos burdos brochazos y objetos resaltables en color magenta. Sin embargo, son el gris azulado apenas visible en el traje de la figura de la parte superior del cuadro y el pequeño círculo en color verde pasto, los encargados de compensar la carencia de tal coloración.⁹⁷

Lo destacable es que aún y siendo una técnica del Pop-art, el uso de los colores brillantes, Rauschenberg se aleja de ésta, y realiza su representación con muy pocos recursos para la captación inmediata de la atención del ojo humano, como lo serían la utilización y combinatoria de los colores primarios.

tono. La presente obra se vale de tonalidades bajas de luz, a través de tonos ocres, grisáceos y beige que funcionan como pálida atmósfera para aquellos elementos resaltables a base de rojos.

cualidades matéricas. "Cita" (*Quote*) está realizada al óleo y enriquecida con toques de serigrafía sobre lienzo, con una dimensión de 2.39 x 1.83 mts. Lo destacable, es que así como Rosenquist, Rauschenberg emplea igualmente la técnica del *collage*⁹⁸, la cual les permitió proyectar en un mismo espacio diversas disciplinas de la vida, recurriendo a múltiples objetos trasladados de su entorno original a la manera más informal de representación en una obra de arte.

composición. Rauschenberg en "Cita", logra equilibrar las fuerzas de los objetos que conforman su obra. La misma presenta una división en parte superior e inferior, colocando en la primera la figura de mayor peso, para corresponder a la parte inferior que de entrada le corresponde serlo (teóricamente). Es decir, la parte superior presenta un personaje que aunque carente de firmeza en el colorido, correspondientemente mantiene una postura activa; además, esta porción de la obra representa un mayor peso, al expirar una considerable luminosidad en relación a la parte inferior. Por su parte, ésta última, si bien posee un número mayor de objetos, no resultan comparables en cuanto a dimensión con la figura ubicada en la parte superior;

⁹⁷ Supongamos una prueba. Coloque su dedo sobre esta última figura y compruebe si la propuesta de iluminación de la obra, es la misma sin y con él.

⁹⁸ De hecho también Hamilton acude a este recurso, quedando de manifiesto que el collage es una técnica muy socorrida por el pop-art.

La objeción para esta obra es notoria, hablando de la dirección de los objetos. Si bien es cierto que, el Pop-art se caracterizó por no seguir reglas precisas y colocar elementos en un espacio determinado "prácticamente" al azar; Rauschenberg emplea el recurso y compila en "Cita" elementos diversos de orígenes diferentes, pero no sólo eso, sino que además decide darles posturas, direcciones, coloraciones y objetivos diferentes entre sí, para llevar a cabo una especie de *collage* que ubica sus elementos al parecer arbitrariamente.

2. SIGNIFICACION EXPRESIVA

a. Interpretación de gestos corporales. La actitud corporal que emplea Rauschenberg en el personaje de la parte superior de "Cita", es representativa de un personaje activo, que por la expresión del rostro y "movimiento" de sus manos, sugiere una imagen captada de un discurso: inclusive es casi visible el hecho de que la boca del personaje esté entreabierta en señal de alocución. Por otra parte, los cosmonautas ubicados en la parte inferior de la obra, también parecen haber sido *congelados* en un momento decisivo de su actividad, la posición de sus piernas sugiere que están próximos a dar el siguiente paso en una caminata espacial.

El reforzamiento a la energía propuesta por los personajes de esta obra, lo llevan a cabo destacablemente, todos aquellos brochazos plasmados en regiones específicas de manera energética, en tonos oscuros que proyectan igualmente cierta rudeza, ejemplificándonos el carácter del autor al llevar a cabo su representación. De hecho este pintor se propuso siempre dar *vida* a sus personajes, para compensar la estática que confiere toda obra a sus elementos de composición.

b. Identificación y clasificación de motivos. El tema que aborda Rauschenberg es la importancia de poseer una actitud activa al intentar conseguir determinadas metas, en este caso, las de un país potencial; para lo cual, emplea motivos representativos de este proceso, tales como, un mandatario de gobierno que proyecte fortaleza, dos cosmonautas en plena caminata espacial, guías o señales de tránsito, así como figuras simétricas, tales como un cubo y un resaltable círculo verde.

c. Cánones estéticos. *(Debido a que las tres obras fueron creadas en el mismo período, comparten ésta categoría, véase Cánones estéticos del primer análisis, p. 107).*

⁹⁶ De hecho también Hamilton acude a este recurso, quedando de manifiesto que el *collage* es una técnica muy

SEGUNDA DIMENSION: DIMENSION NARRATIVA

1. ANALISIS ESTRUCTURAL

La obra de Rauschenberg respalda el nacimiento de un nuevo mito. En principio, dispone encumbrar a Kennedy, presidente de los Estados Unidos, en la parte alta de su obra en postura sugerentemente activa (aunque en plano *aberrante*, como se denominaría habitualmente en Televisión), mientras que dos cosmonautas en la parte inferior, parecen caminar con falta de gravedad, al lado de diversas señales de tránsito aparentemente colocadas de manera aleatoria; además complementa esta representación, con objetos y "brochazos" superpuestos azarosamente, acercándose al límite del absurdo, incluso hasta nos hace preguntar: ¿qué hacen, un poliedro rectangular, un círculo pequeño de color verde y unos cuantos pincelazos negros en la representación de un tema tan interesante?.

La temática que abordara Rauschenberg, fue empleada para demostrar que las grandes tecnologías no sólo han vuelto "pasivo" al hombre del s. XX, sino que además le han permitido conocer nuevos territorios, incluso más allá de su propio planeta. Es decir, que se abordó el tema desde un punto de vista *optimista*, considerando que el Pop-art fue uno de los movimientos más críticos (incluso sarcásticos) del arte moderno, ironizando constantemente sus propios elementos de creación (motivos); en este caso, correspondería ironizar el desempeño autoritario/hermético de los países del Primer Mundo acerca de las nuevas tecnologías, sin embargo, desde un particular punto de vista, es más bien una representación a manera de reconocimiento y fascinación por las innovadoras propuestas para conocer la Luna.

2. ANALISIS SOCIO-HISTORICO

(véase Análisis socio-histórico, entorno a la figura de Kennedy en el primer estudio de caso, p. 108)

3. ANALISIS DE LAS INTERPRETACIONES PREVIAS

(véase *Análisis de las interpretaciones previas, entorno a la figura de Kennedy en el primer estudio de caso, puesto que todas las obras en cuestión comparten la esencia en sus contenidos, p. 109*).

TERCERA DIMENSION: DIMENSION SIMBOLICA

1) *Primer análisis, considerando los aspectos que le dieron a la figura en cuestión el carácter de símbolo.*

Cosmonautas. Los importantes avances para la anhelante meta de pisar la Luna por el ser humano, crearon en Rauschenberg especialmente, la constante de plasmar en sus obras, motivos pertenecientes específicamente a tal misión. En "Cita", los cosmonautas ejemplifican tal afirmación, se trata de figuras que promovieron en la época, la inquietud de conocer nuevos territorios; en sí mismas, significaron el avance tecnológico posible en la mente humana, la conquista del hombre sobre la propia naturaleza y el desafío por sus leyes. Además, si hablamos en términos internacionales, el astronauta (y sus logros) era concebido como un indicador de potencialidad sobre otras naciones, una guerra incesante de ciencia y éxitos obtenidos. El astronauta también era sinónimo de héroe nacional, puesto que en sí mismo condensaba los logros alcanzados por todo un equipo de trabajo, cuyo fin era el progreso del hombre: objetivo fundamental del ser humano en el s. XX.

