



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

LA SIGNIFICACIÓN DEL MENSAJE ESTÉTICO EN LA ACCIÓN
COMUNICATIVA: EL CASO DE GREGORY COLBERT

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

P R E S E N T A:

SANDRA LOURDES MURILLO PAZ

ASESOR DE TESIS: MTRO. FELIPE LÓPEZ VENERONI

MÉXICO D.F., OCTUBRE DE 2009





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

Agradecimientos

A Lala y Ricardo. Por soportarme. Y por las "otras 2 horas" que aconsejan por
costumbre.

A Sofía y Sonia. Por mostrarme, despejarme y abrirme el camino.

A Drew y Enrico. Por confiar en mi capacidad.

A Nadia y Salvador. Por cuestionar mis ideas y agrandar mis dudas.

A mi asesor, el Mtro. Felipe. Por la infinita paciencia.

A mis maestros. Por enseñarme a aprender.

A la UNAM. Por instruirme conocimiento y contagiarme su espíritu.

Capítulo	Página
1: Metodología de la hermenéutica profunda.....	9
1.1 La concepción estructural de la cultura.....	9
1.2.Preceptos básicos de la hermenéutica.....	10
1.3. El análisis cultural.....	12
1.4. Las formas simbólicas.....	13
1.5. Método de la hermenéutica profunda.....	16
1.6. Dimensiones de análisis de las artes visuales.....	22
1.7. Dimensión de análisis semiótico.....	39
2: Los contextos de producción y aceptación	45
2.1. Ashes and Snow: la producción de la obra de arte.....	45
2.2. Ashes and Snow: la aceptación de la obra de arte	62
3: Las fotografías: análisis formal y semiótico.....	81
Imagen 1: Elefante postrado.....	83
3.1. Análisis en tres dimensiones.....	84
3.2. Análisis semiótico.....	91
Imagen 2: Niño con alas	93
3.3. Análisis en tres dimensiones	94
3.4. Análisis semiótico	99
Imagen 3: Elefante acuático.....	101
3.5. Análisis en tres dimensiones	102
3.6. Análisis semiótico	108
Imagen 4: Niño con guepardo.....	110
3.7. Análisis en tres dimensiones	111
3.8. Análisis semiótico	118
Imagen 5: Halcón en templo.....	120
3.9. Análisis en tres dimensiones	121
3.10. Análisis semiótico	129
Imagen 6: Orangután.....	131
3.11. Análisis en tres dimensiones	132
3.12. Análisis semiótico	138
3.13. Estructura general del análisis de imagen en tres dimensiones.....	139
3.14. Estructura general del análisis semiótico de la imagen.....	141
4: De lo ordinario a lo extraordinario: la interpretación.....	143
4.1. Código de reconocimiento.....	143
4.2. El renacimiento del discurso.....	151
4.3. La acción comunicativa en la validez del discurso de Ashes and Snow.....	154
Conclusiones.....	161
Bibliografía.....	164

INTRODUCCIÓN

Areverse a hacer una afirmación tal como que los eventos culturales y artísticos no tienen gran aceptación en México, sería falaz. En esta tesis se pretende plantear y analizar los diversos ángulos en el caso de una muestra gráfica que tuvo una amplia aceptación pública en México, superando algunas expectativas y derrotando varios argumentos sobre la falta de una cultura del arte, o consumo cultural, en el público mexicano.

Durante cien días de exposición en el centro de la capital mexicana, *Ashes and Snow*, muestra de Gregory Colbert, tuvo una admisión inusitada del público: 8 millones 732 mil 622 asistentes al Museo Nómada.¹ Más allá de los factores que implican a los medios de comunicación masiva como la promoción de la muestra, la intención de esta tesis es comprender, a través de la hermenéutica, el sentido que tuvo tal aceptación en una sociedad como la nuestra.

En el primer semestre del 2008, el Zócalo de la Ciudad de México albergó en su explanada al Museo Nómada, en el cual se encontraba instalada la obra artística de Gregory Colbert, titulada *Ashes and Snow*.² Del 19 de enero al 27 de abril fue exhibida una colección de cincuenta fotografías, una película y dos cortometrajes, en donde se proyecta la relación entre los animales y el hombre en diversos escenarios de la naturaleza.

Durante aquellos meses, la aceptación que tuvo la obra de Colbert fue vasta; sin embargo, este escenario es poco común en México, pues se ha llegado a la conclusión de que en el arte contemporáneo el artista crea por la

¹ s/a, "Impone récord exposición 'Ashes and Snow' con más de ocho millones de visitantes", [en línea], México, Milenio.com, 28 de abril de 2008, Dirección URL: <http://www.milenio.com/node/12666>, [consulta: 15 de agosto de 2009].

² Gregory Colbert, *Ashes and Snow* [en línea], s/ lugar de edición, Dirección URL: <http://www.ashesandsnow.org/es/index.php>, [consulta: el 30 de abril del 2008].

necesidad que lo invade de expresarse, y no por lo favorable o desfavorable de las condiciones para que dicha expresión se lleva a cabo. Es decir, el motivo del artista no parte de los recursos que tenga—o de los que carezca—para crear, sino de su necesidad expresiva, tomando al arte como vehículo de sus ideas.³

En este mismo sentido, el investigador de arte contemporáneo y director del museo El Eco, Guillermo Santamarina, coincide al mencionar que “el artista trabaja sin ver hacia fuera, sin relación con el exterior, en ese sentido se convierte en un trabajo completamente ensimismado, integrado únicamente a sus problemas y paradigmas internos.”⁴

Ejemplo de lo anterior es lo que 17 años antes de la gran respuesta del público a *Ashes and Snow*, ocurrió. Algunas fotografías pertenecientes a la colección de Robert Mapplethorpe que él mismo había creado, fueron montadas en dos museos mexicanos: el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, ubicado en la Ciudad de México, en 1991; y posteriormente en el Museo de Monterrey, en 1992.

En la capital mexicana, dicha muestra duró muy poco, incluso, fuentes cercanas a la galerista Nina Menocal—quien se encargó de la selección de las imágenes que serían exhibidas—desistió de colocar algunas debido al fuerte impacto que, supuso, provocarían. Algunas de estas creaciones no mostradas, pertenecían al “Libro Negro” del autor, el cual contenía en su mayoría tomas de escenas sadomasoquistas y con fuerte connotación sexual.

Patricia Mendoza, responsable de una de las muestras de Mapplethorpe en México, argumentó que “subieron los precios de los seguros

³ A esta conclusión llegaron diversos actores de la escena cultural mexicana: Víctor Hugo Rascón Banda, presidente de la Sociedad General de Escritores de México; Alfonso Suárez, de la Comisión de Cultura; Arturo Saucedo, Asesor de Cultura; entrevistados por Andrés Roemer, *Pensar México*, México, Proyecto 40, 13:00-15:00 hrs., miércoles 26 de marzo de 2009.

⁴ Declaración dada en agosto del 2005, respecto a la exposición de maestros y alumnos de la Facultad de Artes Visuales “Praga 4600”, de Monterrey, Nuevo León. Edmundo Derbez García, “La fascinación por las nuevas tecnologías ha sido colmada”, [en línea], Nuevo León, *El Porvenir.com*, 9 de agosto de 2005, Dirección URL: http://www.elporvenir.com.mx/notas.asp?nota_id=22045, [consulta: 10 de junio del 2008].

de su obra, en prensa percibían que podía haber violencia ante las elecciones presidenciales (...)”⁵ y la presentación de la obra terminó por cancelarse.

Evidentemente, la admisión que las obras gráficas de Colbert y Mapplethorpe tuvieron no fue ni siquiera semejante. Entonces el problema se sitúa en la argumentación de la forma en que los mensajes de Colbert fueron fabricados y recibidos, para intentar dar sentido a un fenómeno de respuesta pública que no había sucedido antes en otra exposición fotográfica de arte en México.

Si bien es cierto que existen factores contextuales tanto del espacio en que se montaron las obras, como de la *enciclopedia*⁶ del intérprete que tienen cierto grado de influencia en este problema, también es cierto que forman parte de la estructura del arte, misma que a su vez forma parte de un sistema social complejo como lo es la cultura.

La importancia de la Comunicación (Justificación)

La relevancia de esta tesis radica en la reconstrucción e interpretación de un fenómeno público provocado por un mensaje estético. Es decir, proponer una posible interpretación del sentido que tiene una acción comunicativa de una reacción social específica, dada por una expresión artística, es propio del ámbito de la comunicación en tanto que un mensaje es emitido de tal forma que provoca determinado conjunto de actos, es decir, una acción comunicativa.

Reducir el hecho a una explicación basada en los medios masivos de comunicación y la promoción de las exhibiciones en ellos, sólo dejaría incompleta la investigación, pues una acción comunicativa no se minimiza a un universo tan limitado; la acción provocada por la comunicación—en lo

⁵ Blanca Ruiz, “Cancelan a Mapplethorpe”, [en línea], México, *Reforma.com*, 24 de agosto de 1994, Dirección URL: <http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Pages/Buscaimpres.aspx>, [consulta: 18 de junio de 2008].

⁶ El término de enciclopedia es propuesto por Gombrich y se explicará con mayor detalle en un momento posterior de la presente tesis.

general—y los efectos del mensaje estético—en lo particular—van más allá de la simplicidad del medio, canal o herramienta que se utilice en su promoción.

Es entonces cuando surge el interés por señalar la importancia de una acción inusitada ante la presentación, en la sociedad mexicana, de una exhibición artística como lo es una muestra fotográfica que, de manera poco común, el público aceptó como a ninguna otra antes de su género. Por supuesto la metodología seleccionada para esta investigación, trata de la hermenéutica profunda, puesto que se trata de una interpretación del hecho, para darle sentido. El método consiste en la etapa de reconstrucción de los hechos, la de análisis de los aspectos formales de algunas fotografías expuestas y la de la interpretación sobre las acciones comunicativas que se produjeron con esta exhibición.

Con la reconstrucción del acontecimiento y el análisis de las imágenes que lo conforman, se pretende justificar el acto de comunicación que lleva a cabo la obra artística, y su mensaje estético, así como la importancia de abordar dichos fenómenos que permitan la comprensión de las distintas respuestas que tiene el arte en el público actual.

En la presente investigación, entenderemos al arte como lo define Calabrese: “una condición intrínseca de ciertas obras producidas por la inteligencia humana, en general constituidas únicamente por elementos visuales, que exprese un efecto estético, estimule un juicio de valor sobre cada obra, sobre el conjunto de obras, o sobre sus autores, y que dependa de técnicas específicas o de modalidades de realización de las obras mismas.”⁷

Claramente se identifican cuatro componentes en esta definición que validan a *Ashes and Snow* como una obra de arte:

- a) que son producidas por la inteligencia humana;
- b) que se conforma de elementos visuales, en general;
- c) que emite un efecto estético y estimula un juicio de valor;
- d) que es elaborado mediante ciertas técnicas.

⁷ Omar Calabrese, *El Lenguaje del arte*. Barcelona, Paidós. 1987. p. 11.

Sin perder de vista esta identificación de elementos, se retomará la definición de comunicación que el mismo autor menciona en su obra como un proceso que se socializa, en donde cierta información, basada en un código, viaja entre dos interlocutores, mediante un canal.⁸ Dicho concepto muestra el campo de aplicación de la comunicación y los diversos tópicos en que puede enfocarse ésta, ya sea sus actores, el mensaje, el canal o soporte utilizado para su transmisión, o el código.

La presente investigación se centrará en la interpretación del sentido que tuvo este fenómeno de asistencia masiva—nunca antes suscitado en México—a una exposición artística, misma que recae en la **empatía que posiblemente presentan los códigos de reconocibilidad del creador y del público que apreció la obra y asistió a su exhibición. Es importante mencionar que este análisis se enfoca en la construcción de dicho código, y por lo tanto, de los mensajes en las imágenes, y no estudia los detalles de los códigos de los intérpretes, sino que los infiere, con base en la investigación y argumentos sólidos de la misma.**

Es decir, el intérprete, en este trabajo, se ausenta, proporcionando sólo un bosquejo del contexto cultural en el cual se inserta el posible asistente o intérprete de Ashes and Snow, mientras se exhibió en México.

Evidentemente se requiere, entonces, de estudiar las relaciones que existen entre los elementos que conforman la obra al interior, es decir, el lenguaje con el que se construye el mensaje estético. Así llegamos a la ciencia que estudia los signos, la semiótica. Ésta considera todos los fenómenos culturales como fenómenos de comunicación y además, como procesos de significación.⁹

Lo anterior quiere decir que si el emisor del mensaje lo expresa con base en el mismo código o conjunto de reglas que conoce el receptor, entonces forzosamente este último implicará una significación y posterior interpretación del mensaje.

⁸ *Ibíd.* Pág. 11

⁹ *Ibíd.* Pág. 13

Calabrese considera al arte como un fenómeno propio de la comunicación, y por lo tanto de significación, si la obra es producida con fines y efectos estéticos. Es importante resaltar que el autor no pretende explicar al arte a través de los juicios de valor que se le atribuyen, ni de las intenciones del artista al crearla, o los antecedentes histórico-temporales que influyeron en su elaboración, y mucho menos el contexto psicológico o social que lo llevó a crearla, etc.

Lo que sí puede explicar, apunta Calabrese, es el cómo se construyen los mensajes para dar sentido, "cómo y *por qué* esa obra puede querer producir un efecto que consista en la posibilidad de que alguien le diga 'bella'. Y más aún: no tratará de explicar 'lo que quería decir el artista', sino, más bien, 'cómo la obra dice aquello que dice'."¹⁰

El análisis de la estructura de las fotografías es necesario para llegar a la interpretación que se dé sobre lo sucedido. Como Thompson apunta, "los procesos de comprensión e interpretación deberían considerarse, no como una dimensión metodológica que excluya de manera radical los análisis formales u objetos sino más bien como una dimensión que les es complementaria e indispensable."¹¹

El caso de *Ashes and Snow* se abordará, entonces, a partir de un enfoque interpretativo, el cual incluye el estudio hermenéutico a partir de la reconstrucción del hecho y el análisis de la forma de los mensajes estéticos en las fotografías.

Con dicho estudio pues, podría proponerse una explicación plausible por la cual este mensajes estético fue recibido de tal forma, diferente a la aceptación que se le ha dado a otras obras fotográficas del mismo año, en donde la aceptación del público ni siquiera fue cercana al caso de *Colbert*; entonces, ¿qué factores de comunicación del mensaje estético intervinieron en la aceptación de la obra?

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹¹ John B Thompson, *Ideología y cultura moderna*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1998, p. 399.

1 METODOLOGÍA DE LA HERMENÉUTICA PROFUNDA

La investigación, por el enfoque del cual partirá—el interpretativo—, precisa una metodología que se adecue a sus requerimientos. John B. Thompson propone el método de la hermenéutica profunda, retomando a autores como Geertz, Ditley, Heidegger, Gadamer y Ricoeur, entre algunos otros.

Pero antes de comenzar a desarrollar las definiciones y conceptos sobre los que se extenderá la presente tesis, resulta oportuno exponer los fundamentos teóricos generales de los cuales surgen los conceptos a utilizar.