Señales de tránsito. Los múltiples movimientos de protesta que se dieron cita en la década de los sesenta, no eran sino la rebeldía generalizada frente a todas aquellas actividades que tuvieran algo de institucional (dígase a nivel político, estudiantil, cívico y hasta religioso). Es tal vez esta la causa en la que se inspiró Rauschenberg para ironizar con señalamientos de tránsito en su obra de arte, reforzando además tal interpretación, que dichos señalamientos se encuentran en una postura inusual, contraria prácticamente a todos los elementos compositivos (exceptuando la figura de Kennedy); significando probablemente la actitud de un sistema que se propone la homogeneización social, a través de señales y reglas prácticas, formuladas en lo que conocemos como leyes, aquellas guías determinantes que dictan el comportamiento social.⁹⁹

John F. Kennedy. (véase inciso 1, en lo referente al símbolo Kennedy en la pág. 111 del presente texto).

2) *Análisis comparativo entre la figura simbólica y la situación o fenómeno que le dio esa cualidad.*

Cosmonautas. En este caso, se trata de una *comparación activa*, donde el objeto concebido como símbolo en el presente estudio, nos relaciona incluso mediante su misma apariencia con todo aquello que tenga que ver con avance científico; es decir, denota la proyección tecnológica, la constante

⁹⁹ Como hemos referido en anteriores ocasiones, el Pop-art hizo de los objetos cotidianos, símbolos de una época: el entorno compositivo en el que los autores colocaban determinados objetos, era lo que les atribuía de esa carga ideológica, para ser considerados como tales. En este caso, desde un particular punto de vista, las señales de tránsito, son precisamente el símbolo de la ironización hacia todo lo relacionado con las leyes cívicas o sociales, dentro de un sistema que pretende generalizar a una heterogénea población en lo que conocemos como "masa". Sin embargo, en este momento es preciso aclarar la diferenciación propuesta por Charles Peirce Sanders, acerca de las figuras cuya categoría podría confundirse entre lo que son: los iconos (representación visual de un objeto, con el que guarda una relación "cualitativa"), los índices (el signo que representa al objeto en cuestión, guarda una relación de "contigüidad" con el mismo) y los símbolos (así se le denomina al objeto o figura -signo, que por "convencionalismo" ha adquirido un carácter significativo dentro de determinado grupo social). Siendo ésta última, la categoría más adecuada para la figura en cuestión.

innovación, la desafiante competencia y la búsqueda del progreso, características ineludibles de toda potencia mundial, como lo es el caso de la norteamericana.

Señales de tránsito. Este es el caso de una analogía entre dos cosas con características básicas muy similares; es decir, así como éstas señales guían o determinan la actividad de los automóviles en el tránsito, de igual forma ha sido empleado este símbolo, como una *ironización* de todos aquellos lineamientos que dictaminan la *correcta* actitud de los hombres dentro de la sociedad.

John F. Kennedy. (véase inciso 2, acerca de la figura de Kennedy en la página 112 de la presente).

3) Definir el enunciado que posee todo símbolo.

Cosmonautas. Los astronautas se constituyeron en el símbolo de la década para representar el progreso humano en lo referente a la alta tecnología, así como en el fruto de la competencia internacional en el marco de la Guerra Fría (E.U. vs. URSS).

Señales de tránsito. La generalidad de las actividades humanas se encuentran determinadas por señalamientos (leyes) impuestos por el sistema político.

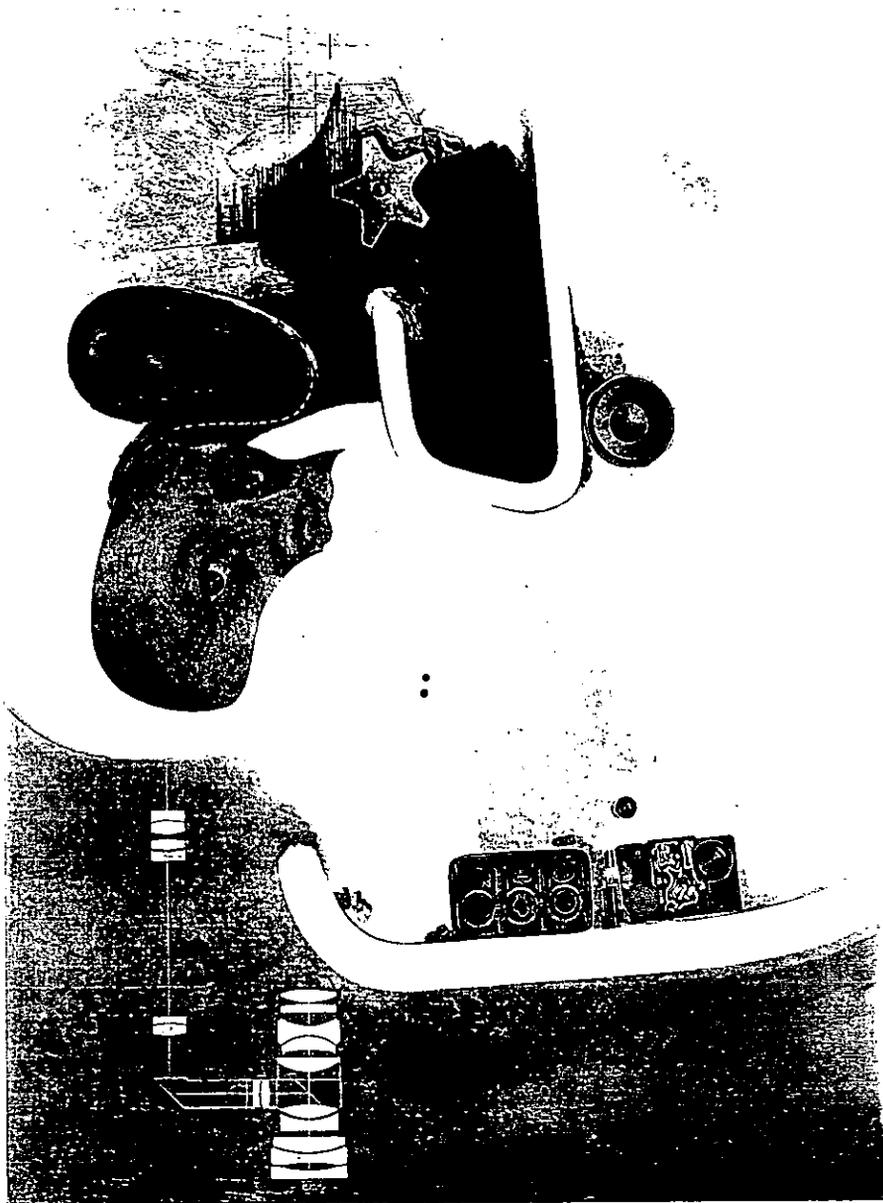
John F. Kennedy. (véase inciso 3, perteneciente a la figura de Kennedy en la página 112).

4) Especificar a cual de los planos posibles, pertenece la interpretación del símbolo en cuestión.

Cosmonautas. Este símbolo es una ejemplificación de conjunciones entre una realidad cósmico natural y la realidad histórica en la que se lleva a cabo; es decir, por un lado queda de manifiesto la *conquista* del hombre en territorios desconocidos hasta entonces, mientras que es precisamente la evolución en este plano lo que hace posible uno de los aspectos más importantes de la Historia. Entonces, se trata de un enlace de planos diferentes, pero decisivos en el devenir humano.

Señales de tránsito. Entendida esta imagen como una ironización de los específicos lineamientos sociales, puede plantearse como un símbolo perteneciente a la realidad psicológico-moral-espiritual del ser humano; es decir, aquellas reglas básicas de carácter cívico para la regulación de la vida cotidiana..