1.1. La concepción estructural de la cultura

Thompson se basa en algunas premisas sobre la concepción simbólica de Geertz y propone una *concepción estructural de la cultura* que “enfatisa tanto el carácter simbólico de los fenómenos culturales como el hecho de que tales fenómenos se insertan siempre en contextos sociales estructurados.”¹²

La concepción estructural se refiere entonces a un enfoque más abierto en el cual no se considere solamente el aspecto formal de las figuras simbólicas—caso en el que estaríamos hablando de lo estructuralista—, sino también el contexto en el que se desarrollan, tanto en tiempo como en espacio. De tal forma, la idea de Thompson al diferenciar un término de otro es evitar los límites que el planteamiento estructuralista podría cercar en un fenómeno simbólico.

Como varios fenómenos sociales son parte de la estructura social, también son considerados por Thompson como formas simbólicas, compuestas a su vez, de constructos significativos. Éstas, al estudiarse y analizarse, se ven sujetas a problemas de interpretación y comprensión. “Las formas simbólicas

¹²*Ibid.*, p. 202.

son construcciones significativas que requieren una interpretación; son acciones, expresiones y textos que se pueden comprender en tanto construcciones significativas.”¹³ El concepto más detallado de formas simbólicas será expuesto más adelante.

Tal cual se ha mencionado antes ya, Thompson no considera inválidos los análisis formales de las figuras simbólicas, sino tal vez sólo insuficientes. De hecho, el estudio objetivo o formal lo toma como un etapa, que precisamente sea complementaria, en la metodología de la hermenéutica profunda.

1.2. Preceptos básicos de la hermenéutica

El sociólogo norteamericano no olvida que, a diferencia de las ciencias naturales, en la investigación social el objeto de estudio no sólo es “campo-objeto”, sino también “campo-sujeto”, pues antes de ser interpretado tuvo que haber tenido otra interpretación previa, y posterior a la actual, podría darse otra.

Por tal razón, Thompson define al objeto de estudio como un campo preinterpretado y seguramente reinterpretado, ya que según los filósofos hermenéuticos a los que aluden sus postulados, la comprensión e interpretación son los procesos que implica el análisis de las cualquier fenómeno simbólico.

Pero el proceso de comprensión no es exclusivo de los analistas sociohistóricos, sino atributo de cualquier ser humano. Tal idea la rescata de Heidegger cuando apunta que el hecho de “comprender es algo que nosotros, en tanto seres humanos, hacemos todo el tiempo de todas maneras, y los procedimientos de interpretación más especializados (...) dan por sentadas las bases preestablecidas de la comprensión cotidiana y se inspiran en ellas.”¹⁴

De esta forma queda establecido el primero de tres fundamentos esenciales de la hermenéutica: simultáneamente el campo-objeto es el

¹³*Ibíd.*, p. 399

¹⁴ *Idem*

campo-sujeto debido a que los intérpretes son seres humanos, por lo tanto hacen interpretaciones previas y posteriores.

El segundo precepto versa en la acción del intérprete provocada por la comprensión del objeto de estudio. Precisamente, otro atributo del ser humano como intérprete es que además de comprender, reflexiona y actúa.

Justamente en este punto pretende enfocarse la presente investigación. Los intérpretes además de comprender las obras fotográficas que percibieron, reflexionaron en torno a ellas y llevaron a cabo una acción específica motivada por todo el proceso.

El tercer principio manifiesta que los sujetos interpretantes se insertan en tradiciones históricas. Thompson primero explica la posición de Gadamer en su término "historicidad de la experiencia humana" y desarrolla que su postura respecto a la comprensión es "como una fusión de horizontes históricos, como una producción creativa de significado que aprovecha implícitamente los recursos de las tradiciones (...). Los seres humanos forman siempre parte de contextos sociohistóricos más amplios y que el proceso de comprensión es siempre algo más que un encuentro aislado entre varias mentes."¹⁵

Después el mismo Thompson proporciona su propio punto de vista e identifica un factor trascendente que debe evitar excluirse. Menciona que aunque no se debe perder de vista lo que Gadamer propone, tampoco deben olvidarse las máscaras que de vez en vez puede tener el análisis hermenéutico para esconder verdades actuales.

"Los vestigios del pasado no son sólo una base sobre la cual asimilamos nuevas experiencias del presente y del futuro: estos vestigios pueden contribuir también, en circunstancias específicas, a ocultar, oscurecer o disfrazar el presente (...), por tanto, aunque la hermenéutica tiene razón al enfatizar el hecho de que los seres humanos se insertan siempre en tradiciones históricas, también es importante reconocer que los vestigios simbólicos que

¹⁵ *Ibid.*, p. 401.

comprendan las tradiciones pueden tener características y usos específicos que ameritan un análisis ulterior.”¹⁶

1.3. El análisis cultural

La metodología y el marco que el sociólogo de Cambridge construye, parte también de las ideas acuñadas por Paul Ricoeur, quien a su vez regresa a las bases sentadas por Heidegger y Gadamer. Según Thompson, Ricoeur busca que la hermenéutica sirva como reflexión filosófica y metodológica en la investigación social. Él considera a la *hermenéutica profunda* como un “proceso de interpretación mediado por métodos explicativos u <<objetivantes>>.”¹⁷

Así, Ricoeur considera los términos explicación e interpretación cual si sirvieran como etapas o pasos a seguir—incluyentes, pues no opuestos, y que se complementen entre sí—en un “marco hermenéutico único”, para construir una teoría de interpretación “comprehensiva”.

Tomando como base a Ricoeur en los postulados que aporta, Thompson bosqueja su propio marco metodológico para estudiar las formas simbólicas y lo llama *análisis cultural*. Se trata del “estudio de las formas simbólicas—es decir, las acciones, los objetos y las expresiones significativas de diversos tipos—en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y estructurados socialmente en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben tales formas simbólicas.”¹⁸

Pero no pretende dirigir el análisis sólo a las formas simbólicas, pues evidentemente lo puede generalizar al estudio de cualquier fenómeno cultural. De tal manera, las formas simbólicas podrán lanzar una luz al ser examinadas usando como medio el tratamiento de los contextos y procesos estructurados socialmente dentro de los cuales se encuentran insertas las formas simbólicas y, por lo tanto, el fenómeno cultural

¹⁶ *Ibid.*, p. 402.

¹⁷ *Ibid.*, p. 404.

¹⁸ *Ibid.*, p. 203.

1.4. Las formas simbólicas

Antes de seguir con los argumentos sería oportuno exponer lo que Thompson entiende por **forma simbólica** así como las características que las distinguen.

Según el autor, "las formas simbólicas son constructos significativos que son interpretados y comprendidos por los individuos que los producen y reciben, pero también (...) se estructuran de maneras diferentes y se insertan en condiciones sociales e históricas específicas."¹⁹

Ahora, los atributos a partir de los cuales una forma simbólica puede considerarse como fenómeno significativo son 5: que es a) *intencional*; b) *convencional*; c) *estructural*; d) *referencial*; y e) *contextual*. Respecto a la cualidad de estructural, Thompson también plantea algunas limitaciones que serán puntualizadas en un momento posterior.

- a) *Intencional*. "Las formas simbólicas son expresiones de un sujeto y para un sujeto (o sujetos)."²⁰ Es decir, el sujeto pretende decir algo a alguien; quien recibe el mensaje de la forma simbólica específica sabe que ese mensaje debe ser comprendido. De cualquier manera Thompson deja claro que el sentido de la forma simbólica puede trascender la complejidad del sentido derivado de la propuesta inicial.

- b) *Convencional*. "La producción, construcción o el empleo de las formas simbólicas, así como su interpretación por parte de los sujetos que las reciben, son procesos que implican típicamente la aplicación de reglas, códigos o convenciones de diversos tipos."

Las reglas o códigos de los que habla son, de acuerdo con el sociólogo, implícitos tanto al creador de la obra como al que

¹⁹ *Ibid.*, p. 407

²⁰ *Ibid.*, p. 205

la recibe e interpreta. Señala que estos códigos se construyen a través del conocimiento del individuo en su vida cotidiana. De dicho conocimiento se sirve para elaborar sus propios objetos de significado y a su vez para dar sentido a los de otros creadores.

Pero al tiempo que afirma al código como tácito, también le fija la característica de ser convenido por la sociedad. "Aunque este conocimiento en general es tácito, es, sin embargo, social, en el sentido de que es compartido por más de un individuo y está siempre abierto a la corrección y sanción de los demás."²¹

En este sentido entonces, las *reglas de codificación* son las que pone de manifiesto aquél que construye la obra de arte, mientras que las de *decodificación* se utilizan por aquél que recibe tal forma simbólica.

- c) *Estructural*. "Las formas simbólicas son construcciones que presentan una estructura articulada."²² Lo anterior quiere decir que entre los elementos que la componen, existen relaciones con cierto orden, por lo cual se puede hablar de una estructura. Thompson la define como "un patrón de elementos que pueden distinguirse en casos de expresiones, enunciados o textos reales."²³ En un nivel macro, no sería ya estructura sino *sistema* pues éste "representa una constelación general de elementos y sus interrelaciones, misma que se ilustra en casos particulares."²⁴

A pesar de estas propuestas, Thompson reconoce también algunas limitaciones del análisis de tipo estructural. Según comenta, el significado de las formas simbólicas nunca es agotado por estos rasgos estructurales y elementos sistémicos.

²¹ *Ibid.*, p. 208.

²² *Ibid.*, p. 210.

²³ *Ibid.*, p. 211.

²⁴ *Idem*

No sólo las relaciones entre los elementos de las formas simbólicas hacen que ésta signifique algo, pues también representan o hacen un retrato de una cosa específica, tangible o intangible. Con fundamento en Saussure, apunta que “el referente de una expresión o figura no es de ninguna manera idéntico al ‘significado’ (*signifié*) de un signo, pues este último (...) es meramente el concepto que se correlaciona con el sonido-imagen o ‘significante’ (*signifiant*); tanto el significado como el significante son parte integral del signo.”²⁵

De hecho Saussure, en el *Curso de Lingüística General* de su autoría, completa el concepto con la convención social que ya se ha tratado en esta tesis²⁶.

Una segunda limitación que Thompson anota respecto al análisis estructural es que el mismo objetivo de éste podría provocar que se cierre o limite sólo al estudio de los elementos internos y sus relaciones entre sí, abstrayéndolo de su contexto y de los procesos históricos. Es decir, se limita a lo sincrónico de la forma simbólica sin tomar en cuenta el aspecto diacrónico, que también influye en el significado.

- d) *Referencial*. “Las formas simbólicas son construcciones que típicamente representan algo, se refieren a algo, dicen algo acerca de algo.” Lo anterior se encamina hacia la capacidad que tiene la forma simbólica de sustituir a algún objeto, circunstancia, situación o ser.
- e) *Contextual*. “Las formas simbólicas se insertan siempre en contextos y procesos socio-históricos específicos en los cuales y por medio de los cuales se producen y reciben.”²⁷

²⁵ *Ibid.*, P. 212.

²⁶ Confirma su vigencia hasta cierto punto pues en el momento se realiza la convención para que exista el signo, pero cada uno de los que forman parte de ésta, interpretan de formas distintas.

A pesar de ya haber considerado como forma simbólica a la obra de arte en ocasiones anteriores, Thompson hace una precisión sobre las obras de arte en particular, las cuales, agrega, se rigen también por instituciones específicas que les sirven para transmitirse, producirse y recibirse.

Asimismo, reafirma la especificidad circunstancial que puede llevar al receptor a dar una interpretación determinada de la obra, y no otra, gracias al contexto de ése preciso momento en el que se encuentra el intérprete. “La manera en que individuos particulares interpretan un discurso, la percepción de éste como ‘discurso’ y el peso que se le asigna, están condicionados por el hecho de que tales palabras son expresadas por un individuo en una ocasión y en un escenario y que son transmitidos por un medio específico.”²⁸

1.5. Metodología de la hermenéutica profunda

En el presente apartado será revisado el método de la hermenéutica profunda, por medio de la cual se estudiará el fenómeno de respuesta pública a las exposiciones de Gregory Colbert en México.

Para fines metodológicos, Thompson ubica tres etapas de análisis: el *sociohistórico*, el *discursivo* y el de *interpretación-reinterpretación*.

1. ANÁLISIS SOCIOHISTÓRICO. “El objetivo del análisis sociohistórico es reconstruir las condiciones sociales e históricas de la producción, la circulación y la admisión de las formas simbólicas.”²⁹ A través de una investigación hemerográfica, la cual incluye testimonios de fuentes con autoridad, se pretende reconstruir lo sucedido en la exposición, con un enfoque lo más objetivo posible.

²⁷ John Thompson, *op. cit.*, p. 216.

²⁸ *Idem*

²⁹ *Ibid.*, p. 409.

Para un trabajo de esta índole es necesario desarrollar primero los aspectos básicos de los contextos sociales que Thompson considera.

- a) *Ámbito espacio-temporal*. Se refiere a aquel momento y lugar en el cual se lleva a cabo la producción y aceptación de las formas simbólicas.
- b) *Campos de interacción*. “Son espacios de posiciones y conjuntos de trayectorias que unidos determinan algunas de las relaciones que se dan entre los individuos y algunas de las oportunidades que tienen a su disposición.”³⁰ En este nivel Thompson conjunta la cuestión sincrónica—cuando habla de posición—y diacrónica—al referirse a trayectorias—de la forma simbólica.

Las posiciones y trayectorias que el individuo elige se ven determinados por los recursos o el *capital* con el que cuenta. Éste puede ser de tipo económico (bienes financieros), cultural (conocimiento), o simbólico (prestigio o reconocimiento).

En los campos de interacción existen *reglas* y *convenciones* que a veces se traducen, a través del comportamiento cotidiano y de manera implícita, en esquemas flexibles; dicha flexibilidad hace posible su maleabilidad, adaptación y ampliación.

- c) *Instituciones sociales*. “Conjuntos específicos relativamente estables de reglas y recursos, junto con las relaciones sociales que son establecidas por ellas y en ellas.”³¹ Normalmente las instituciones sociales, según expone Thompson, son los parámetros en los cuales se basa el conjunto social para regular o delimitar, en algún momento del proceso, unos

³⁰ *Idem*

³¹ *Ibid.*, p. 222.

cuantos aspectos de producción, circulación y admisión de las formas simbólicas.

- d) *Estructura social*. "Las asimetrías y diferencias relativamente estables que caracterizan a los campos de interacción y a las instituciones sociales. El análisis de la estructura social implica en parte la presentación de categorías y distinciones que pueden ayudar a organizar y esclarecer la evidencia de las asimetrías y diferenciales sistemáticas."³²

Aparentemente Thompson opta por explicar los componentes de los contextos sociales de lo particular a lo general. Tal cual se entiende, la estructura social incluye todos los elementos descritos antes, así como las relaciones entre ellos y las provocadas como resultado de la interacción entre un factor y otro u otros.

Las características de los contextos sociales influyen tanto en quienes producen las formas simbólicas como en quienes las reciben.

A este respecto, resulta oportuno definir lo que Thompson llama *proceso de recepción*. Éste, por sí mismo, puede tener una significación específica.

"No es un proceso de asimilación; es más bien un proceso creativo de interpretación y valoración, en el cual el significado de una forma simbólica se constituye y reconstituye activamente. Los individuos no absorben con pasividad las formas simbólicas, sino que les dan un sentido activo y creador, y en consecuencia producen un significado en el proceso mismo de recepción."³³

³²*Idem*

³³ *Ibid.*, p. 227.

Evidentemente el autor no separa un proceso de otro, como si la interpretación o comprensión se llevara a cabo por niveles separados. Incluye a la recepción, interpretación y valoración en uno solo, aunque esto no significa que se dé rápidamente, sino sólo simultáneamente. Lo que sí podría entenderse como otro nivel es la reinterpretación, la cual puede prolongarse una y otra vez, y por lo tanto, también la significación dada a la obra.

“Al recibir e interpretar las formas simbólicas, los individuos participan en un proceso permanente de constitución y reconstitución del significado, y este proceso es típicamente parte de lo que puede llamarse la reproducción simbólica de los contextos sociales.”³⁴

Este apartado que postula Thompson es convergente, si recordamos, con las ideas de Jakobson que posteriormente retoma Eco en cuanto a la autorreflexividad del mensaje estético, a partir de la cual se construyen nuevas interpretaciones.

- e) *Medios técnicos de transmisión cultural*. “Son los componentes materiales con los cuales, y en virtud de los cuales, una forma simbólica es producida y transmitida.”³⁵ Esta definición incluye también a la información, que es contenida por dichos medios, debido a lo cual, permite que ésta sea presentada.

Atributos

Thompson reconoce tres atributos en los medios técnicos de transmisión cultural. El primero es que permite un grado de *fijación* en relación con la forma simbólica, es decir, la durabilidad respecto al soporte físico de la obra. El segundo alude a la capacidad de *reproducción* de la obra; y

³⁴ *Ibid.*, p. 228.

³⁵ *Ibid.*, p. 244.

finalmente, el tercero versa sobre la posibilidad que brinda el medio para que se dé la *participación* alrededor de la obra.

Lo anterior sin dejar de lado la consideración sobre las diferentes aptitudes y atributos propios del sujeto, que le permitan completar el proceso de interpretación. “Los distintos medios demandan a los individuos el uso de diferentes habilidades, facultades y recursos para codificar y decodificar los mensajes del medio en cuestión.”³⁶

Aparato y Canal

Aquí se identifican dos aspectos a tomar en cuenta: el aparato de transmisión que implica un canal. El primero se refiere a la totalidad de estructuras que se llevan a cabo pragmáticamente para transmitir las formas simbólicas; el segundo, a la herramienta técnica.

Según explica el autor, el apartado de transmisión institucional “constituye un conjunto de mecanismos para la puesta en práctica limitada de las formas simbólicas”³⁷, que a su vez contiene un canal de difusión selectiva, el cual es un “conjunto de arreglos institucionales mediante los cuales las formas simbólicas se hacen circular, de distintas maneras y en diferentes grados, en el mundo social.”³⁸

2. ANÁLISIS FORMAL O DISCURSIVO. Las formas simbólicas además de ser productos contextualizados, tienen la intención de contener un mensaje. Por estos atributos, deben estudiarse en su organización interna, las relaciones entre sus componentes y la forma en que trabajan al interior.

³⁶ *Ibid.*, p. 246.

³⁷ *Ibid.*, p. 247.

³⁸ *Idem*

Existen, por tanto, diversos tipos de análisis como el semiótico, discursivo, conversacional, sintáctico, entre otros. Para efectos de esta tesis, y por ser el objeto de estudio que atañe a la misma, se utilizará el semiótico por ser el más adecuado para el estudio de las obras visuales.

Partiendo de las bases interpuestas por Saussure, Peirce, Barthes, Eco y Volochinov, Thompson provee su propia definición de análisis semiótico como el “estudio de las relaciones que guardan los elementos que componen una forma simbólica o signo, y de las relaciones existentes entre esos elementos y aquéllos en un sistema más amplio del cual pueden ser parte esa forma simbólica o ese signo.”³⁹

A estas alturas, ya parece necesaria la contraparte que la mayoría de las veces ofrece el autor respecto a los conceptos que utiliza. Por tanto, las limitaciones que señala sobre el método de estudio semiótico se dirigen hacia la falta de consideración del aspecto referencial y su descontextualización.

Con una intención objetiva apunta el sociólogo inglés: “aunque estas limitaciones del análisis semiótico no socavan su utilidad, sí implican que este tipo de análisis no debería considerarse como un enfoque autosuficiente para el estudio de las formas simbólicas, sino como un paso parcial en un procedimiento interpretativo más comprehensivo.”⁴⁰

3. INTERPRETACIÓN. Finalmente, aunque no menos importante, se alcanza la tercera etapa. La interpretación se construye de los resultados de la revisión sociohistórica y formal—en este caso semiótica—del fenómeno cultural y de la forma simbólica contenida en el mismo. El conjunto de conclusiones tomando en cuenta tanto las condiciones contextuales como las internas, requieren una interpretación final, la cual se pretende lograr en este nivel de la investigación.

³⁹ *Ibid.*, p. 412.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 414.

En efecto, la interpretación busca captar el aspecto referencial—según comenta Thompson—y es, al mismo tiempo, de reinterpretación constante. Sin embargo y como ya es costumbre, afirma que “la posibilidad de un conflicto de interpretación es intrínseca al proceso mismo de interpretación.”⁴¹

1.6. Dimensiones de análisis de las artes visuales

El análisis de la estructura de las artes visuales como la escultura, pintura y fotografía, entre muchas otras, tiene como objetivo en esta tesis desmembrar cada una de las partes constitutivas de las imágenes para identificar la estructura de la obra fotográfica.

La metodología para el estudio formal de la obra sobre la cual se basará la presente investigación corresponde a un autor cuyas ideas surgen de investigadores del área, tales como Panofsky, Kandinsky, Jung, Eco, Donis A. Dondis, Geertz, Eliade y otros más.

Un breve análisis semiótico de algunos ejemplares de la colección de *Ashes and Snow*, será expuesto además de estas dimensiones de análisis formal. Esto con la intención de no sólo dar una interpretación de lo que la obra simboliza, sino también ofrecer una interpretación de un posible significado que tienen los sintagmas visuales de Gregory Colbert.

Julio Amador Bech, en su libro *El significado de la obra de arte* propone tres niveles de análisis de la imagen. El primero corresponde a la dimensión formal de la obra; el segundo, a la simbólica; el tercero, a la narrativa.

1. DIMENSIÓN FORMAL

En este primer nivel, Bech distingue dos elementos de la obra que le dan significado: la forma y el contenido. “La eficacia de toda imagen artística radica en esa sutil correspondencia entre forma y contenido: la forma supone y expresa la idea que la origina y es la manifestación patente de la inteligencia que la produjo. El concepto se vuelve preciso

⁴¹ *Ibid.*, p. 420.

en la figura exacta que le da forma. La obra de arte es la unidad sustantiva de forma y contenido.”⁴²

Es claro, aunque no obvio, que para la interpretación de las imágenes en las obras de arte existe tanto la percepción consciente, es decir, de la que por nuestros sentidos nos damos cuenta; y la inconsciente, que en un primer momento no notamos y que se queda guardada en cierta parte del conocimiento que adquirimos.

Respecto a la percepción inconsciente, Bech retoma a Jung cuando menciona que “todos vemos, oímos, olemos y gustamos muchas cosas sin notarlas en su momento, ya porque nuestra atención está desviada o porque el estímulo para nuestros sentidos es demasiado leve para dejar una impresión consciente. Sin embargo, el inconsciente se ha dado cuenta de él, y estas subliminales percepciones sensibles desempeñan un papel significativo en nuestra vida diaria. Sin darnos cuenta de ello, influyen en la forma en que reaccionamos ante los hechos y la gente.”⁴³

Tal vez sobre esta afirmación recaigan algunos argumentos que se abordarán más adelante, aunque de manera muy general y sin profundizar de lleno en la psicología de la percepción, pues trasciende a los objetivos del presente trabajo. Sin embargo, es oportuno señalar que existe precisamente esta percepción inconsciente, que no notamos de inmediato, pero que no significa su ausencia. El proceso de la percepción se llevó a cabo, y aunque no tenemos la certeza de saber el lugar donde se encuentra almacenado ese conocimiento percibido, existe y podría manifestarse en algún momento.

Si llegara a manifestarse, entonces, es posible que se provoque en el sujeto una acción determinada. Bech se basa en la clara explicación que brinda Arnheim sobre dicho aspecto: “el ‘estímulo’ produce una ‘reacción’, una respuesta, o mejor, un encadenamiento

⁴² Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. México, UNAM, 2008. p. 17.

⁴³ *Ibid.*, p. 19.

de reacciones que generan en el observador, de manera consciente e inconsciente, estrategias de acción que ponen de manifiesto el rico proceso de interpretación y producción de significados que la imagen origina.”⁴⁴

Bech continúa el recorrido de los aspectos que conforman la dimensión formal de análisis, y se detiene en el concepto de *representación*. Siguiendo a Umberto Eco, en *La estructura ausente*, sienta las bases para la metodología que propondrá, no sin antes recordar los postulados de Eco en torno a los signos icónicos y sus propiedades de representación.

“Los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que—con exclusión de otros—permiten construir una estructura perceptiva que—fundada en códigos de experiencia adquirida—tenga el mismo ‘significado’ que el de la experiencia real denotada por el signo icónico [...] Por lo tanto, existe un código icónico que establece la equivalencia entre un signo gráfico determinado y una unidad pertinente del código de reconocimiento.”⁴⁵

En este mismo sentido—señala Eco—los códigos de reconocimiento, por medio de los cuales el signo icónico reproduce algunas condiciones de la percepción del objeto, están determinados por convenciones gráficas que, por lo tanto, implican a su vez un sistema de expectativas.

El semiólogo italiano, explica: “Naturalmente, entendemos una solución técnica determinada como la representación de una experiencia natural porque en nosotros se ha formado un *sistema de expectativas* codificado que nos permite penetrar en el mundo de los signos del artista: «Nuestra lectura de los criptogramas del artista está influenciada por nuestra expectativa. Afrontamos la creación artística

⁴⁴ *Idem*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 24.

con aparatos receptores ya sintonizados. Confiamos en hallar un determinado sistema de notaciones, una determinada situación de los signos y nos disponemos a ponernos a tono con ella».⁴⁶

Posteriormente, Bech se fundamenta en Donis A. Dondis para definir los componentes de la imagen en su análisis formal de la obra, pues de ella toma lo que denomina como el nivel "más importante para la alfabetidad visual: la estructura, composición elemental abstracta, el mensaje visual puro."⁴⁷

Están pues, echados los cimientos sobre los que Bech propone una metodología específica para el análisis de la dimensión formal de la obra de arte visual.

Componentes de la dimensión formal

Bech distingue cinco categorías: *forma*, *color*, *tono* o *luminosidad*, *cualidades matéricas* y *composición*. El autor habla de que estos elementos—tomados sólo como herramienta de análisis—son aplicables a toda obra de arte. En ese sentido, representarían un patrón metodológico, una estructura evidente de la obra. Esta estructura funciona a partir de sus elementos, de la posición de cada elemento en un conjunto específico, de las relaciones entre ellos y, finalmente, de los elementos en conjunto, como unidad.

a) Forma

Es entendida como " 'el límite o contorno de un objeto'. (...) Este concepto de forma se centra en el contorno, es decir, en el perímetro exterior que separa una cosa de otra. La forma se percibe a partir de las diferencias estructurales de las superficies de las cosas, mas las propias variaciones tonales de

⁴⁶ Umberto Eco, U, *La estructura ausente*, México, Debolsillo, 2005, p. 199.

⁴⁷ Julio Amador Bech, *op. cit.* p. 25.

la luz; las particularidades cromáticas y matéricas contribuyen a una mejor posibilidad de distinguir unas formas de otras."⁴⁸

En este sentido, se entenderá la forma como la línea que delimita unas figuras de otras, por lo tanto, uno de los factores que derivan de la forma, comenta Bech, es el tamaño.

b) Color

El autor explica que "la sensación del color tiene su origen en las reacciones de nuestro sistema visual a la longitud de onda de las luces reflejadas por los objetos."⁴⁹

Aspectos del color

Tres son los factores que se toman en cuenta en el análisis del color: el *colorido*, la *saturación* y la *luminosidad*. El primero se refiere a la longitud de onda de la luz reflejada por un objeto y percibida por el ser humano.⁵⁰ El segundo se dirige hacia la pureza del color, en donde a mayor mezcla del mismo, menor saturación. Finalmente, el tercero analiza la cantidad de luz en el color, por lo tanto, la variación tonal.

Contrastes cromáticos del color

Se clasifican en tres rubros: por *clase de color*, por *grado de saturación* y por *luminosidad*. De este último se derivan otras dos categorías que corresponden al contraste por *temperatura* y por *posición en el plano*.

En esta organización, en el orden de *temperatura* se encuentran los colores *cálidos* (rojo, amarillo, naranja y blanco); los *fríos* (azul, añil, violeta y negro); y finalmente, los *templados* (verde).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁹ *Ibid.* p. 36.

⁵⁰ *Idem*

Por posición en el plano se encuentran los *avanzantes*, que en el texto de Bech se definen como los localizados en el primer plano o plano de superficie (amarillo); los *medios*, contemplados en planos intermedios (rojo); y los *retrocedientes*, ubicados en el plano de profundidad (azul).⁵¹

Bech comprende que el color representa el principal factor de apoyo en cuanto a la forma, “por lo que a la distribución de tensiones interiores se refiere; sus posibilidades para acentuar, contrastar o modular e integrar una composición, son decisivos.”⁵²

c) Luminosidad o tono

Según apunta el autor, se trata de “las gradaciones de la intensidad de la luz dentro de la imagen. El claroscuro existe como un elemento fundamental que permite que las formas y los colores se vean y se maticen con valores que van del blanco más iluminado al negro más oscuro, pasando por todas las gradaciones del gris.”⁵³

Evidentemente el claroscuro y las variaciones de luz tienen un simbolismo específico y diferente entre cada cultura, que será abordado más adelante en la investigación, pero es importante identificar en la imagen las figuras en las que se enfoca una luz más intensa que en otras, para posteriormente intentar comprender su simbolismo.

En el texto que aquí se cita, el autor identifica algunas funciones del claroscuro desde el punto de vista expresivo. Una de ellas se refiere a la importancia que éste juega respecto a la “*dramatización de la forma y el color.* (...) Las

⁵¹ *Ibid.*, p. 37.

⁵² *Ibid.*, p. 39.

⁵³ *Ibid.*, p. 41.

funciones compositivas y expresivas del tono pueden observarse con toda claridad en la fotografía en blanco y negro, que se sustenta por completo en las posibilidades estructuradoras de este elemento formal.”⁵⁴

d) Cualidades materiales

Las herramientas y técnicas utilizadas para la elaboración de la obra artística es a lo que este apartado se refiere. Cualquier tipo de material, soporte o utensilio ocupado para producir el arte visual del que se trata, Bech lo ubica dentro de las cualidades materiales.

e) Composición

Siguiendo la definición proporcionada en el libro, “es la organización de los elementos abstractos de la estructura visual (formas, colores, tonos y materias) para formar un todo unitario.”⁵⁵

De aquí se deriva la noción de equilibrio, el cual se define como “la posibilidad de que los elementos de la composición funcionen como un todo armónico, complementándose y apoyándose mutuamente, de acuerdo con una finalidad estética.”⁵⁶

Aspectos para el análisis del equilibrio

El *peso*, la *dirección*, el *tamaño* y la *distribución* de los componentes de la imagen, son esenciales en el estudio del equilibrio. Éste puede ser determinante en cuanto a la importancia que, simbólicamente, se observa en la imagen,

⁵⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 46.

ya sea porque cierto elemento aparezca más pesado en un momento que otro.