John F. Kennedy. (véase el inciso 4, en lo relativo a la figura de Kennedy en la página 112).



RICHARD HAMILTON
"Para una verificación definitiva de las nuevas tendencias
en la ropa y accesorios masculinos"
Oleo, collage y lámina de plástico sobre tabla (61 x 81.3 cms.)

"PARA UNA VERIFICACION DEFINITIVA DE LAS NUEVAS TENDENCIAS EN ROPA Y

ACCESORIOS MASCULINOS" RICHARD HAMILTON (1960)

PRIMERA DIMENSION: DIMENSION FORMAL

1. SIGNIFICACION FACTICA

a. Identificación de cosas y seres. Este es un cuadro cuya figura central es el fragmento de un rostro humano, se trata de un personaje de rasgos anglosajones de edad mediana, mirada expresiva y sugerente; éste viste a la usanza de los astronautas, con traje típico y casco protector; sin embargo, además de los elementos normales compositivos del traje, Hamilton complementa con otros, traídos desde orígenes totalmente ajenos a la astronáutica. Es decir, se pueden apreciar en la parte correspondiente a la espalda alta del personaje, sobre el traje blanco, dos tabletas rectangulares de similar tamaño: la primera, representada a través de una de esas máquinas que mediante la coincidencia de tres figuras al movimiento de una perilla permite ganar algunas monedas (vulgarmente conocidas como "máquinas tragamonedas"), constituyéndose como uno de los más famosos juegos de azar en lugares de apuestas; mientras que la segunda tableta es un radio de transistores de mediados de siglo. Además, en la porción derecha del cuadro, nos es posible apreciar en primera instancia, un elemento ovoidal en color rojo intenso que pareciera formar parte del mismo casco del astronauta, mientras que algunos elementos más, tales como perillas (circulares y en forma de estrella), o algunos trazos al estilo de la Ingeniería (cabe resaltar que en dicho diseño, destacan las siglas "cccp", distintivo propio de las naves rusas), complementan los espacios *vacíos* del cuadro.

b. Análisis de elementos básicos.

forma. La figura humana es la esencia de esta representación, tanto por dimensión sobre las otras figuras, como por ser el fondo donde son colocados los elementos accesorios del cuadro. Dichos

accesorios, se caracterizan por ser específicamente simétricos, dígame de forma circular, ovoidal, rectangular e incluso irregulares, pero que gozan de trazos perfectos y armonía en su estructura.

color. La coloración en este cuadro se caracteriza por la ausencia de colores primarios, es decir, se ha llevado a cabo en su gran mayoría a través de colores opacos, que van desde el negro intenso hasta el café y el gris claros, haciendo resaltar aquellas figuras basadas en el magenta y el ocre naranja.

tono. La tonalidad aquí reflejada, se proyecta como lo suficientemente intensa, ya que al mismo tiempo que usa tonos saturados de luz (otorgados por el blanco y los colores claros), complementa la representación con importantes zonas oscuras o de equilibrada opacidad. Lo destacable aquí, es la utilización de múltiples aunque sutiles tonos de gris en la totalidad de la obra.

cualidades matéricas. Como hemos visto, los tres autores recurren al óleo para sus originales creaciones, sin embargo, son Rosenquist y Hamilton quienes se aventuran a proponer técnicas más completas que encuadran aún más con el arte moderno. Las nuevas experiencias con los medios técnicos de reproducción y su influencia en la vida diaria, sobre todo en los hábitos visuales (llámese fotografía, cine, televisión, publicidad, diseño, etc), estimularon el perfeccionamiento de Hamilton en sus técnicas¹⁰⁰. Específicamente en este caso, el artista decide innovar combinando el óleo en un *collage* con una lámina de plástico sobre tabla, en una proporción de 61 x 81.3 cms.

composición. La obra de Richard Hamilton consta de una composición sumamente simple, en la que la figura principal y única humana, logra captar la completa visión del espectador, al estar ubicada idóneamente en la porción central superior. Es una obra cuyas características asemejan más bien al modelo retratista, retomando al hombre como centro de atención, únicamente distraída por aquellos accesorios que le complementan.

Sin embargo, la presente representación posee un marcado *desequilibrio* compositivo, debido a que existe una importante saturación de elementos en la porción derecha de la misma, al punto de que prácticamente se llega al límite, es decir, si partimos del hecho de que la porción derecha de toda obra constituye la de mayor peso, entonces es preciso equilibrar la porción izquierda, la cual en este caso es

¹⁰⁰ La mixtura de técnicas y elementos/instrumentos realizada por Hamilton en sus particulares creaciones, marcaron una de las pautas más significativas en las aportaciones del Pop-art. El uso de madera en aleación con láminas de aluminio, plástico o simples recortes de revistas retocados al óleo, provocaron en los estudiosos del arte, singular interés por este movimiento. Sin dejar del lado, la particularísima importancia de los medios técnicos de reproducción, que dejaron una original propuesta para el nuevo arte, tales como el *transfer* o el *stencil*.

pobremente reforzada, con una mínima utilización de objetos (aunque de importante simbolismo); además por si no fuera suficiente, la predecible figura humana se dirige igualmente hacia la derecha nuestra, provocando la ilusión de exceso de peso físico del cuadro.

Sin embargo, lo rescatable, es considerarla como una obra que logra sostener su esencia en el centro. cuestión que le permite distribuir en su entorno, las figuras o elementos que le apoyan y dan sentido..

2. SIGNIFICACION EXPRESIVA

a. Interpretación de gestos corporales. En la representación de Hamilton, la actitud de la figura humana, simplemente es determinante; es decir, que sólo con la posibilidad de la expresión de la mirada, el autor ha sido capaz de captar la personalidad y fuero del personaje. En otras palabras, el particular entorno que rodea a dicha figura, no es sino el marco para resaltar la actitud del personaje central; los diversos elementos tienen como una de sus principales funciones, destacar la importancia del personaje en cuestión, el cual se caracterizó por su energía, decisión y personalidad.

b. Identificación y clasificación de motivos. La temática tanto de Rauschenberg como de Hamilton, es una temática con singulares toques cósmicos. Sin embargo, la representación de Hamilton acerca de la *conquista* del espacio, se ha realizado desde un punto de vista *optimista*, incluso en tono simpático; para ello, el autor empleó motivos tales como: un singular traje de astronauta ataviado con elementos ajenos al mismo, tales como un radio de transistores, una máquina "tragamonedas", o una especie de globo ovoidal de color rojo intenso como parte del casco.

c. Cánones estéticos. *(Debido a que las tres obras fueron creadas en el mismo periodo, comparten ésta categoría, véase Cánones estéticos del primer análisis, p. 107 de la presente Tesis).*

SEGUNDA DIMENSION: DIMENSION NARRATIVA

1. ANALISIS ESTRUCTURAL. El relato de Hamilton acerca de su fascinación por los avances tecnológicos en la era cósmica, lo lleva a realizar una yuxtaposición de elementos varios y sumamente diferenciados entre sí, en su afán de plasmar la evolución del hombre en este aspecto; de hecho, decide

abordar el tema al estilo informal, casi divertido, donde iniciando desde el título *"Para una verificación definitiva de las nuevas tendencias en la ropa y accesorios masculinos"*, define su intención de "jugar" con el más alto orgullo de la gloria norteamericana: el poder y la ciencia. Es precisamente, la conjunción del presidente Kennedy y el traje de astronauta, los que determinan su peculiar punto de vista ante tan importante evento mundial; pero Hamilton (perteneciente a la teoría de la juventud), decide no ser tan solemne y llegar de manera espontánea al gusto público.

2. ANALISIS SOCIO-HISTORICO

(véase *Análisis socio-histórico global, entorno a la figura de Kennedy en el primer análisis hermenéutico, p. 108*).

3. ANALISIS DE LAS INTERPRETACIONES PREVIAS

(véase *Análisis de las interpretaciones previas, puesto que todas las obras del presente análisis comparten la esencia en sus contenidos, p. 109*).

TERCERA DIMENSION: DIMENSION SIMBOLICA

1) *Primer análisis, considerando los aspectos que le dieron a la figura en cuestión el carácter de símbolo.*

Astronauta. Como vimos en el anterior análisis el astronauta en la década de los 60 se constituyó como el símbolo inequívoco de avance tecnológico y poderío en la competencia internacional; la figura de este personaje caracterizó los importantes logros en materia astronáutica, así como el progreso del hombre al explorar desconocidos territorios fuera del planeta. Sin embargo, el toque que le da Hamilton al presente símbolo, es al mismo tiempo un reconocimiento a la labor de la ciencia norteamericana (incluso apoyada por el mismo presidente de la nación), y el rompimiento de la seriedad del tema, con toques *simpáticos* posibles a través del *collage*, mediante elementos que igualmente merecen ser considerados como símbolos de la época.

Máquina "tragamonedas". La vida nocturna de mediados de siglo, fue también retratada en múltiples ocasiones por los autores del Pop-art; el *glamour* y la diversión en centros de espectáculo (particularmente acentuados en los E.U.), se constituyeron en fuentes importantes para el consumismo y el derroche de la vida cotidiana. Los juegos de azar y por tanto la importancia concedida al golpe de suerte, adquirieron un auge relevante en la década de los 60, refiriendo constantemente a la lógica de competencia y éxito ambicionado siempre por los norteamericanos; en este caso Hamilton elige para su representación una de esas máquinas denominadas coloquialmente como "tragamonedas", en las que por un gasto mínimo, es posible multiplicar la inversión realizada. El anhelo por obtener capital (y en consecuencia privilegios), se convierte en una incesante meta del individuo en la sociedad capitalista

del presente siglo, y que mejor si es a través de una atractiva opción: el posible avance económico con rapidez y facilidad.

Radio de Transistores. Indudablemente los medios de comunicación tuvieron importantes beneficios con el reforzamiento de la era tecnológica, convirtiéndose en verdaderos símbolos de la modernidad y el progreso. La televisión, el radio, la prensa e incluso el cine, transformaron su carácter de informadores, para convertirse en determinantes medios de *ideologización social*. En este caso, Hamilton emplea como símbolo de este proceso un radio de transistores, que representa además el desapego institucional y doméstico, al poseer la capacidad de convertirse en un accesorio personal de fácil adquisición, transportación y colocación en un mínimo espacio, lo cual lo hace accesible a un incontable auditorio, ansioso de información y también de entretenimiento; reforzando adicionalmente la cultura del ocio, presidida por la televisión.

John F. Kennedy. (véase inciso 1, en lo referente al símbolo Kennedy en la página 111).

2) Análisis comparativo entre la figura simbólica y la situación o fenómeno que le dio esa cualidad.

Astronauta. (véase el análisis comparativo referente a éste mismo símbolo en la obra de Rauschenberg, p.117).

Máquina "tragamonedas". Este es el caso de una comparación *causativa objetiva*, debido a que los individuos amantes del juego le atribuyen a ésta ser la causa de la obtención de sorpresivas e insospechadas ganancias; suponen -arriesgadamente, que a través de este tipo de juegos podrán acrecentar su capital, sin concientizar que son ellos mismos la motivación para aumentar la apertura de negocios que se valen de la ilusión personal.

Radio de Transistores. Este es nuevamente el caso de una *comparación activa* (como lo hemos visto en diversas ocasiones en los símbolos de nuestros tres análisis hermenéuticos); puesto que se trata de un objeto que significa en sí, los logros de la actividad humana en lo referente a la tecnología; además denota la necesidad del hombre por mantenerse *distraído* a toda costa, dígase con fines de información o únicamente de entretenimiento. En otras palabras, el radio -como uno de los medios de comunicación más importantes, se ha consolidado como objeto ineludible de la vida cotidiana; la facilidad de acceso a él lo convirtió en uno de los instrumentos indispensables en la búsqueda de la *homogeneización* dentro de las sociedades industrializadas.

John F. Kennedy. (véase inciso 2, acerca de la figura de Kennedy en la página 112).

3) Definir el enunciado que posee todo símbolo

Astronauta. (véase la definición del enunciado del presente símbolo, a partir de la obra de Rauschenberg, p. 118).

Máquina "tragamonedas". El deseo por la obtención de capital de la manera más rápida y fácil, motiva al hombre a confiar ciegamente en su propia suerte para tal fin, alimentando el consumismo innecesario, característico del sistema económico predominante.

Radio de Transistores. Los medios de comunicación en la época moderna, abandonan su carácter de informadores, para especializarse en la *ideologización institucional* de las grandes masas.

John F. Kennedy. (véase inciso 3, perteneciente a la figura de Kennedy en la página 112).

4) Especificar a cual de los planos posibles, pertenece la interpretación del símbolo en cuestión.

Astronauta. (véase el plano perteneciente al presente símbolo en la obra de Rauschenberg, p. 118)

Máquina "tragamonedas". A este tipo de símbolos se hace referencia al proponer una realidad estrictamente económica (si recordamos el primer análisis), debido a que es el propio sistema económico predominante, el propiciante del nacimiento de nuevos símbolos relativos exclusivamente con el dominio del capital.

Radio de Transistores. Este es un símbolo perteneciente a la realidad histórica por dos situaciones: una, su misma existencia y evolución, se constituyen como características del progreso humano; y dos, que éste es uno de los medios más importantes para la narración de la propia Historia. Además es posible otorgarle la categoría de pertenecer a la realidad psicológico-moral-espiritual, al constituirse en una de las influencias sociales de mayor peso.

John F. Kennedy. (véase el inciso 4, en lo relativo a la figura de Kennedy en la página 112).

CONCLUSIONES

La metodología empleada para la realización de la presente Tesis, fue la división de temas específicos a través del capitulado en uso. Es decir, dividiendo el desarrollo de la misma en dos partes esenciales; si bien por un lado, la primera está basada únicamente en la investigación (cap. I y II), la segunda parte, consta de la teoría llevada a la práctica a través de tres estudios de caso (cap. III).

La elección de la metodología resultó ser apropiada para los fines deseados, debido a que se buscó crear un equilibrio compensatorio entre teoría y práctica; siendo la ejemplificación, llevada a cabo en el capítulo final de la tesis, la corroboración de la investigación realizada a lo largo del proceso, así como también de las hipótesis planteadas en un principio.

Por otra parte, uno de los elementos de mayor complejidad y riqueza a lo largo de la investigación, lo fue sin duda, la apertura de perspectivas y conocimientos de las expresiones políticas, sociales y culturales pertenecientes a las sociedades características del siglo XX. Es decir, que el planteamiento realizado en un principio, se vio profundamente favorecido al abordar la temática desde el punto de vista de la filosofía moderna. Especialmente si hablamos del arte vanguardista, como una de las manifestaciones contestatarias y/o contraculturales de mayor impacto para la época.

La aportación del presente texto, pretende ser el punto de vista particular, frente a una de las reacciones más polémicas surgidas en la modernidad: la *aleación* sostenida entre gran arte y cultura popular. Así como manifestar que la importancia de la expresión artística, fue y sigue siendo elemento ineludible sintomático de la sociedad; en este caso, abocándonos específicamente a las reacciones artísticas de las sociedades industrializadas, dando como resultado, un polifacético sistema de comunicación, cuyo instrumento esencial de penetración es sin duda, *la imagen*.