Por ejemplo, retomando a Arnheim, Bech considera tres situaciones específicas: que los colores luminosos o tonalidades claras tienen más peso; que las formas regulares y geométricas tienen más peso que las irregulares; que las formas ubicadas en la parte superior de un plano dividido por la mitad con una línea horizontal, son más pesadas; y finalmente, que las formas localizadas en el lado derecho de un plano dividido por la mitad con una línea vertical, tienen más peso.⁵⁷

La expresión

En la conceptualización que Bech recuerda de Arnheim, se hace mención por primera vez del término *estructura* y se relaciona con la percepción, incluyendo en la escena de análisis tanto al emisor del mensaje estético como al receptor del mismo.

“La expresión es inherente a la *estructura visual* y se manifiesta cuando ésta entra en contacto con las fuerzas perceptuales del observador que las activa, poniendo en contacto la fuerza creadora o productora de esa expresión con la fuerza contempladora e interpretativa del observador.”⁵⁸

En este sentido, la manifestación de la expresión es precisamente el punto donde convergen dos visiones del mundo que tal vez no sean tan similares—o tal vez sí—pero cuyos personajes conocen el acuerdo de, el uno saberse contemplado a través de su obra, y el otro saberse como interpretante de una forma expresiva determinada.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 51.

De acuerdo con el texto, es pertinente nombrar las *categorías de la expresión* que juegan un papel importante para su análisis. En primera instancia se encuentra la *aparición física* del cuerpo humano en sí misma; en segunda, *los contextos en los que se sitúa el cuerpo*.

Respecto a la configuración física, se explica que “la constitución corporal puede relacionarse también con otros factores como la estatura, las proporciones (...) para denotar distintos significados que se interpretarán desde perspectivas ideológicas o étnicas, determinadas histórica y culturalmente (...).”⁵⁹

Además, los artefactos u objetos que se utilizan también suponen una dirección respecto a lo que las figuras humanas en la imagen significan, cual si se tratara de algún indicador que dirija el significado hacia un rumbo u otro. Por ejemplo, como postula el autor, algunos instrumentos pueden connotar significaciones de jerarquías, valores o preferencias.

Con base en la proxémica y kinésica de Knapp, Bech comenta que los movimientos, posturas y gestos corporales también “permiten distinciones y clasificaciones precisas que pueden ser referidas a distintos sistemas de códigos.”⁶⁰ La clasificación se ordena en 8 apartados:

- a) Emblemas: actos no verbales con una traducción verbal específica.
- b) Ilustradores: actos no verbales ligados con el habla que ilustran un aspecto de la conversación.
- c) Reguladores: actos no verbales que regulan la interacción de los hablantes durante la comunicación.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 53.

- d) Comunicadores de estatus: gestos, actitudes y posturas asociadas a la comunicación de la posición o clase social.
- e) Adaptadores: actos no verbales que ponen de manifiesto emociones y sentimientos durante la interacción social.
- f) Comunicadores de actitudes: gestos, movimientos y posturas que revelan aspectos ideológicos y posiciones personales respecto de determinados problemas o situaciones.
- g) Comunicadores de engaños: señales no verbales que delatan la intención de mentir.
- h) Conducta táctil: las formas de contacto físico entre las personas.⁶¹

Referente a los *contextos* en los cuales se ubica el cuerpo humano, Bech manifiesta que éstos también influirán parcialmente en el significado general que se le dé a la imagen, pues el espacio, ambiente o entorno en el que se sitúe servirá como pista para el proceso hermenéutico.

Los entornos, ya sea naturales—el paisaje, como lo llama Bech—, contruidos por el hombre en interiores o exteriores, o combinados, se verán condicionados por la forma y estructura, los colores, la luz y los elementos naturales u objetos manufacturados que componen a la imagen.

Una vez desarrollados los órdenes de análisis de la dimensión formal, y definido claramente cada uno de los aspectos a estudiar, la

⁶¹ *Idem*

presente tesis asumirá, como lo hace Bech, que el análisis formal de la obra de arte es insuficiente como para construir una interpretación tan sólo a partir de éste. No es propio analizar únicamente los elementos visuales básicos de la obra o solamente la dimensión formal, sino además las dimensiones simbólica y narrativa para completar el estudio hermenéutico.

2. DIMENSIÓN SIMBÓLICA

En este nivel se tratará de comprender, de manera general, el simbolismo que tienen los componentes básicos de la estructura en la obra de arte visual. En el texto al cual hasta ahora se ha referido para los niveles de análisis de la imagen, *El significado de la obra de arte*, reúne algunas definiciones de símbolo, una de las cuales se ajusta a la presente investigación. Mircea Eliade explica que:

“En general, son figuras explicativas. Son el medio interpretativo que permite comprender los aspectos complejos de la realidad a partir de presentar *figuras y relaciones de sentido* a los que la diversidad de la vida puede ser traducida. (...) Los símbolos sintetizan y presentan de manera concreta esa diversidad en *figuras repetibles y claramente identificables* que sirven de guía heurística de la realidad.”⁶²

Por su parte, Gilbert Durand hace una diferencia clara entre signo y símbolo, la cual Bech expone para esclarecer dudas conceptuales.

“El signo común remite a un significado que puede estar presente o ser verificado, reemplaza con economía una larga definición conceptual (palabra, sigla, algoritmo); es arbitrario, carente de toda motivación, de toda razón para estar construido de una forma y no de otra; el significado es limitado y el significante infinito, por su misma arbitrariedad; es totalmente adecuado.”⁶³

⁶² *Ibid.*, p. 74.

⁶³ *Ibid.*, p. 75.

Entonces, las características del signo: verificable, económico, arbitrario, inmotivado, limitado y adecuado. Esto quiere decir que aquello a lo que se refiere el signo, es real y susceptible de ser comprobado dentro de la realidad. Lo opuesto, que a continuación se explica, sucede con el símbolo.

“El símbolo es concreto, motivado, inadecuado; el significado y el significante son totalmente abiertos; el significado es imposible de presentar y el signo sólo puede referirse a un sentido, y no a una cosa sensible; es la mejor representación posible de lo desconocido.”⁶⁴

Lo que caracteriza al símbolo ya ha sido aclarado en la definición. Entonces, como se apunta, el símbolo representa una cosa o situación abstracta, inmaterial, que puede ser imaginada y comprendida, pero no percibida como algo sólido y palpable.

Bech explica con mayor certeza las cualidades del símbolo pues por inadecuación se entiende la eterna insuficiencia que lo caracteriza para presentar el significado total, pues lo que muestra el símbolo es el misterio y su figura, sus infinitas resonancias y evocaciones.⁶⁵

Simbolismo de la forma

De acuerdo con el autor, la capacidad que el símbolo tiene para significar se logra a partir de su facilidad y pureza formal, por lo tanto, el simbolismo de un objeto específico a menudo se confirma o extiende a través de su forma.

Existen categorías que con anterioridad ha propuesto ya Juan Eduardo Cirlot, y de éstas se sirve Bech para identificar y comprender el simbolismo en la forma:

- a) Similitud con figuras de seres cósmicos;

⁶⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 100.

- b) forma abierta o cerrada, regular o irregular, geométrica o biomórfica;
- c) número de elementos de esa forma y significado de tal número;
- d) ritmos dominantes, sentido elemental de su expresión y movimiento;
- e) ordenación espacial, determinación de las zonas;
- f) proporciones;
- g) colores.⁶⁶

Simbolismo del color

De igual forma, se muestra la clasificación de color que Cirlot propone respecto a lo que pueden simbolizar.

- a) Colores cálidos y avanzantes podrían referirse a procesos de asimilación, actividad e intensidad. En este apartado se encuentra el rojo, naranja, amarillo y blanco.
- b) Colores fríos y retrocedentes que corresponden a procesos de desasimilación, pasividad y debilitación. El azul, añil, violeta y negro entran en dicho rubro.
- c) Matiz de transición y comunicación entre los dos grupos anteriores: verde.⁶⁷

Simbolismo de la luz

Fundamentado en Cirlot, Bech apunta que de tiempo atrás se ha venido asociando a la luz con el espíritu, y no sólo por su relación es que brinda un matiz de significado específico, sino además por la

⁶⁶ *Ibid.*, p. 94.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 96.

dirección en la que se proyecta, puede ostentar un cierto nivel semántico.

“La luz es identificada tradicionalmente con el espíritu. La superioridad de éste se reconoce en su intensidad. La Luz es fuerza creadora, energía cósmica e irradiación. Es la manifestación de la moral, del intelecto y de las virtudes. La luz de un color determinado corresponde al simbolismo de éste, más el sentido de la emanación. La dirección de ésta también define su significado.”⁶⁸

3. DIMENSIÓN NARRATIVA.

El nivel narrativo de análisis se refiere al tema o concepto representado. Según comenta Bech, existe una trilogía de clases. La primera recae en el autor de la obra; la segunda, en la representación de un pasaje de la mitología, literatura o historia; y la tercera, en una mezcla: la creatividad o propuesta del autor aludiendo a cierto texto de una índole específica.⁶⁹

En tiempos previos a la actualidad, se sabe que el arte visual como la pintura y escultura, hacía referencia precisamente a textos mitológicos o literarios, representando escenas de tales historias o personajes de las mismas. Sin embargo, el arte visual de nuestra época, si bien no excluye estas referencias, se identifica orientado mayormente a otros rubros como la introspección del propio artista.

Bech explica que “(...) a partir de la modernidad, la tendencia dominante se orientó hacia la creación individual de los temas, partiendo del imaginario de los artistas, así como hacia la incorporación de la vida cotidiana y de los sucesos de la historia actual para componer los temas. (Aunque) Eso no significa que los artistas hayan dejado de ser influidos por los temas de las diversas mitologías.”⁷⁰

⁶⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 115.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 116.

Aspectos para el análisis narrativo

Castiñeiras recomienda seis *herramientas útiles de análisis narrativo* que Bech retoma en su texto para proponer las propias: *ilustración, imagen ejemplificadora, imagen mnemotécnica, imágenes con títulos, representaciones alegóricas y combinación de texto e imagen*. A continuación se brinda el concepto de cada una:

- a) “ Ilustración: la imagen representa un pasaje específico del texto y la relación texto-imagen es de subordinación, de ésta respecto de aquél.
- b) Imagen ejemplificadora: la imagen es fruto de lo que el texto evoca en la imaginación del autor, corresponde a lo que nosotros hemos definido como imágenes que combinan la inventiva del autor con referencia a un texto.
- c) Imagen mnemotécnica: corresponde a lo que yo llamaría un mitograma, es decir, la representación sintética de arquetipos que simbolizan la esencia de pasajes míticos más extensos. No representan puntualmente un pasaje específico, sino la esencia conceptual de un conjunto mítico determinado, como la cosmogonía, por ejemplo.
- d) Imágenes con títulos: para éstas, la identificación del pasaje se da por la combinación de ambos elementos, se ha utilizado en el arte religioso de distintos periodos con fines didácticos.
- e) Representaciones alegóricas: las imágenes por combinación de distintos elementos idiomáticos representan ideas abstractas.
- f) Combinación de texto e imagen: como en el caso de los códices y las estelas prehispánicas o de la pintura mural y los relieves del antiguo Egipto.”⁷¹

⁷¹ *Ibid.*, p. 117.

A la par de las herramientas presentadas, también existen tres perspectivas analíticas del nivel narrativo de la imagen: el análisis estructural, el histórico-cultural y el de las funciones sociales de las narrativas míticas.

La perspectiva estructural versa en los elementos y su interacción dentro de la imagen, lo cual parece indicado en el estudio formal que se pretende realizar sobre las obra fotográfica de las piezas más representativas de Gregory Colbert.

Análisis estructural de la dimensión narrativa

En este tipo de análisis en la obra artística visual, se trata de identificar, como explica Bech, "el tema (que) se presenta como una escena que contiene unos *personajes* determinados, en una *situación* particular, llevando a cabo una o varias *acciones específicas*." ⁷²

Al conjunto de estos elementos le llamará escena, y entonces, se localizan tres factores constitutivos: los personajes, las acciones y las situaciones. En éste último rubro se pueden incluir, a su vez, otras cuatro clases: el *lugar* o *escenografía* (interior, exterior o combinación de ambos); *elementos naturales* (árboles, ríos, nubes) y/u objetos que los componen (mobiliario, ventanas, etc.); *vestuario* y *utilería*; y, *atmósfera visual* (forma, iluminación y colorido). ⁷³

Con tales instrumentos de estudio, la escena entonces debe ser descrita a través de la traducción al lenguaje verbal. Los personajes, situaciones y acciones se transformarán en oraciones lingüísticas que describan lo que la imagen representa que está de hecho sucediendo.

Tal transformación que ocurre en el análisis narrativo es susceptible de problemas, pues involuntaria o voluntariamente se puede caer en la tentación de reducir la imagen a simples oraciones

⁷² *Ibid.*, p. 118.

⁷³ *Idem*

perdiendo de vista la mira analítica original y descontextualizando el sentido que como intérprete se pueda dar a la imagen.

Al respecto, Bech anota que “éste es el caso de las categorías de Peirce que Umberto Eco ha reinterpretado para su propuesta de lectura de los códigos visuales:

- a) *Rhema*: cualquier signo visual como término de un posible enunciado. A este concepto lo llamo *signo visual* o *figura*.
- b) *Dicent*: dos o más signos visuales unidos de manera que se pueda deducir una relación. A este concepto lo denomino *motivo*.
- c) *Argumento*: un sintagma visual complejo que relaciona signos de tipo distinto. En mi caso afirmo que el *argument*, articulando los motivos en un todo coherente, se convierte, desde el punto de vista narrativo, en un *tema* o *concepto*.⁷⁴

De esta manera, la dimensión narrativa de la imagen podría ya conjuntarse con los otros dos niveles expuestos con anterioridad, el simbólico y el formal, para así lograr la construcción de una explicación hermenéutica sobre las imágenes estudiadas.

Thompson explica el proceso de la tercera etapa en la metodología de la hermenéutica profunda. “La interpretación se constituye sobre este análisis—el sociohistórico y formal—(...) pero implica un nuevo movimiento del pensamiento: proceder por *síntesis*, por la construcción creativa de un significado posible.”⁷⁵

Una vez obtenido el análisis de las fotografías a estudiar, en sus tres dimensiones, para así alcanzar una interpretación completa y más

⁷⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁷⁵ John B Thompson, *op. cit.*, p. 420.

objetiva, podrían entonces conjuntarse las otras dos partes—la reconstrucción histórica y la posterior interpretación—que propuso Thompson, mismas que han sido revisadas ya en momentos anteriores de esta investigación.