A partir del poder de fascinación que ejerce, la imagen se ha constituido como un elemento imperante en el proceso de la comunicación. Esta, proporciona y propicia los estilos y modos de vida a seguir a manera de *estereotipos*, valiéndose ante todo, de los medios de comunicación masivos.

La importancia de la imagen artística, radica en que ésta es capaz de *condensar* en sí misma, una época determinada, síntomas y actitudes de la sociedad que interpreta. Siendo que, las imágenes artísticas no deben concebirse como una copia de la realidad, sino más bien como una versión o precisamente, una interpretación de la misma. La tarea primaria en el estudio de la imagen, es ejercitar la percepción, dependiendo para ello, ineludiblemente el nivel cultural del observador.

La percepción visual como actividad del conocimiento, es el proceso complejo por medio del cual *aprehendemos* los diversos aspectos de la realidad. La organización visual llevada a cabo por la mente, es sumamente inteligente; es decir, no se limita al material dado directamente, sino que además, tiene la capacidad de incorporar elementos o extensiones invisibles como partes genuinas de lo visible, tal como los procesos de completación de objetos truncos, por ejemplo.

Mientras que, la *abstracción*, es el proceso que protege a la mente de anegarse en más información de la que puede o necesita codificar en determinado momento; es decir, le brinda al conocimiento la capacidad inteligente de concentrarse únicamente en aquello que le resulte de interés y prescindir de lo que se encuentra fuera del foco de atención. Advirtiendo que dicha selección, varía de acuerdo con la especie, grupo cultural y el grado de adiestramiento del observador; aludiendo incluso, a la capacidad de la imaginaria individual del mismo.

El receptor, es el principal objetivo de los fines perseguidos por el emisor a través de sus mensajes; en un rango de la experiencia tan amplio, que va desde los fines estrictamente mercantiles, hasta las sutilezas de la ideología. Los mensajes existen *alternativamente*, debido a que la sociedad no es un bloque homogéneo; aunque "*homogeneizar*" sea precisamente uno de los principales fines de la tendencia de la sociedad moderna y por tanto del proceso comunicativo.

La actuación de la imagen dentro del proceso de la comunicación tiene diversas posibilidades, oscilantes desde la representación realista del mundo, hasta la interpretación singular de un autor que se atreve a concentrar en las formas y figuras empleadas, aspectos significativos de su experiencia personal. Esta última función es básica en la expresión artística, acudiendo a los símbolos como figuras condensadas de relevantes significados en el nivel social, cultural y religioso.

El lenguaje del símbolo es de carácter *multívoco*; la ambigüedad del mismo, no es la falta de univocidad, sino la posibilidad que tiene en sí para contener y engendrar interpretaciones diversas (incluso adversas) pero dentro de un grado establecido de coherencia. Siendo las representaciones *onírica y poética* (como la totalidad de creaciones artísticas), las escalas más productivas del acto simbólico.

Interpretar y comprender el fenómeno de la cultura, es uno de los propósitos más firmes de los estudiosos de la comunicación en todos los tiempos; sin embargo, en la época moderna, la confusión social y la problemática interna del individuo (manifestada abiertamente por primera vez a través del inconsciente), han significado un capítulo especial frente a la comprensión de la ideología y situación social, política y cultural prevalecientes.

Los métodos para el estudio de la imagen, han venido a proporcionar las pautas para tal labor, siendo los principales dentro de este apartado, la Iconografía, la Iconología y la Retórica -recordando que para este fin, la presente Tesis seleccionó la propuesta iconológica sugerida por Panofsky. La cual consiste en considerar que en su nivel más profundo, las imágenes artísticas son simbólicas; es decir, que constituyen síntomas culturales reveladores de la esencia de una época, de un estilo o de una escuela determinada.

La significación expresiva de las figuras simbólicas está presente en todos los elementos que la conforman -forma, color, tono, cualidades matéricas, composición; mismos que no deben catalogarse como neutros o inintencionales, debido a que éstos han sido cargados en un momento dado, con una

energía y un valor específico que los vuelve precisos; tales como mensajes propositivos que van desde el autor hasta el observador, con un interés especial.

La obra de arte por tanto, constituye dos aspectos: el síntoma y la curación; en tanto proyector de problemáticas sociales, al mismo tiempo que constituye la liberación del conflicto individual del autor ante las mismas. Por lo tanto, la validez de la obra artística no es sólo de carácter social, sino de expresión individual, como "válvula de escape" de los sentimientos más profundos almacenados en la mente. El juego del inconsciente adquiere relevante auge y fascinación como nunca antes, durante la segunda mitad del s. XX.

El fin del siglo anterior, creó las condiciones necesarias, sociales, políticas e ideológicas para que emergiera la sociedad de clases moderna, con bases ya no en la noción de *pueblo* sino de *masa*. Un síntoma de la declinación de la cultura, se demuestra a través de la influencia de la publicidad y el constante intento de homogeneización de las masas; influyendo notoriamente en *la crisis de los modelos del arte y la cultura*, sobrepasados por los estereotipos propuestos a través de la comercialización.

A partir del impacto televisivo originado después de la II Guerra Mundial, la sociedad para el entendimiento de conceptos y sucesos, prefirió la imagen como principal medio de introducción al pensamiento; demostrando como un objeto o figura cualquiera, tiene mayor aceptación por medio de su representación icónica, en relación a su representación verbal. La imagen se ha constituido en el soporte más desarrollado de la *masificación* dentro de las sociedades neocapitalistas; ésta es fundamental, sobre ella se apuntalan las estrategias imperativas de los medios de comunicación.

El rasgo fundamental de la cultura capitalista se dirige hacia la creación de formas colectivas de comunicación, basadas en la nueva posibilidad de reproducción tecnológica. La imagen, adquiere el carácter de multiplicable, y por tanto, su difusión tiene la enorme ventaja de ser cada vez mayor, aunque por otro lado, vaya en detrimento la fidelidad que constituyó su producción en un principio.

Sin embargo, desde un punto de vista positivo, la reproducción masiva de la alta cultura y los rasgos hacia la representación artística de la realidad en términos cotidianos, son elementos de una cultura potencialmente democrática y pluralista. y no precisamente, los síntomas del estancamiento cultural o la declinación del gran arte.

La sobreproducción de los objetos culturales a bajos costos, forma también parte importante del mundo consumista; la tecnología y los medios de comunicación masivos, son instrumentos esenciales del orden capitalista, cuna del fenómeno denominado *Industria de la Cultura*.

El espectador, recibe de la expresión tecnológica, compilaciones específicas de aquellas áreas de su interés, con la mínima exigencia de pensamiento. La fusión de cultura y pasatiempo, se ha convertido en un aspecto característico de las sociedades modernas. El *arte ligero*, se constituye como el principal entretenimiento de la sociedad de masas. La cultura moderna entonces, refuerza las actitudes emocionales que parecen inseparables a la existencia de la sociedad actual, cuyas características principales, son la pasividad, el abandono de la crítica, la uniformación y el sometimiento colectivo *voluntario*. La intensificación del progreso parece estar ligada a la falta de libertad, a través de la ciencia moderna, la tecnología y la dominación ideológica.

Sin embargo, la cultura moderna es algo más que los productos de la reproducción masiva; debe concebirse como el medio por el cual, el hombre humaniza y moldea el mundo social en el que se encuentra inmerso, de acuerdo a sus propósitos e intereses. El grado de educación del individuo supondrá así, la eficacia de la evolución cultural de la sociedad completa.

En el siglo XX, el arte ha manifestado una marcada transformación, no se discute ya un estilo, sino la esencia del arte mismo; es decir, la significación e intencionalidad que el autor expresa en un momento dado. La influencia del mundo consumista en el arte ha sido relevante; específicamente si hablamos de la inclusión de un nuevo adjetivo: el arte *matérico*, mediante el cual se permitió la intervención de objetos y elementos nunca antes considerados como artísticos, sobre lienzos y texturas

ajenas hasta entonces a las obras de arte. Incluso, en diversas ocasiones, es el propio objeto o el material empleado, el tema central de las mismas, anteponiéndose a toda forma o figura compositiva. El Dadaísmo abrió la brecha a movimientos posteriores con la utilización de este tipo de técnicas.

La supresión de los modos habituales de expresión, se debe a que los autores se enfrentaron a la crisis de una concepción del mundo que los llevó a buscar valores más universales; la sensibilidad del sentimiento se orientó hacia una meta que ya no era el ser humano, sino el universo de objetos y necesidades que hacen posible su existencia.

Particularizando, el Pop-art se consolidó como uno de los movimientos artísticos más polémicos para la época; sus instrumentos y técnicas de marcada originalidad lo hicieron *extravagantemente* visible al mundo, aún y cuando tomara para sí los objetos más triviales de la vida cotidiana. La cruda y polémica ironía proyectada a través de sus creaciones, produjo en la generación de los 60, el impacto y trascendencia necesarios para cambiar el rumbo del arte; cuya tendencia se tomaría gradualmente hacia la sencillez y el gusto popular.

El simbolismo del arte vanguardista, es uno de los campos más productivos de significación; las expresiones del inconsciente abrieron las brechas para el descubrimiento de sentimientos e ideas sostenidos hasta entonces como *tabúes*.

En muy pocas épocas la ruptura con el pasado se buscó con tanta fuerza como en la época moderna, influyendo notoriamente el cambio de los impulsos artísticos hacia nuevas clases y capas populares. La ruptura con la tradición -Nihilismo activo, tuvo lugar en el marco de una cultura que sostuvo intensa conexión con la sociedad en crisis. En este caso, la guerra, la rebelión, el pensamiento metafísico dominante y la intimación del ser, crearon el clima propicio para el enjuiciamiento de la moralidad, el inconformismo social, la revolución artística, y por consecuencia la transformación de los códigos en el sistema de comunicación actual.

Dicho sistema de comunicación, se ha visto reforzado, transformado e inducido a la creación de una renovada comunicación, sintomática ineludiblemente.

Es decir, que si bien por un lado no hace más que reflejar el diagnóstico negativista de una sociedad que gradualmente se entrega a los vicios de la homogeneización *casi voluntaria*, a través de los medios masivos; por otro lado (la actividad artística), se mantiene en la búsqueda de la reacción pensante y razonada frente a la realidad social, a través de creaciones y estilo que han dejado de ser puramente vanguardistas, al englobar todo aquello que cabe en el término *alternativo*.

En otras palabras, el fin es la constitución de un sistema comunicacional de múltiples espacios, técnicas y formas de expresión, tantos como interpretaciones de la realidad son posibles; para lograr hacer que cada espectador que observe las diversas creaciones, emita su particular juicio acerca de las mismas; o siendo muy optimistas, logre romper las "imágenes digeridas" de los *mass media*, en la búsqueda de la identidad individual, perdida hace ya algunas décadas.

Sin embargo, este proceso de renovación de la comunicación, se enfrenta cotidianamente a una problemática de dos vertientes esenciales. Por un lado, la imagen actual basada en la creación de impactos, recurre a enormes cargas de violencia, proyectadas de manera indiscriminada; mientras que, por otro lado, es insistentemente imperativa al instituir estereotipos para cada aspecto de la vida misma, y así constituir el fenómeno que bien podría denominarse como "cultura de la estética".

El viciado sistema de comunicación pareciera ser un fenómeno irreversible de graves consecuencias, irresponsable e indolente de toda función social. Sin embargo, los interesados en la transformación comunicativa, debemos concebir y proponer a la cultura actual como algo más que los productos de la reproducción masiva; la cultura es el medio por el cual el hombre humaniza y moldea satisfactoriamente el mundo social de acuerdo a sus propósitos e intereses de conjunto.

Los grados o niveles de educación y análisis de cada individuo frente a su entorno y problemáticas correspondientes, supondrán de igual forma la eficacia de la transformación cultural.

Es decir, que así como todo proceso formativo parte de la inducción; de igual forma, la evolución conjunta parte de individualidades intencionadas. El fortalecimiento de espíritu e intelecto de cada uno de los miembros de la sociedad, no puede sino favorecer el crecimiento de grupo.

Por lo tanto, es necesario obtener los instrumentos (cultura) por medio de los cuales aprendamos a leer los mensajes dirigidos a nosotros (provenientes de cualquier fuente institucional y sus respectivos intereses, desde el nivel comercial hasta el ideológico), hacemos críticos de ellos para no consumirlos sin análisis previo; es decir, saber descifrar sus significados ocultos y entender la significación precisa de sus contenidos.

Únicamente con la *lectura* correcta de cada unidad icónica o lingüística, es como trascenderemos ante la intención de dichos mensajes, siendo un acto mayoritariamente voluntario aceptar o no la "propuesta" de los mismos.

Debemos concebir a la comunicación como una actividad social inconclusa, misma que para complementarse necesita más que nunca del intelecto humano con fines colectivos, antes que la búsqueda de intereses creados. Es lamentable que en la era de la globalización de la comunicación, el ser humano se encuentre en el grado más alto de la *incomunicación social*.

ANEXO

El grado de iconicidad (o nivel de la realidad) de una imagen, puede evaluarse –EN SENTIDO RELATIVO, a través de las llamadas "escalas de iconicidad".

Sin embargo, "definir la imagen de manera cerrada, ya se ha dicho, ni es posible ... ni tiene demasiado sentido. Como alternativa, lo que aquí proponemos es una definición abierta..." (VILLAFÑE Justo, *"Principios de Teoría General de la Imagen"*, Pirámide, Madrid 1996, p. 57).

A continuación, lo que se pretende es un ilustrativo acercamiento histórico –cronológico relativo a las diferentes clases de imágenes, con base en la definición de sus correspondientes características formales, a través del siguiente esquema.