Esto se desarrollará gracias a la luz que el autor arroja sobre el aspecto referencial de las formas simbólicas. (Éstas) “tienen lo que he descrito como un <<aspecto referencial>>. Son construcciones que típicamente se refieren a algo. Es este aspecto referencial el que buscamos captar en el proceso de interpretación.”⁷⁶

1.7. Dimensión de análisis semiótico

Joseph Courtés, en su libro *Análisis Semiótico del Discurso*, revisa los fundamentos teóricos de la semiótica para analizar diversos tipos de discurso. Tanto Saussure como Hjelmslev proponen la constitución del signo en dos elementos, pero difieren en el nombre que le dan a cada uno de estos debido a los planos en los cuales se encuentran.

Saussure llama significado y significante a los componentes del signo, mientras que Hjelmslev distingue dos planos del signo: expresión y contenido. “Los elementos sonoros constituyen el significante, el plano de la expresión, mientras que su interpretación semántica define el significado, el plano del contenido. De un modo más general, la lengua hablada por un grupo social dado está hecha sin duda de sonidos, pero en su empleo más corriente (...) no es utilizada de ninguna manera para hablar de esos sonidos sino de cosas muy diferentes.”⁷⁷

En nuestro caso, las imágenes constituirían el signo, del cual ubicaremos sus significantes—los actores y animales en cada fotografía— y sus significados, que en conjunto, constituyen uno independiente y nuevo del que tendrían cada uno de los actores o

⁷⁶ *Ibid.*, p. 421.

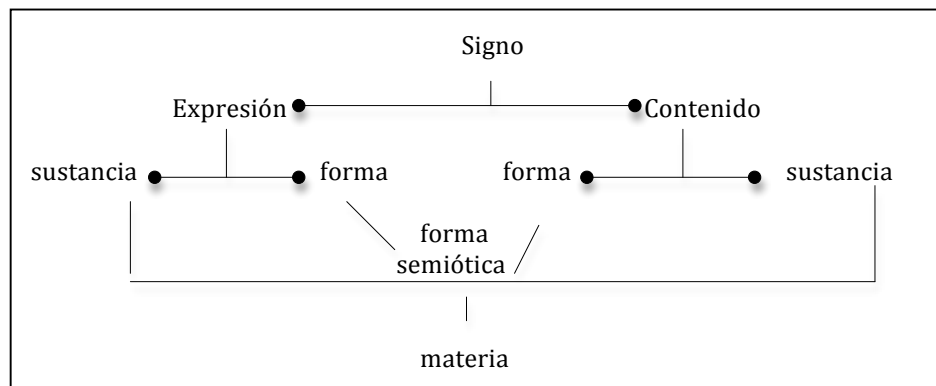
⁷⁷ Joseph Courtés, *Análisis Semiótico del Discurso. Del enunciado a la enunciación.*, Madrid, Gredos, 1996, p.18.

animales considerados como propios, con sus respectivos significados y significantes.

Saussure: <u>significante</u>	Hjemslev: <u>expresión</u>
significado	contenido

“Los planos del significante y significado (o de la expresión y el contenido) son interdependientes, reconociéndose entre ellos una correlación estrecha. Aquí interviene un principio importante llamado de *conmutación*, según el cual a toda transformación del significante le corresponde una modificación correlativa en el plano del significado, y a la inversa: no es posible cambiar de significado si no hay modificación correspondiente en el plano del significante.”⁷⁸ A esta relación de interdependencia, Saussure la llama de presuposición recíproca, y Hjemslev, de solidaridad.

Enseguida, Courtés revisa también la concepción de Hjemslev respecto al signo, el cual converge con el punto de vista de Saussure “según el cual la lengua es una forma y no una sustancia.”



Cuadro propuesto por Courtés

⁷⁸ *Ibid.*, p. 22.

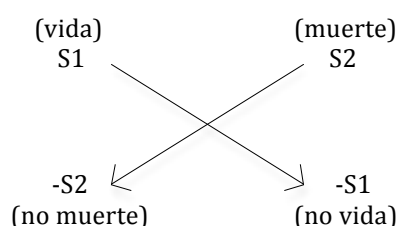
“La forma semiótica (que asocia la forma de la expresión y la forma del contenido) es la única que depende del lenguaje, mientras que la <<materia>> (o las dos sustancias) es (son) solamente presupuesta(s) por la existencia de las formas.”⁷⁹

Posteriormente, tomaremos en cuenta las oposiciones por las cuales se define el significado de cada palabra. Es decir, la negación de ser el opuesto, confirma el significado de una palabra específica. Para esta etapa, Courtés retoma de Greimas el “cuadro semiótico”, dilucidando este proceso del significado.

“Elaborado progresivamente por Greimas, quien se basaba en los avances lingüísticos de la Escuela de Praga y en las investigaciones antropológicas (C. Lévi-Strauss), el cuadro (o cuadrado) semiótico es una presentación visual de la articulación de una categoría semántica tal y como puede ser obtenida, por ejemplo, del universo de un discurso dado, categoría que viene a ser como el corazón, en un nivel más profundo.”⁸⁰

Las oposiciones y su utilidad para determinar el significado de un signo, así como la relación que se guarda entre cada una de éstos, se explica en el mismo texto del autor francés.

“La estructuración propuesta es la siguiente: sean dos términos s_1 y s_2 , de tal manera que ambos constituyen una categoría dada (vida/muerte, por ejemplo): se encuentran así en relación de oposición, más exactamente de contrariedad, por la vía de la negación, se puede hacer surgir de cada uno de ellos un término denominado contradictorio, o sea $-s_1$ y $-s_2$, que, por su posición misma en el cuadro son calificados de subcontrarios:

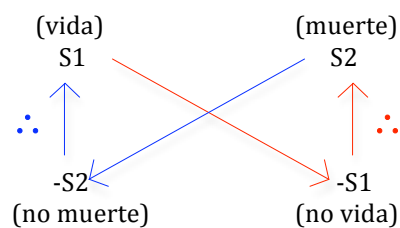


⁷⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 221.

La relación entre S1 y -S2 no tiene un estatuto propiamente lógico: la contrariedad (...) parece difícil de especificar, aun cuando se trate de un dao percibido, la mayor parte de las veces, como evidente; por ejemplo: rico/pobre, claro/oscuro, etc.”⁸¹

Más adelante se desarrolla lo que Greimas denomina “complementariedad” entre los dos términos, en este caso S1 y S2, pues para que exista uno debe negarse al otro y viceversa. Esto, en un esquema visual como el anterior, podría indicarse así:



Con base en estos principios y en los esquemas anteriores se podrá proponer un análisis semiótico de las fotografías de Colbert, explicando cada una de las oposiciones que determinarán el significado de la imagen como signo visual.

La acción comunicativa

Habermas acuña el concepto de acción comunicativa como una comprensión entre los actores en interacción. Según el autor, el concepto “fuerza u obliga a considerar también a los actores como hablantes u oyentes que se refieren a algo en el mundo objetivo, en el mundo social y en el mundo subjetivo, y se entablan recíprocamente a este respecto pretensiones de validez que pueden ser aceptadas o

⁸¹ *Ibid.*, p. 222.

ponerse en tela de juicio. Los actores no se refieren sin más /intentione recta/ a algo en el mundo objetivo, en el mundo social o en el mundo subjetivo, sino que relativizan sus emisiones sobre algo en el mundo teniendo presente la posibilidad de que la validez de ellas puede ser puesta en cuestión por otros actores."⁸²

Sin embargo, no se debe olvidar, pues—y Thompson nos lo recuerda constantemente—que ya tuvo una primera interpretación y sobre la cual se hará una nueva. Thompson lo apunta al mencionar que “El proceso de interpretación es simultáneamente un proceso de *representación*. (...) Al desarrollar una interpretación mediada por los métodos del enfoque hermenéutico profundo, estamos reinterpretando un campo pre interpretado, estamos proyectando un posible significado que puede diferir del significado interpretado por los sujetos que constituyen el mundo sociohistórico.”⁸³

Así, se concluye al tiempo que se recuerda, que este método no excluye ni al contexto ni al nivel formal o discursivo del análisis, sino que los integra dirigiéndolos hacia la interpretación del significado de las formas simbólicas, o incluso de un acontecimiento provocado por ellas. La interpretación de las formas simbólicas parte, entonces, de tomarlas como “constructos situados social e históricamente mostrando una estructura articulada mediante la cual se representa o dice algo.”⁸⁴

No obstante, Habermas considera en la acción comunicativa que en el discurso, a través de la argumentación, se determina lo que es válido o verdadero. “La verdad no es una copia de la ‘realidad’ a la cual se refieren los argumentos de los participantes en el discurso, sino que es un resultado consensual (...). Ese consenso se logra cuando se dan cuatro condiciones de validez aceptadas por todos los participantes:

a) que el enunciado que hace un hablante sea comprensible;

⁸² Jürgen Habermas, *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*. Traducción de Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Cátedra, 1989, p. 493.

⁸³ John B. Thompson, *op. cit.*, p. 421.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 422.

- b) que el hablante sea fiable;
- c) que la acción pretendida sea correcta por referencia a un contexto normativo vigente; y
- d) que la intención manifiesta del hablante sea, en efecto, la que él expresa.”⁸⁵

En un momento posterior, con el análisis que se hará sobre la obra de Colbert, descubriremos si estas cuatro condiciones se dan y si resulta válido el discurso o no, según los términos de Habermas.

Así, se intentará comprender el sentido del hecho público que representa la magna aceptación de las obras fotográfica de Gregory Colbert en México, a través del estudio de algunas piezas y de la investigación sobre lo ocurrido en ese momento específico.

⁸⁵ Jürgen Habermas, *op. cit.*, p. 350.

2

LOS CONTEXTOS DE PRODUCCIÓN Y ACEPTACIÓN DE ASHES AND SNOW EN MÉXICO

La propuesta de Thompson para el estudio social e histórico del hecho es la reconstrucción del mismo, respecto a varios factores que influyeron en la producción y aceptación de las formas simbólicas.

En este sentido, el presente apartado comenzará especificando lo concerniente a la producción de la obra de arte, la cual en este caso funge como la forma simbólica que Thompson menciona en su definición. Posteriormente, se abordarán tanto los aspectos de circulación como de admisión de la obra.

2.1. ASHES AND SNOW: LA PRODUCCIÓN DE LA OBRA DE ARTE

a) *El ámbito espacio-temporal.*

El sitio web oficial de la muestra se explica el proceso creativo de su autor, tanto para la construcción que resguardaría la obra, como para la obra misma.

“El autor canadiense Gregory Colbert concibió en 1999 la idea de un museo itinerante sustentable. Imaginó una estructura que fuera fácil de armar en los lugares de escala alrededor del mundo, constituyendo un entorno pasajero para su obra en este recorrido mundial. La primera instalación pública de *Ashes and Snow* en el Arsenal de Venice, inaugurada en 2002, sirvió de inspiración para los conceptos arquitectónicos empleados en el Nomadic Museum.

“El proyecto del artista comenzó 16 años atrás, cuando durante una cuarentena de viajes a lugares como India, Birmania, Egipto, Sri Lanka, Dominica, Tonga, Etiopía, Kenia y Namibia, lo inspiraron a crear esta obra.”

Evidentemente, el proceso creativo del artista no se limitaba ni se veía con intenciones de guardar un perfil bajo, pues por el contexto del autor podría hacerse una primera deducción sobre las ambiciones tan amplias que bien podrían ser personales, pero llevándolas a lo colectivo al exponer su trabajo al público.

Sin embargo, las intenciones de exhibir su obra fueron posteriores a los viajes que realizó, según relata la información oficial. Las visitas a los diversos países provocaron la inspiración creativa de Colbert; es decir, de sus experiencias con el mundo externo surgió la necesidad o voluntad de elaborar el trabajo artístico, y no de su experiencia interna nace el deseo por expresarse.

Aunque para el artista resulta inevitable prescindir de su mundo interno en el momento de crear, es claro que ese contacto permanente que sostuvo con los elementos en el exterior sembraron en él la inspiración para comunicar algo específico: el lazo de interacción que por naturaleza nos conecta con el mundo animal.

“Colbert transformó el interior del Arsenale de Venecia usando elementos atmosféricos como la piedra, cortinas hechas de un millón de bolsitas elaboradas de papel prensado provenientes de Sri Lanka, y técnicas minimalistas de iluminación.

“El Arsenale fue originalmente usado para construir y botar embarcaciones al mar a través de los canales venecianos. El primer Nomadic Museum debutó con la inauguración de *Ashes and Snow* en el muelle 54 del Hudson River Park, en la ciudad de Nueva York en marzo de 2005. El museo viajó después a Santa Monica, California, en enero de 2006, a Tokio, Japón, en marzo de 2007.”

A la Ciudad de México, el Museo Nómada llegó en el 2008 y tuvo una extensión de 5 mil 600 metros cuadrados y 16 metros de altura.

La obra de arte, entonces, resultó un proyecto integral en el que, en su mayoría de manera congruente, se utilizaron elementos naturales tanto para la construcción del Museo como para la reproducción de las fotografías. Este ambicioso proyecto no se detuvo en un solo espacio, sino que con el breve paso del tiempo, se ha ido instalando en países de diferentes culturas.

b) Campos de interacción

Para comenzar, es necesario recordar los elementos de este ámbito. El individuo produce una determinada forma simbólica al poner en marcha los recursos con los que cuenta, enmarcado al mismo tiempo por reglas y convenciones que le permiten situarse en una posición específica. A estos recursos mencionados, Thompson los agrupa en el *capital* disponible, que puede ser de tres tipos: económico, cultural o simbólico.

Capital económico

El capital económico de la producción de la colección fotográfica *Ashes and Snow*, de Gregory Colbert, sería difícil de estimar, además de rebasar el objetivo de la presente investigación. Sin embargo, se conoce la inversión de aquellas instituciones que hicieron posible la exhibición en el centro de la capital mexicana. Según el diario *El Universal*, el dato oficial sobre el monto de la inversión corresponde a 5 millones de dólares.⁸⁶

⁸⁶ Katia D'Artigues. "El Museo Nómada, de todos y de nadie", [en línea], México, *El Universal.com.mx*, 18 de enero de 2008, Dirección URL: <http://eluniversal.com.mx/cultura/55123.html>, [consulta: 22 de marzo de 2009].

Capital cultural

Respecto al capital cultural del artista que produjo la obra, se encuentran aspectos que, con propósitos analíticos, serán separados en dos momentos: el biográfico y el de creación.

Gregory Colbert: vida y obra

Nacido en Toronto, Canadá, en 1960, Gregory Colbert comenzó su carrera en París en 1983 haciendo documentales sobre asuntos sociales. La cinematografía lo llevó a su trabajo como fotógrafo de bellas artes. Su primera exposición pública, *Timewaves*, se inauguró en 1992 en el Musée de L'Elysée en Suiza.⁸⁷

Durante los siguientes diez años, Colbert no mostró ninguna película, ni expuso ninguna de sus obras de arte. Lo que hizo fue viajar a sitios como India, Birmania, Sri Lanka, Egipto, Dominica, Etiopía, Kenia, Tonga, Namibia, y la Antártica para rodar y fotografiar las maravillosas interacciones entre los seres humanos y los animales. “Su interés por ellos viene de la infancia, de sus andares recurrentes por una reserva india ubicada a una milla de su hogar, en Canadá.”⁸⁸

Desde 1992 ha emprendido más de cuarenta y cinco expediciones. Entre los animales que ha fotografiado encontramos elefantes, ballenas, manatíes, ibis sagrados, grullas de cola blanca, águilas reales, halcones, rinocerontes, guepardos, leopardos, perros salvajes africanos, caracales, babuínos, suricatas, orangutanes y cocodrilos de agua salada. Los seres humanos incluyen monjes birmanos, bailarines en trance, bosquimanos Shan y el mismo Colbert practicando buceo libre con ballenas.