IMÁGENES ANTES DE LA POSIBILIDAD DE LA REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA	FORMA		COLOR	TONO
	GRADO DE ICONICIDAD*	NIVELES DE ABSTRACCIÓN DE ABSTRACCIÓN		
GRAFISMOS Y PICTOGRAMAS	Uso de formas altamente simplificadas y esquematizadas.	Altos niveles de abstracción.	Indiferente o simbólico, de acuerdo a la figura representada y el uso de la misma.	Ausencia de matización tonal.
REPRESENTACIONES ESQUEMATIZADAS (REALISMO (RENACIMIENTO))	Mayor grado de iconicidad, aunque sin dudas, menos realista que el período renacentista. Sorprendente aproximación de las creaciones con su referente: realismo idealizado de acuerdo a cánones de belleza.	Nulos niveles de abstracción. Bajos niveles de abstracción.	Pigmentación a base de aglutinantes opacos. Creaciones realizadas a partir del uso del color local (sin atmósfera común), a base de aglutinante translucido. Uso real de los colores correspondientes al modelo original, a base de aglutinantes translucidos.	Ausencia de matización tonal.
NATURALISMO	Aproximación extrema de las obras de arte a la escena original, modelos, objetos, etc., mediante una representación minuciosa y detallada.	Bajos niveles de abstracción.	Exaltación de los colores básicos o primarios, en la búsqueda esencial del aspecto visual. Autonomía del color, respecto de las formas reales.	Inicio de matizaciones tonales, representaciones volumétricas e introducción del claroscuro.
PINTURA MODERNA	Multiplicidad de versiones de la realidad, implicando el desarrollo de las potencialidades, tanto en obras naturalistas como abstractas o esquemáticas. Separación de géneros e influencia mutua entre ellos.	Expresiones no figurativas; en su gran mayoría abandonan los niveles propios de la realidad. Altos niveles de abstracción.	Exaltación de los colores básicos o primarios, en la búsqueda esencial del aspecto visual. Autonomía del color, respecto de las formas reales.	Importante abundancia en la luminosidad de las obras de arte, de altos contrastes de luz (claroscuro utilizado a plenitud).
IMÁGENES CON LA POSIBILIDAD DE LA REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA (FOTOGRAFÍA)				Variedad múltiple de matizaciones tonales, desde la ausencia de matización tonal, hasta la rica matización cromática (Impresionismo).
BLANCO Y NEGRO	Multiplicidad infinita de los elementos y temáticas posibles de abordar, dependiendo la intencionalidad y objetivos del autor.	Posibilidad diversa de los grados de abstracción; la gran mayoría correspondientes al modelo original.	Coloración basada en la múltiple combinatoria de blanco y negro, obteniendo una nutrida gama de grises.	Claroscuros utilizados a plenitud que van del negro absoluto al blanco absoluto, con todas las gradaciones posibles.
COLOR		**	Coloración basada en la múltiple combinatoria de los colores básicos o primarios (rojo, azul y amarillo)	Tonalidad obtenida a partir de la superposición de puntos de color (aspecto cromático); así como la correspondencia de luz proveniente de la escena original
IMÁGENES EN MOVIMIENTO (FOTOGRAFÍA DE SECUENCIAS)		**		
CINE	Multiplicidad infinita de los elementos y temáticas posibles de abordar, dependiendo la intencionalidad y objetivos del autor.	Posibilidad diversa de los grados de abstracción; la gran mayoría correspondientes al modelo original.	Tres capas superpuestas, mismas que son sensibles a la luz: cada una de ellas, registra una parte del espectro luminoso posible en la escena existente de colores.	A partir de la luminancia y grados de saturación y proximidad de los puntos de color que componen una imagen.
TELEVISIÓN		**	Combinatoria de rayos catódicos a base de los colores primarios (rojo, verde y azul), los cuales hacen posible la infinita gama de colores existentes.	**
MULTIMEDIA (IMÁGENES POR COMPUTADORA)	Mezcla libre de todos los géneros y tipos de imágenes; múltiple posibilidad combinatoria.	Varios grados de abstracción, aunque es posible obtener singulares creaciones alejadas singularmente de su aspecto original.	Autonomía del color, respecto de las formas reales.	Diversidad en la luminosidad de las creaciones, con independencia incluso de la luminosidad del modelo original.

* Niveles de la realidad.

IMÁGENES ANTES DE LA POSSIBILIDAD DE REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA	CUALIDADES MATERIAS	COMPOSICION	EXPRESION
GRAFISMOS Y PICTOGRAMAS	Técnica de impresión a base del deslizamiento de objetos punzocortantes sobre superficie (hueso, piedra, arcilla).	A partir del agrupamiento de varios signos o gráficos.	Altruada, debido a la esquematización.
REPRESENTACIONES ESQUEMATIZADAS	Técnica de expresión sobre superficies homogéneas y lisas, de textura uniforme.	Ordenamiento de formas y colores, de acuerdo a un orden jerárquico, en función de conceptos religiosos	Tipología de las expresiones altamente codificadas, repetición de la misma con escasas combinaciones entre un tipo y otro (composiciones simples).
REALISMO (RENACIMIENTO)	Preponderancia del óleo sobre lienzo tendido o tabla. Superficies lisas, con escasa valoración textural.	De elegancia y marcado equilibrio en los elementos de composición, destacando el uso de la perspectiva y el ritmo. Mayor complejidad y combinatoria de motivos.	Desarrollo sutil de la expresión gestual y corporal, dando origen hasta su exageración en el manierismo. Intensa búsqueda de la separación entre el gran arte y la realidad vulgar de la vida diaria.
NATURALISMO	Preponderancia del óleo sobre lienzo tendido o tabla, con diferencia en las texturas, que van desde lo liso hasta el gran empaste.	De acuerdo al tema y estilo del autor; desde la representación retratada, hasta las grandes escenas mitológicas.	Intenso dramatismo, tanto atmosférico como gestual; una gama más amplia en los niveles de expresión. Especialmente objetos de origen natural, tales como pasajes o bodogones, por ejemplo.
PINTURA MODERNA	Multiplicidad y apertura en los materiales de expresión (telas, cartón, plástico, metal, resinas, etc.); extravagante combinatoria y yuxtaposición de los mismos; importancia de las técnicas de impresión modernas (stencil, transfer, offset, entre otros).	Interés marcado por lograr la perspectiva poligular (Picasso) y el movimiento en los elementos de la composición. Simultaneidad de los planos de la realidad (el plano básico se entrecruza en tanto forma geométrica). Extravagancia y ruptura de los cánones de composición y equilibrio, con la intención de conseguir la innovación y el impacto visual.	Repercusión y envolvimiento de todos los elementos de la obra de manera deliberada. Abandono del arte figurativo, en la búsqueda de un hombre más espiritual, a través de creaciones multivoedoras, involucrándose importantemente la intención y objetivos del autor.
IMÁGENES CON LA POSIBILIDAD DE LA REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA (FOTOGRAFÍA)	Emulación de cristales de un haluro de plata (color, bromuro o yoduro), finalmente dispersados en películas; misma que se entiende en una capa muy delgada sobre un soporte de vidrio, papel o de película transparente.	Infinitas posibilidades de composición (tantas como escenas de la realidad son posibles); desde la mayor simplicidad, hasta la máxima complejidad.	Expresión llevada a cabo a través de todos los elementos de composición y sus correspondientes actitudes.
COLOR	Obtención del espectro cromático a través de la incorporación de los colores primarios en cantidades iguales a las existentes en el objeto original, ya sea en la misma emulación de haluros o empleando una placa sensible pancromática.		
IMÁGENES EN MOVIMIENTO FOTOGRAFÍA DE SECUENCIAS	Rotación de una cinta o película transparente de celulosa, revestida con una capa sensible a la luz; misma que posee imágenes consecutivas proyectadas mediante un cinematógrafo o proyector a una velocidad de 24 cuadros x seg.		
CINE	Rotación de una imagen sedimentada (en miles de pequeños puntos), de energía luminosa a energía eléctrica, a través de frecuencias portadoras de información, a una velocidad promedio de entre 25 y 30 cuadros x seg.	Variable de un cuadro a otro, proyectando la "ilusión" de movimiento. Alternancia de varias cámaras siendo posible captar el mismo evento desde diversos puntos de vista (correspondiente a la percepción humana).	Fuerte impacto provocado por la super proyección de imágenes a gran dimensión, originando en el espectador una visión sorprendente de su propia realidad; colaborando de igual forma, la utilización del sonido estereofónico con el mismo fin.
TELEVISION	Conversión de una imagen sedimentada (en miles de pequeños puntos), de energía luminosa a energía eléctrica, a través de frecuencias portadoras de información, a una velocidad promedio de entre 25 y 30 cuadros x seg.	Con base en planos de la imagen (encuadres), cuyo parámetro de dimensión es la figura humana.	Encumbramiento de la figura televisiva como el medio ideal en la era de la comunicación masiva, gracias a su fácil acceso y a su capacidad "absorbente" de mantener la atención constante del espectador. Uso de mensajes intencionados, que van desde el tipo comercial hasta el ideológico.
MULTIMEDIA (IMÁGENES POR COMPUTADORA)	Reproducción de imágenes (en blanco/negro o color) a partir de los siguientes medios: la impresora láser, de inyección de tinta o matriz de punto.	Infinita combinatoria de elementos de composición provenientes de múltiples orígenes, siendo las más sorprendentes las de extravagante yuxtaposición de objetos y coloración (inevitantes en la realidad).	Creación de fuertes impactos visuales, sobrepasando las más de las veces, todo referente con la realidad. La era de la "navegación por computadora", marca una de las rufas más ilustrativas y sorprendentes en la actualidad.

BIBLIOGRAFIA

1. AMADOR Bech, Julio, *"Al filo del milenio -nihilismo, escepticismo, religiosidad"*, Fac. C.P. y Soc. UNAM, México 1994.
2. AMADOR Bech, Julio, *"Notas hacia una hermenéutica de la imagen"*, Revista Mexicana de Ciencias Sociales no. 161 Jul-Sept. F.C.P. y S. UNAM, México 1995.
3. AMADOR Bech, Julio, *"El mito como estructura fundante"*, Tesis de Maestría, Fac. C.P. y Soc. UNAM.
4. ARGOS-VERGARA, *"Dictionnaire international des arts"*, Argos-Vergara S.A., Barcelona 1979.
5. ARNASDN H.H., *"History of modern art"*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York 1986 (3a. ed.).
6. ARNHEIM Rudolph, *"El pensamiento visual"*, Paidós, Barcelona 1986.
7. ASHTON Dore, *"La pintura norteamericana moderna"*, Hermes S.A., México 1969 (Trad. al español: Agustín Contín).
8. ASHTON Dore, *"La Escuela de Nueva York"*, Cátedra Cuadernos de Arte, Madrid 1988.
9. AUMONT Jaques, *"La imagen"*, Ed. Paidós, España 1992.
10. BARTHES Roland, *"Mitologías"*, s. XXI, México 1994 (10a. ed.)
11. BLACH Max, *"Arte, percepción y realidad"*, Paidós, Barcelona 1983 (coedición).
12. BOURDIEU Pierre, *"Sociología y Cultura"*, Grijalbo, México 1990.
13. BRAUDEL Fernand, *"Las civilizaciones actuales"*, Tecnos Editorial, Madrid 1973.
14. CARONTINI Enrico, *"Elementos de Semiótica General"*, Gustavo Gilli, Barcelona 1979.
15. CIRLOT Juan-Eduardo, *"El mundo del objeto -la luz del Surrealismo"*, Anthropos, Barcelona 1986.
16. CURRAN James, *"Sociedad y comunicación de masas"*, F.C.E, México 1981.
17. ELGAR Frank, *"La pintura moderna"* (Tomo V "La pintura abstracta"), Gustavo Gilli, Barcelona 1966.
18. EVERITT Anthony, *"El Expresionismo abstracto"*, Labor S.A., Barcelona 1975.
19. FEINSTEIN Roni, *"Robert Rauschenberg: The silkscreen paintings 1962-64"*, Library of Congress, Gran Bretaña 1990.
20. FERRATEV Mora, Javier, *"Diccionario filosófico"*, Alianza Editorial, Madrid 1984.
21. FONT Domenec, *"El poder de la imagen"*, Salvat Editores, Barcelona 1981.
22. FREUD Sigmund, *"Psicología de las masas"*, Alianza Editorial, México 1991.
23. FREUD Sigmund, *"El malestar en la cultura"*, Alianza Editorial, México 1970.
24. GARCIA Gual, Carlos, *"La mitología -Interpretaciones del pensamiento mítico"*, Montesinos, Barcelona 1987.
25. GEALT M. Adelheid, *"Looking at art -a visitor's guide to Museum Collection"*, Bouwker Company, New York 1983.
26. GILLO Dorflès, *"Últimas tendencias del arte de hoy"*, Nueva Colección Labor, Barcelona 1969 (3a. ed.).
27. GOLDMAN Lucien, *"La creación cultural en la sociedad moderna"*, Fontamara, Barcelona 1980.
28. GOMBRICH E.H., *"Arte, percepción y realidad"*, Paidós, Barcelona 1983 (coedición).
29. GONZALEZ Juliana, *"El malestar en la moral"*, Joaquín Martínez, México 1986.

30. HADJINICOLAOU Nicos, *"La producción artística frente a sus significados"*, s.XXI, México 1981.
31. HAUSER Arnold, *"Historia social de la literatura y del arte"* (Tomo III). Guadarrama, Madrid 1976. (3a.ed.).
32. HEINZ H, Holz, *"De la obra de arte a la mercancía"*. Gustavo Gilli, Barcelona 1979.
33. HOCHBERG Julián, *"Arte, percepción y realidad"*, Paidós, Barcelona 1983 (coedición).
34. KANDINSKY Nina, *"Punto y línea -contribución al análisis de los elementos plásticos"*, Barral Editores S.A., Barcelona 1970.
35. KNAPP Mark L., *"La comunicación no verbal"*, Paidós, Barcelona 1982.
36. LORENZANO César, *"Estructura psicosocial del arte"*, s. XXI, México 1982.
37. LUTZEMBERGER B., et. all., *"Cultura, comunicación de masas y lucha de clases"*, Nueva Imagen, México 1978.
38. MARCUSE Herbert, *"Eros y civilización"*, Artemisa, México 1986.
39. OSTERWOLD Tilman, *"Pop-Art"*, Bededikt Taschen, Alemania 1992 (Trad. al español: Carmen Sánchez Rodríguez).
40. PANOFSKY Erwin, *"El significado de las artes visuales"*, Alianza, Barcelona 1983.
41. PEREZ Jiménez Juan Carlos, *"La cultura audiovisual"*, Fundesco, Barcelona 1996.
42. PRIETO Castillo Daniel, *"Discurso autoritario y Comunicación alternativa"*, Red de Jonás-Premia, México 1991.
43. READ Herbert, *"Imagen e idea"*, F.C.E., México 1965.
44. READ Herbert, *"Breve historia de la pintura moderna"*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1984.
45. RICOEUR Paul, *"Freud: una interpretación de la cultura"*, s. XXI, México 1987.
46. ROMERO B, Jorge, *"La pintura europea 1900-1950"*, F.C.E., México 1952.
47. RUNES D. Dagobert y SCHRICKEL G. Harry, *"Enciclopedia de las artes"* (Tomo I y II). Argos S.A.: Barcelona 1959.
48. SALVAT EDITORES, *"Los movimientos pop"*, Colec. Los Grandes Temas, Barcelona 1973.
49. STEINBERG Leo, *"El arte contemporáneo y el predicamento de su público"*, Rev. Mex. de C.P. y Soc. no 139, UNAM, México 1990 (Trad. al español: Horacio Gómez y Julio Amador Bech).
50. SWINGEWOOD Alan, *"El mito de la cultura de masas"*, Red de Jonás-Premia, México 1979.
51. TOMASSONI Italo, *"Pollock"*, Grusset & Dunlap Inc., Italia 1978 (Trad. al inglés: Caroline Beamish).
52. TOMKINS Calvin, *"Off the Wall -Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time"*. Penguin Books, USA 1980.
53. VATIMMO Gianni, *"El fin de la modernidad -nihilismo y hermeneútica en la cultura posmoderna"*. Gedisa, México 1986.
54. VILLAFÁÑE Justo, *"Principios de Teoría General de la Imagen"*, Pirámide, Madrid 1996.
55. WUTHNOW R., et. all., *"Análisis de la Cultura (La obra de P.L. Berger, M. Douglas, M. Foucault y J. Habermas)"*, Paidós, México 1966.