⁸⁷ s/a, “Ashes and Snow”, [en línea], s/ lugar de edición, Dirección URL: <http://www.ashesandsnow.org> [consulta: 12 de enero de 2008].

⁸⁸ s/a, “Se despide Museo Nómada con casi 8 millones de visitantes”, [en línea], México, Secretaría de Cultura DF, 25 de abril de 2008, Dirección URL: <http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/sala-de-prensa/boletines/1400>, [consulta: 12 abril de 2009].

En 2002, Colbert presentó la culminación de su singular obra, *Ashes and Snow* en el Arsenale de Venecia, un astillero construido en el siglo XII. Fue la mayor exposición individual jamás organizada en Italia.

Gregory Colbert: el origen de su inspiración

“Un grupo leal de coleccionistas privados ha hecho posible que Colbert fotografiara muchos de los animales totémicos que tocan nuestro espíritu –elefantes, ballenas, manatíes, águilas y otros animales en su propio ambiente y en sus propias condiciones.

Colbert, quien llama a los animales “obras maestras vivientes de la naturaleza”, capta momentos extraordinarios de contacto entre el hombre y la naturaleza. *Ashes and Snow* es la memoria compartida de tierras distantes, gentes y animales. Ninguna de las imágenes es un montaje digital ni está superpuesta. Registran lo que el artista mismo vio a través de la lente de su cámara.

Estos trabajos fotográficos de técnica mixta combinan los tonos sombreados y el color sepia en un proceso distintivamente encáustico sobre papel japonés hecho a mano. Las fotografías, cada una aproximadamente de 3.5 por 2.5 metros (11.5 por 8.25 pies), están montadas sin texto explicativo para así fomentar una interacción abierta con las imágenes.⁸⁹

Respecto a su trabajo fílmico, precisamente destaca como principal objetivo el de la contemplación. Trascender de este propósito es ya cuestión de cada intérprete, pero el autor deja claro que la expresión artística en realidad es eso, una forma de arte que efectivamente contiene un mensaje y cuyo concepto, aunque no se

⁸⁹ s/a, “Ashes and Snow”, *op. cit.*, <http://www.ashesandsnow.org>.

limita a la estética contemplativa, es la similar a una primera etapa que busca desatar otras reflexiones posteriores en el receptor.

“Las películas no son documentales. Son narraciones poéticas que describen un mundo que no tiene principio ni fin, ni un aquí ni un allá, ni pasado ni presente. El efecto total es una experiencia de asombro y contemplación, serenidad y esperanza. “Al explorar las sensibilidades poéticas y el lenguaje compartidos por todos los animales, con mi trabajo busco redescubrir esa tierra común que una vez existió cuando las personas vivían en armonía con los animales.”

“Cuando empecé *Ashes and Snow* en 1992, me propuse explorar la relación entre el hombre y los animales desde el interior hacia afuera. Al descubrir el lenguaje compartido y la sensibilidad poética de todos los animales, busco restablecer los puntos de coincidencia que alguna vez existieron cuando la gente vivía en armonía con los animales”⁹⁰ , dice Colbert.

Una vez claros los motivos y causas que provocaron una reacción específica en el artista para elaborar sus trabajos, identificó el mensaje que quería emitir, para que éste despertase ciertas reflexiones, cualesquiera que fueran, en aquellos que estuvieran dispuestos a recibirlo.

Pareciera que, en un momento posterior, el artista hubo tenido la intención de congregar en una sola línea conectiva tanto sus fotografías, como sus cartas y videos. De una expresión se derivan referencias hacia otra y ésta a su vez a otra, permitiendo la integridad de la obra.

“El título *Ashes and Snow* sugiere belleza y renovación, y al mismo tiempo se refiere al componente literario de la exposición –la obra

⁹⁰ *Idem*

narrativa de un hombre que, durante su travesía de un año redacta 365 cartas para su esposa. El origen de este título se revela en la carta número 365.

Las fotografías y las películas de Colbert hacen una vaga referencia a los encuentros y experiencias del artista descritos en las cartas, de cuyos fragmentos se compone la narración en las películas. *Ashes and Snow: A Novel in Letters* se publicó por primera vez en 2004.

Gregory Colbert usó cámaras tanto fijas como de cine para explorar las interacciones extraordinarias entre los seres humanos y los animales. Colbert optó por filmar a los animales en su ambiente natural para crear películas que puedan ser vistas como obras de arte o como estudios en el campo poético.”⁹¹

“Todas las culturas, desde los egipcios, pasando por los mayas y los nativos americanos hasta los beduinos, crearon bestiarios que les permitían expresar su relación con la naturaleza. *Ashes and Snow* es un bestiario del siglo veintiuno, lleno de especies de alrededor del mundo.”⁹²

En una entrevista de televisión⁹³, Colbert mencionó que la intención de venir a México es, si se considera a la naturaleza como una biblioteca, retomar la característica que el país representa como una de las mayores bibliotecas del mundo en materia de biodiversidad.

Esta exposición, entonces, no sólo es de arte—según comentó—sino también una herramienta de historia natural que le provoque a la gente una menor inclinación a quemar la biblioteca natural y una mayor

⁹¹ s/a, “Ashes and Snow”, *op. cit.*, www.ashesandsnow.org

⁹² s/a, “Gregory Colbert”, [en línea], Wikipedia La enciclopedia libre, s/ lugar de edición, Dirección URL; http://es.wikipedia.org/wiki/Gregory_Colbert, [consulta: 15 de febrero de 2009].

⁹³ Gregory Colbert entrevistado por Joaquín López Dóriga, [en línea], Noticieros Televisa, México, Televisa, 17 de enero del 2008. Dirección URL: <http://www.youtube.com/watch?v=9paIfHZ9z6k> [consulta: 28 de abril de 2009].

inclinación a celebrarla. Así, sería posible que la gente sea más consciente de lo rico que es México, y aunque no cree poder cambiar las actitudes, sí pretende cambiar un poco la visión.

Capital simbólico

Este tercer tipo de capital, siguiendo a Thompson, se refiere a los elogios que la obra de arte recibe, además del prestigio y reconocimiento que obtienen tanto el artista como su creación.

Por uno de sus primeros documentales con temática social, *On the Brink-An AIDS chronicle* (En el Borde – Una Crónica del SIDA), fue nominado para un premio ACE en 1985 en la categoría de mejor documental.

Gregory Colbert ha recibido una considerable cantidad de premios y distinciones. En el 2006 ganó el premio de “Mejor Curador del Año” (“Best Curator of the Year”) en los Premios Lucie (Lucie Awards) por la instalación de *Ashes and Snow* en el Nomadic Museum de Nueva York. En el 2007, su película *Ashes and Snow* fue nominada para un premio especial en el Festival de Cine de Venecia (Venice Film festival), además de recibir el THEA Award for Outstanding Achievement in a Museum or Touring Attraction (premio por excelente logro que se otorga a un museo o a una gira de alguna exposición).⁹⁴

Su reconocimiento más reciente fue el nombramiento de embajador honorario de cultura y turismo de México.⁹⁵

⁹⁴ s/a, “Ashes and Snow”, *op. cit.*, www.ashesandsnow.org

⁹⁵ s/a, “Se despide Museo Nómada con casi 8 millones de visitantes”, [en línea], México, *Secretaría de Cultura DF*, 25 de abril de 2008, Dirección URL: <http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/component/search/Ashes%20and%20Snow?ordering=&searchphrase=all> [consulta: 12 abril de 2009].

c) Instituciones sociales

Rolex Institute

En la definición de Thompson sobre este tipo de instituciones, se les menciona como "conjuntos específicos relativamente estables de reglas y recursos, junto con las relaciones sociales que son establecidas por ellas y en ellas."⁹⁶

Ashes and Snow es una exposición que, a nivel de producción de la obra artística, es patrocinada por The Rolex Institute. Las instituciones que la hacen posible en los diferentes países, son variadas y diversas a su vez en cada una de las sedes.

The Rolex Institute es la organización filantrópica de la gran empresa de relojes, misma que se autodescribe como una institución que "rinda homenaje a quienes por su talento excepcional, cualidades y logros contribuyen de manera significativa a mejorar el mundo en el que vivimos. (...) Respalda y apoya contribuciones significativas a la ciencia, la cultura, la educación y las artes a través de programas filantrópicos, de patrocinio, en educación y otras actividades especializadas.

"El programa de patrocinio Rolex extiende su apoyo a artistas individuales, ayudándoles a legar su aporte significativo a la humanidad. Una muestra de este reconocimiento es el que se le ha otorgado al artista Gregory Colbert por su magistral exposición."⁹⁷

Flying Elephants Foundation

A su vez, la exposición es también soporte de otra institución. La Fundación Flying Elephants es una organización estadounidense sin fines de

⁹⁶ John B Thompson. *op. cit.*, p. 222.

⁹⁷ s/a, Rolex, [en línea], Dirección URL: <http://www.rolex.com/es/world-of-rolex/rolex-institute/index.jsp>, [consulta: 19 de junio de 2009].

lucro cuyo objetivo es “promover la concienciación medioambiental, social y cultural a través de cualquier medio artístico.”

El propósito de esta institución es “apoyar a los individuos de todo el mundo que estén trabajando para beneficiar el medio ambiente a través de las ciencias y artes. Desde su establecimiento, la Fundación ha otorgado 10 ayudas para la investigación y planea seguir confiriendo más becas en un momento posterior.

Ashes and Snow contribuye a su crecimiento a través de una donación del 10% de las ventas totales de la muestra artística. Algunos otros fondos se obtiene mediante las contribuciones de otras corporaciones, organizaciones y donadores privados.”⁹⁸

d) Estructura Social

La estructura social, de acuerdo con lo que Thompson propone, se refiere a las relaciones que existen entre los elementos que conforman los dos apartados anteriores: los campos de interacción y las instituciones sociales.

El autor recomienda que para el análisis de la estructura se tomen en cuenta tanto los puntos de convergencia como los de divergencia entre las características de los campos de interacción e instituciones sociales que se involucran en la forma simbólica a estudiar, en este caso, la exposición Ashes and Snow. Para dilucidar lo anterior, Thompson aconseja la proposición de algunas categorías para facilitar la organización de estas similitudes y diferencias.

Factores como el motivo, el objetivo y el reconocimiento o reputación social, serán los que ayudarán en dicha organización. Es prudente recordar que, en este momento, sólo se describe la estructura social en cuanto a la producción de la obra; posteriormente se detallarán los elementos en la aceptación de ésta.

⁹⁸ s/a, *Flying Elephants Foundation*, [en línea], s/ lugar de edición, Dirección URL: <http://www.flyinglephants.org/about/overview.php>, [consulta: 21 de mayo de 2009].

Categoría / Definición		Campos de interacción	Instituciones	Relación estructural
Motivo	Rasgo que provoca la acción.	Gregory Colbert. La naturaleza, los animales en su entorno, en equilibrada convivencia con el ser humano, creador de la cultura.	The Rolex Institute. Filantropía. Realizar contribuciones a la ciencia, cultura y artes.	<p>La simetría en esta categoría es evidente, pues el creador de la obra no sólo busca expresarse artísticamente, sino reactivar en la mente de los receptores la imagen de la interacción y coexistencia humano-animal, a través de un enfoque en el que se añora, a la vez que se recuerda como posible, la convivencia entre el ser humano y el animal, así como las conexiones entre estos dos actores que, de origen, son producto de la naturaleza misma.</p> <p>La institución que lo patrocina hace propio el discurso del artista, para así converger su aportación con la del artista y canalizar su propia contribución filantrópica al mundo.</p>
Objetivo	Fin hacia el que se encamina la acción.	Gregory Colbert. Redescubrir la naturaleza para proponer un mayor cuidado y preservación de ésta.	<p>The Rolex Institute. Hacer un aporte al mundo y mejorarlo desde su trinchera.</p> <p>Fundación Flying Elephants. Promover la concienciación medioambiental, social y cultural a través de cualquier medio artístico.</p>	Tanto el objetivo del artista como el de las dos organizaciones que se ven involucradas en la producción de la obra, son congruentes. La preservación del mundo que habitamos tanto los humanos como los animales es, de primera instancia, el objetivo general de los tres actores. Uno a través de fotografías que emitan un mensaje estético con ese fin, y los otros a través de los recursos que pueden aportar para que más expresiones con un mensaje trascendental sea

				emitido. Todos con el mismo propósito de mejorar nuestro lugar vital.
Reconocimiento o reputación social	Posición o estatus social. Factores que lo caracterizan dentro de su ámbito de acción.	Gregory Colbert. Ha recibido diversos galardones: Mejor Curador del Año en los premios Lucie; el Premio por el Destacado Logro en un Museo o Atracción Turística, en el 2007; y fue nombrado Embajador honorario de Cultura y Turismo en México, en el 2008.	The Rolex Institute. Por ser la empresa relojera reconocida a nivel mundial, con mayor prestigio y clase, su organización filantrópica cuenta con un gran presupuesto que permite aportar tanto a grandes proyectos como a mejoras ampliamente significativas. Fundación Flying Elephants. Creada apenas hace 4 años, se posiciona como una más de las organizaciones creadas por artistas y para artistas. El reconocimiento dentro del ámbito artístico es ya de las más importantes a nivel internacional.	Al observar las coincidencias entre el artista y las instituciones que tienen relación con la obra de éste, la estructura parece congruente. Sin embargo, llama la atención que de los premios obtenidos por Ashes and Snow, ninguno tiene que ver con algún reconocimiento sobre el medio ambiente, sino sólo del ámbito artístico e incluso del espectáculo y rubro turístico. Otra semejanza radica en que el Rolex Institute tiene un renombre determinado gracias a la marca que representa en el mercado, la posición y el público a quien se dirige, su legado e historia. Ese mismo nivel es el que maneja en su rama filantrópica al apoyar los proyectos artísticos de gran impacto y clase. En cuanto a Flying Elephants, creada por el mismo artista, busca completar el círculo de apoyo entre el patrocinador y el creador, e incluso cerrarlo un poco al fungir como patrocinador cercano a las muestras artísticas que apoya. No sería ya un empresa apoyando al arte, sino una organización artística apoyando una expresión novedosa.

e) Medios técnicos de transmisión

Por medios técnicos de transmisión entendemos a los “materiales con los cuales, y en virtud de los cuales, una forma simbólica es producida y transmitida.”⁹⁹ Es decir, se trata del soporte que contiene la información y, por lo tanto, permite que ésta sea presentada.

En el caso de *Ashes and Snow*, existen varios soportes. La fotografía, por un lado; las cintas cinematográficas, por los cortometrajes; las hojas, por la novela epistolar. Sin embargo, para efectos de esta tesis, se tratará de enfocar solamente en la parte fotográfica, pues aunque es sólo un elemento de la muestra, es el de mayor trascendencia tanto por el número de imágenes presentadas (53), como por el formato de éstas (3.5 x 2.5 metros).

Ahora, el autor en quien sentamos bases teóricas, menciona que estos medios técnicos de transmisión se conforman de una triada de atributos: la fijación o durabilidad, la capacidad de reproducción y la participación que provoca. Las cualidades mencionadas tienen evidencia tanto en el aparato como en el canal de transmisión.

Tenemos entonces a la fotografía, la cual entenderemos como un soporte del mensaje, sin intención de provocar un debate entre lo artístico de la fotografía por sí misma o la simplicidad de ésta por representar sólo un soporte. Para menesteres del análisis, se recurrirá únicamente a definir a la fotografía como soporte.

El fotógrafo e investigador español Joan Fontcuberta afirma que “una imagen fotográfica no es más que un soporte con un aglomerado de manchas de diferentes tonos cromáticos o de diferentes densidades de gris, vacías a priori de todo contenido semántico, pero que debido a ciertos procesos cognoscitivos y culturales adquieren para nosotros un determinado sentido. Además, raramente las fotografías son percibidas aisladas de un contexto compuesto por otros enunciados verbales e icónicos, que convierten

⁹⁹ John B Thompson, *op. cit.*, p. 244.

aquellas, también debido a determinados procesos, en simples piezas de estructuras significativas más complejas."¹⁰⁰

Claramente se observa la consideración de Fontcuberta sobre la utilidad de la fotografía como soporte, e incluso su definición tiene el enfoque simple y descriptivo de lo que es una fotografía desde el aspecto más particular, es decir, la forma física que toma. Gradualmente va dando en su definición conceptos más generales hasta llegar al bagaje individual y social que permite darle un sentido a la imagen que, por fenómenos ópticos, captamos de la fotografía.

Más adelante en su texto, el mismo autor precisa los detalles del suceso físico que se lleva a cabo en la placa determinada para imprimir la imagen que la cámara toma, para que posteriormente, mediante otros procesos, sea revelada y el ojo humano pueda percibirla.

“La fotografía es un procedimiento de fijación de trazos luminosos sobre una superficie preparada a tal efecto. El estatuto icónico de la imagen fotográfica se fundamenta en esta naturaleza fotoquímica: la luz incide sobre una sustancia o emulsión fotosensible provocando una reacción que altera alguna de sus propiedades. Lo más común (...) consiste en que la acción de la luz ennegrece unas sales de plata.”¹⁰¹

Roman Gubern describe con más exactitud las características físicas de la fotografía, pues afirma que se trata de una “fijación fotoquímica, mediante un mosaico irregular de granos de plata y sobre una superficie-soporte, de signos icónicos estáticos que reproducen en escala, perspectiva y gama cromática variables, las apariencias ópticas contenidas en los espacios encuadrados por el objetivo de la cámara, y desde el punto de vista de tal objetivo, durante el tiempo que dura la apertura del obturador.”¹⁰²

Sin embargo, la fotografía no se reduce al fenómeno físico-químico que se ha explicado en estos párrafos, sino que además posee otros atributos, los

¹⁰⁰ Joan Fontcuberta, *Fotografía: Conceptos y procedimientos una propuesta metodológica*, México, Gustavo Gili, 1994, p. 10.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰² *Ibid.*, p. 30

cuales provocan en el espectador ciertas reacciones. Un claro ejemplo es evidente cuando Rudolf Arnheim describe que la fotografía “adquiere sus propiedades únicas no sólo merced a su técnica de registro mecánico, sino al hecho de que suministra al espectador una clase específica de experiencia, que depende de la asunción de su origen mecánico.”¹⁰³

Uno más de los atributos corresponde a la función de la fotografía, misma que Peter Henry asemeja de manera acertada con cualquier otro tipo de imagen. De una primera función principal, Henry la deriva en dos, de acuerdo con el tipo de reacciones que dispara en el espectador.

“La fotografía puede servir para suministrar información (función científica) o para suministrar placer estético (función artística). Cabía así una doble articulación gnoseológica: por un lado, un uso orientado a potenciar nuestra capacidad mnemotécnica y de transmisión de información (la fotografía documental); y por el otro, un uso orientado a potenciar nuestra experiencia sensible intensificando la visión (la fotografía experimental o artística).”¹⁰⁴

Según el portal web¹⁰⁵ de la exposición que compete a esta investigación, las fotografías de soporte mezclado combinan los tonos ámbar y sepia en un proceso encáustico sobre papel japonés hecho a mano.

ATRIBUTOS DEL MEDIO TÉCNICO DE TRANSMISIÓN

Por tratarse de una fotografía, el atributo de reproducción tal cual resulta complejo, pues reconstruir la escena o circunstancia que fue tomada por la lente de la cámara, exactamente como la imagen original, es casi imposible. Sobre todo porque la intención y argumento del artista es precisamente la naturalidad con que se fotografió la interacción entre los animales y los seres humanos, sin que en ningún momento se construyera una

¹⁰³ Rudolf Arnheim, *On the Nature of Photography. Critical Inquiry I*, Chicago, The University of Chicago Press, p. 30.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 28.

¹⁰⁵ s/a, “Ashes and Snow”, *op. cit.*, www.ashesandsnow.org/es/vision/

escena específica domando a los animales y localizando a los seres humanos en una u otra posición.

No obstante, la reproducción de las imágenes en las fotografías se imprimieron también en postales, carteles, discos compactos que contenían la banda sonora de la exposición y DVDs donde se encontraban grabados los cortometrajes. Todo este material fue parte de la colección que Gregory Colbert y su equipo pusieron a disposición del público a través de una tienda en la cual podían adquirirse éstos y otros artefactos por un precio específico.

Respecto al atributo de participación, las fotografías están impresas en gran tamaño—3.5 x 2.5 m—con lo cual el artista pretende, como se explicó anteriormente, que los espectadores se sintieran parte de la escena, cual si se encontraran en el mismo lugar junto a las personas que aparecen en la fotografía.

Para lograrlo, la atmósfera creada mediante la construcción del museo, la luz, tonalidades y materiales que se encontraban dentro, fueron un factor de importancia trascendental para que los receptores de tal obra artística tuvieran la percepción que pretendía su autor.

APARATO DE TRANSMISIÓN INSTITUCIONAL

Ashes and Snow es una exposición que evidentemente pertenece al rubro cultural, pues como muestra artística, corresponde a las instituciones de este corte coordinar el evento. Además, el trabajo fotográfico no se ha montado en un museo tradicional, sino en un espacio público: el Centro Histórico de la Ciudad de México.

De acuerdo con lo propuesto por Thompson, que con anterioridad se ha planteado, el aparato de transmisión institucional se conforma de ciertos mecanismos que permiten e impulsan la práctica de las formas simbólicas. Además de las instituciones que se involucraron tanto en la inclusión de Ashes and Snow dentro de la vida cultural del Distrito Federal, como en su promoción y difusión, es importante destacar el mecanismo de la instalación del Museo Nómada en el centro histórico de la capital del país.

Recordemos que, según el artista, el lugar indicado para la construcción del Museo Nómada era el Zócalo como una forma de “recordar su historia singular, que antaño estuviera rodeada de canales. Esta elección arquitectónica hizo honor a la importancia simbólica del Zócalo como centro de México Tenochtitlan (...)”.¹⁰⁶

No obstante, de haber escogido otro lugar que simbólicamente tuviera una importancia similar a la del centro de la ciudad, cuya ubicación estuviera alejada de localidades concurridas, tal vez el autor habría cambiado de argumento o no hubiera accedido a traerla a México. No se puede negar que una construcción de tales dimensiones en un espacio público que no con frecuencia se utiliza para cuestiones culturales, no tenga relación alguna con la amplia respuesta por parte de los receptores de la obra.

Aunado a esto, es prudente recordar la gran difusión y promoción que Ashes and Snow tuvo en los medios tanto electrónicos como impresos. La televisión, radio, prensa y páginas web dieron cobertura a todo evento relacionado con la muestra cual si se tratara de una noticia de trascendencia histórica en la cultura mexicana, más allá del récord que impuso en cuanto a cantidad de visitantes, no sólo en México, sino también a nivel internacional, al ser comparada incluso con el museo parisino de Louvre.

De acuerdo con la Secretaría de Cultura, “el Museo de Louvre es visitado por 6 millones de personas al año, mientras que el Nómada superó esta cifra en poco más de 100 días. (...) Ashes and Snow superó por mucho la exposición *Faraón, el culto al Sol en el antiguo Egipto*, montada en el Museo de Antropología, que había sido la más exitosa en nuestro país y tan sólo alcanzó los 618 mil visitantes”.¹⁰⁷

Además los medios de comunicación dieron cobertura a la inauguración que, mediante una eficiente estrategia de relaciones públicas, convocó a personalidades reconocidas tanto del ámbito cultural como del empresarial y de espectáculos, a nivel nacional e internacional.

¹⁰⁶ s/a, “Ashes and Snow”, *op. cit.*, www.ashesandsnow.org/es/vision/

¹⁰⁷ s/a, “Se despide Museo Nómada con casi 8 millones de visitantes”, [en línea], México, *Secretaría de Cultura DF*, 25 de abril de 2008, Dirección URL: <http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/sala-de-prensa/boletines/1400> [consulta: 12 abril de 2009].

La prensa escrita y electrónica abarcó no sólo la exposición fotográfica en su contenido y la apreciación de sus visitantes, sino también de las figuras de renombre—de cualquiera que fuera su índole, llámese política, intelectual, artística o diplomática—que asistieron al Museo Nómada, las intenciones y propósitos del creador de la obra, las reseñas en páginas de Internet respecto a la calidad de la muestra, la venta de los artículos oficiales que se adquirieron en la tienda de souvenirs, e incluso la piratería que días antes ya se encargaba de comercializar en la calle las copias de los videos originales de la muestra.

No obstante toda la cobertura mediática que se le dio a la exposición por parte de los medios nacionales de comunicación masiva, es oportuno identificar que dicha muestra no fue creada—o por lo menos no se pretende analizar como tal—como un producto mediático, configurado desde, por y para los medios. Al contrario, tanto la obra como el artista ya se habían posicionado desde antes como una figura importante a nivel artístico en otros países, lo cual significa que para cuando viene a México, Colbert ya había tenido éxito con *Ashes and Snow* en otras latitudes del globo.

Los medios, entonces, tomaron esa reputación artística, del creador y su obra, para traerla, instalarla y difundirla como un producto cultural—y no mediático—que se introdujera en la sociedad mexicana de manera óptima.

2.2. ASHES AND SNOW: LA ACEPTACIÓN DE LA OBRA DE ARTE

Después de revisar la forma en que se produjo la expresión artística, es momento de atender los factores que influyeron en la admisión mexicana de la misma.

a) **Ámbito espacio temporal**

En el primer semestre del 2008, el Zócalo de la Ciudad de México albergó en su explanada al Museo Nómada, en el cual se encontraba instalada la obra artística de Gregory Colbert, titulada *Ashes and Snow*. A pesar de que la fecha oficial de apertura del museo era el 15 de diciembre del

2007¹⁰⁸, fue exhibida del 18 de enero al 27 de abril una colección de 50 fotografías, una película de 60 minutos y dos cortometrajes haiku, en donde se proyecta la relación entre los animales y el hombre en diversos escenarios de la naturaleza.

El Nomadic Museum, en el Zócalo, diseñado por el arquitecto colombiano Simón Vélez, ocupó 5,130 metros cuadrados y se componía de dos galerías y tres teatros diferentes.¹⁰⁹ La edificación comenzó a construirse en octubre del 2007, y durante más de 90 días fue tomando forma para preparar el recinto que guardaría las piezas de arte.

Al interior del museo se continuó la línea conceptual de contemplación que buscaba Colbert, pues “los visitantes entraban a dos galerías bordeadas a ambos lados por huecos llenos de agua sobre los cuales las fotografías sin enmarcar estaban suspendidas entre columnas de bambú. Por todo el museo colgaban del techo cortinas transparentes hechas a mano y de un millón de bolsitas de té de papel prensado provenientes de Sri Lanka. La película en 35 mm de Colbert, con una hora y media de duración, editada por el dos veces ganador del Oscar, Pietro Scalia, y narrada en español por el actor Enrique Rocha, se proyectaba continuamente sobre una pantalla grande en un teatro central donde no había columnas.”¹¹⁰

“El material protagonista utilizado para conformar el museo fue el bambú, que con 80 mil metros lineales de éste, traído directamente desde Colombia, se lograron paredes en forma de abanico. Además se colocaron 11 mil 700 metros cuadrados de lámina galvanizada en muros y techos para soportar la estructura.

Por primera vez, el Nomadic Museum incorporó el agua como elemento de diseño para recordar la historia singular del Zócalo, que antaño estuviera

¹⁰⁸ René Cruz González, “Presumen financiamiento irregular en construcción del Museo Nómada”, [en línea], México, La Crónica de Hoy, 18 de enero de 2008, Dirección URL: http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_notas=342881, [consulta: 19 de mayo de 2009].

¹⁰⁹ s/a, “Se despide Museo Nómada con casi 8 millones de visitantes”, [en línea], México, *Secretaría de Cultura DF*, 25 de abril de 2008, Dirección URL: <http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/sala-de-prensa/boletines/682> [consulta: 12 abril de 2009].

¹¹⁰ s/a, “Ashes and Snow”, *op. cit.*, www.ashesandsnow.org

rodeado de canales. Esta elección arquitectónica hizo honor a la importancia simbólica del Zócalo como centro de México Tenochtitlan, ciudad que en 1325 fundaron los aztecas en un islote situado a la mitad del lago de Texcoco.”¹¹¹

b) Campos de interacción

En el ámbito de la aceptación que tuvo Ashes and Snow, los factores que influyen en los campos de interacción se tornan un poco complicados. Estimar el capital económico, simbólico y cultural de cada uno de los asistentes o de la totalidad de asistentes a la muestra, resulta imposible, pues de inicio, el proceso para rastrear a los 8 millones de receptores excedería en tiempo e interés a la presente investigación.

Sin embargo, se puede hacer un acercamiento al contexto en el que, durante los últimos cuatro años, se ha desenvuelto el público de los eventos culturales en la Ciudad de México, por un lado, y además esbozar el contexto ideológico—ya no sólo en México, sino también que en otros países se ha adoptado—que enmarca las expresiones culturales en general, y a Ashes and Snow, en particular.

Una de las diversas tendencias sociales de modo y estilo de vida que han trascendido durante la última década y cuyo origen se sitúa varias atrás, es el movimiento denominado New Age. Más que el debate sobre los alcances y logros sociológicos de este movimiento, se pretende dibujar las condiciones de este movimiento que, si bien coincide con el contexto de producción de Ashes and Snow, también puede atribuirse al contexto de admisión.

Con base en investigaciones de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM),¹¹² el New Age es un “movimiento, conjunto de actitudes y actividades espirituales, sociales y políticas que tienen por objetivo común la

¹¹¹ *Idem*

¹¹² s/a, *Movimientos Sociales*, [en línea], s/ lugar de edición, Dirección URL: www.azc.uam.mx/csh/sociologia/sigloXX/movimientosociales.html, [consulta: 23 de agosto de 2009].

transformación de los individuos y de la sociedad a través del conocimiento espiritual... (Éste) Preconiza, por diversas vías, una visión utópica del Universo y el advenimiento de una época de armonía y progreso. Su configuración se diversifica gracias a orientaciones procedentes de la meditación trascendental, el budismo zen, la musicoterapia, la tecnologización en el arte y la búsqueda de un nuevo concepto de espectáculo total.

El momento tuvo sus raíces en la contracultura de la década de los 60s, pero su momento más fuerte llegó hasta los 80s. En ambos periodos se rechazaban el materialismo a favor del misticismo oriental y preferían la experiencia espiritual directa a la religión organizada. Una corriente del pensamiento holístico ha determinado ciertas actitudes que han encontrado aplicaciones basadas en este movimiento, como la medicina, el medio ambiente, planificación regional, organizaciones pacifistas, autocuración e interconectividad."

El término de interconectividad no sólo surge en las descripciones de dicho movimiento, sino también aparece como constante incluso en movimientos cuyo origen es más actual; un ejemplo: el *slow movement*.

El llamado *slow movement* (movimiento lento) surge como oposición a las tendencias actuales que, por los avances tecnológicos, se dirigen a la eficiencia y eficacia de procesos industriales, empresariales e incluso de la vida cotidiana. El consumo de comida rápida, el mínimo de tiempo en el que la información puede transmitirse de una persona a otra, la practicidad, el ritmo acelerado de vida de las grandes ciudades, entre otras características, son la antítesis del *slow movement*.

"Se trata de bajar la velocidad y hacer conexiones. ¿Cómo es que la conexión con las personas se relaciona con la forma en que ganamos dinero? ¿Cuántos de nosotros cuestionamos las prácticas de nuestro empleador, no

sólo en el trabajo, sino sus efectos en asuntos comunitarios, en términos de impacto social, económico y ambiental?"¹¹³

Se trata, pues, de establecer conexiones, aunque no precisamente extender las redes, ampliarlas y ganar más conexiones con personas, sino profundizar la relación con los conocidos que tratamos en la vida cotidiana, en la rutina del día a día.

Éstas son las condiciones ideológicas que, como movimiento social, contextualizan de manera general, una tendencia social que cada vez tiene mayor presencia, y por lo tanto, que debe considerarse en el marco de aceptación en la presente investigación.

Una vez esbozadas las características de un contexto general ideológico, se continuará con el marco más particular, e incluso duro, que aportan los estudios de organismos culturales en México respecto al público que asiste a eventos de esta índole.

Las estadísticas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), así como la información que el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) pone a disposición del público, permite el acercamiento a un perfil estimado del visitante promedio a eventos culturales similares a éste.

En la Encuesta a públicos de museos del 2007¹¹⁴ que elaboró Conaculta, se observó que "en el 2004 y 2005, más de la mitad de la población en la Ciudad de México (62.4%) ha asistido alguna vez a un museo, y poco menos de la cuarta parte (23.7%) lo hizo en los últimos 12 meses del 2005."

Capital económico

De dicho sector poblacional, aparece como preponderante el nivel de ingreso de la mayoría de los asistentes (57%) que va de los 7 a los 10 salarios

¹¹³ s/a, Slow Movement, [en línea], s/ lugar de publicación, Dirección URL: www.slowmovement.com, [consulta: 19 de mayo de 2009].

¹¹⁴ s/a, "Encuesta Nacional de práctica y consumo cultural", [en línea], *Sistema de Información Cultural*, México, 2003, Dirección URL: <http://sic.conaculta.gob.mx/estadistica.php> [consulta: 14 de octubre de 2008].

mínimos, seguido de aquellos que perciben de 5 a 7 salarios mínimos (43%). Un poco más de la cuarta parte de las personas que acostumbran visitar los museos (26%), tienen una ganancia de 3 a 5 salarios mínimos.

A pesar de observar que los de mayor percepción salarial son quienes asisten a este tipo de recintos con mayor frecuencia, del mismo total poblacional se obtuvo que las "dos terceras partes (68%) corresponden a entrevistados que no pagaron entrada, ya sea por tratarse de un día con entrada libre (domingo o día festivo) o por estar exentos de pago por ser niños, estudiantes, maestros o personas de la tercera edad."¹¹⁵

Además, los resultados también arrojaron que "las percepciones del costo de entrada son muy favorables: cerca de tres cuartas partes (74%) opinan que el precio es adecuado y el 5.8% esperaba pagar más."¹¹⁶

Capital cultural

En general, el museo ocupa el cuarto lugar en asistencia respecto a otros recintos culturales, pues tan sólo cuenta con un 23.7% de visitantes en el 2005, precedido por el cine con un 75%, y seguido de librerías y bibliotecas, con 40.6% y 29.7%, respectivamente.

De la población asistente a los museos en el último año, se observa que el nivel universitario de escolaridad rebasa la mitad de los asistentes (51.8%), seguido del bachiller (31.9%). Lo anterior arroja una luz sobre una parte del capital cultural que tiene este porcentaje de visitantes a los museos, y a su vez, evidencia un componente del perfil de asistente que más adelante será propuesto.

La edad es otro indicativo importante, pues los asistentes de entre 15 y 17 años obtuvieron la incidencia más alta (39%); la ocupación de estudiante fue obtenida por el 46% de los que fueron a un museo durante el último año.

¹¹⁵ s/a, "Encuesta a públicos de museos", [en línea], *Sistema de Información Cultural*, México, 2007, Dirección URL: <http://sic.conaculta.gob.mx/estadistica.php> [consulta: 14 de octubre de 2008].

¹¹⁶ *Idem*

Entre los motivos de la visita al recinto, destacan el de entretenerse y pasar un rato agradable, con un 36.4%, seguida de hacer una tarea o porque se lo pidieron en la escuela (29.6%) para ver qué novedades hay (11.5%) y para educar a los niños (9.7%).¹¹⁷

Capital simbólico

En este apartado se pretende dar un esquema general del reconocimiento que tiene a nivel mundial el pueblo mexicano por su interés en la cultura. A pesar de que el capital cultural de México se distingue por ser de los más ricos a nivel mundial—por lo que sería falaz presumir la poca cultura del país—, lo que aquí se intenta es revisar en qué posición se encuentra México, a nivel mundial, en cuanto a sus prácticas y consumo cultural.

En un contexto muy general, pero avalado por encuestas y estudios de instituciones internacionales, se sabe que las poblaciones europeas tienen la mejor calificación en cuanto a cultura se refiere. Por ejemplo, un estudio¹¹⁸ revela que los 10 museos más visitados del mundo en el 2007 fueron: Louvre, con 5.5 millones de visitas; British Museum y Tate Gallery, con 5.1 millones; el Metropolitan de Nueva York y el Museo Vaticano, con 4.3 millones; la galería National Gallery de Londres, con 4.1 millones; el Castillo de Versalles, con 3.4 millones; el Museo de Orsay, con 3.1 millones; el Museo Nacional de Tokyo, con 3.1 millones; el Museo del Prado, con 2.6 millones; el Centro Pompidou, con 2.5 millones; y el Museo de Arte Moderno de Nueva York, con 2.4 millones de visitas. Desafortunadamente ningún museo mexicano aparece en la lista anterior; sin embargo, al el museo itinerante de la exposición canadiense *Ashes and Snow*, asistieron más de 8 millones de personas, superando la cantidad del Louvre.

Por otro lado, parece oportuno mencionar algunos datos que pueden servir como indicadores del consumo cultural de México en un contexto

¹¹⁷ *Idem*

¹¹⁸ Europa Press, “El museo del Prado, entre los museos más visitados del mundo en 2007”, [en línea], Madrid, 15 de julio de 2007, Dirección URL: <http://www.europapress.es/cultura/noticia-museo-prado-museos-mas-visitados-mundo-2007-20080715211434.html> [consulta: 18 de julio de 2009].

mundial, es decir, comparado a grandes rasgos con los consumos culturales que existen en otras regiones del mundo.

Las cifras más recientes avaladas por la UNESCO (en el Informe Mundial sobre la Cultura 2000-2001)¹¹⁹ mencionan, por ejemplo, que respecto a las actividades y tendencias culturales, el en sector específico de títulos publicados sobre literatura y arte, los porcentajes por región son los siguientes (en porcentaje del total, durante 2 años): América Latina y Caribe, 18; América del Norte, 22; Asia suroriental y Oceanía, 26; Asia oriental y Europa, 27.

Especificando con mayor detalle en algunos países con los porcentajes más altos, tenemos: de Europa, Portugal con 61, Noruega con 47 y Grecia con 44; de Asia oriental, Japón con 39 y Corea del Sur con 35. Nuestro país, ubicado en la región latinoamericana, tiene apenas un 20 por ciento del total del total de títulos publicados.

Lo anterior indica que, si en países europeos se acercan—o sobrepasan— a la mitad de sus títulos publicados en un rango de dos años, los textos relacionados con el arte, en México no se llega ni a la cuarta parte. A nivel mundial, entonces, no parece que nuestro país se ubique dentro de un nivel cercano a los de mayores indicadores de cultura.

Un ejemplo similar que ayuda a poner en perspectiva el consumo y foco cultural que tenemos en México, se refiere al indicador de la UNESCO sobre los programas culturales de televisión, en porcentaje del total de los programas televisivos de cada país, durante 5 años. Los mayores porcentaje corresponden a Suecia, con 27.5; Corea del Sur, con 25.1; Francia, con 20.9. México, por su parte, apenas llega a los 8.

En este reporte existen otros ejemplos como los 5 países que invierten más en educación, o los que mayor porcentaje marcan en cuanto a comercio cultural, datos con respecto al PIB, en porcentaje, en donde aparecen naciones europeas y africanas, ninguna latinoamericana.

¹¹⁹ Lourdes Arizpe, L. et al., *Informe mundial sobre la cultura 2000-2001 Diversidad cultural, conflicto y pluralismo* España, UNESCO Ediciones Mundi-Prensa, 2001. Pp. 292-306.

Respecto al reconocimiento que los receptores de la obra tuvieron respecto a ésta, se comenzará por considerar los medios por los cuales *Ashes and Snow* tuvo difusión, para dar crédito a la forma en que la gente se puede enterar de una exhibición como esta.

La información muestra que “la principal forma en que los encuestados conocen los museos está vinculada con el sistema educativo, ya que cerca de la tercera parte (27.9%) se enteró por un maestro o un libro de texto. Poco más de la cuarta parte (26.9%) expresa conocer desde siempre el museo, en tanto que 16.3% lo conoció por la recomendación de un amigo o familiar. Los medios de comunicación ocupan porcentajes relativamente bajos, encabezados por la televisión con 6.4%, seguido por los periódicos (1.8%), internet (1.7%) y la radio (1.2%).

Llama la atención el hecho de que Internet (1.7%) tenga prácticamente la misma importancia que la prensa (1.8%) y mayor que la radio (1.2%).

El peso relativo de la televisión en la mayor parte de los museos es inferior a 4%. Sin embargo, su impacto puede ser sustancialmente mayor, como lo muestra el caso del Papalote Museo del Niño, donde cerca de la mitad de los asistentes (45.8%) se enteraron de su existencia por medio de la televisión y, en menor medida, los casos del Museo del Estanquillo (12.4%) y del Museo del Palacio de Bellas Artes – Exposición de Diego Rivera (11.8%).¹²⁰

Ashes and Snow tuvo numerosos impactos en los medios de comunicación electrónicos como la radio, televisión e Internet. Se puede considerar la potencia de tal difusión si se toman en cuenta las cifras que la Encuesta de Consumo y Prácticas Culturales menciona sobre estos tres medios.

Dicha encuesta “indica también que medios como la televisión y la radio tienen en México una cobertura casi universal, tanto entre los grupos sociodemográficos como entre regiones, municipios y ciudades; la prensa

¹²⁰ s/a, “Encuesta a públicos de museos”, *op. cit.*, Dirección URL: <http://sic.conaculta.gob.mx/estadistica.php>

escrita tiene una menor cobertura, en tanto que tecnologías más recientes, como el uso de la computadora y el internet, tienen una penetración más restringida y un consumo más diferenciado entre grupos de edad, escolaridad e ingresos."¹²¹

Del 87.3% de la población que acostumbra escuchar la radio, el 40.4% lo hace de 2 a menos de 4 horas diarias, mientras que el 25.7%, lo hace de una a menos de dos horas al día. Evidentemente una gran cantidad de personas tuvieron la posibilidad de haberse enterado de la exposición de Colbert a través de los anuncios emitidos por la radio.¹²²

Con base en esta información podría asumirse que el perfil del individuo que más escucha la radio es de sexo masculino, con un nivel de escolaridad de secundaria, entre los 18 y 22 años, con una percepción de más de 10 salarios mínimos y cuya ocupación primordial es el estudio.

La televisión abarca un sector poblacional mucho mayor, pues del 95.5% de los encuestados que acostumbran verla, el 51.2% lo hace de 2 a tres y media horas diarias, mientras que el 19.7% lo hace de 4 a 5 horas al día¹²³. Aproximadamente una de cada cuatro personas ven televisión cultural, de los cuales el 44.3% prefieren el Canal Once; 26.8%, el Canal 22; y el 10.2%, el Canal 40.

El perfil del individuo que más ve la televisión es de sexo masculino, con un nivel de escolaridad de preparatoria, de entre 15 y 17 años cuya percepción salarial es de más de 10 salarios mínimos, y se dedica al estudio.

A partir de esta recopilación de datos estadísticos, es posible valorar un perfil que se asemeje al del asistente promedio a eventos culturales en lo general, y a los museos, en particular. Por lo tanto, el perfil sería del estudiante universitario, de más de 17 años, cuyo motivo principal es el entretenimiento y

¹²¹ s/a, "Encuesta Nacional de práctica y consumo cultural", *op.cit.*, Dirección URL: <http://sic.conaculta.gob.mx/estadistica.php>

¹²² *Idem*

¹²³ *Idem*

cuya percepción salarial está entre los 7 y 10 salarios mínimos.

También es importante considerar que el Museo Nómada es por sí mismo, una obra de arte, e incluso se considera como un espectáculo visual por su cualidad de itinerante y temporal. No sólo se trató de la apreciación de una muestra fotográfica, sino también de la construcción que la alberga, convirtiéndose también en un atractivo artístico. Lo anterior se relaciona con el principal motivo por el que los receptores asisten a la exhibición: un momento de entretenimiento.

c) Instituciones sociales

Las instituciones que participaron en la admisión de la obra de arte, es decir, aquellas que hicieron posible la instalación del Museo Nómada en el centro de la capital mexicana, así como su gratuidad, fueron dos privadas y una pública, que a continuación se describen.

Fundación Televisa

La presente institución surge de una de las dos televisoras más importantes en México: Televisa. Su objetivo primordial recae en “ensanchar las posibilidades de desarrollo de la persona (...) a través de dos vertientes de trabajo: la social y la cultural.”

La dinámica que Fundación Televisa utiliza para lograr su objetivo principal trata de los patrocinios a obras de arte específicas, generalmente de afluencia masiva. La información oficial que se ofrece en su página de Internet, explica lo anterior: “en materia de artes visuales, hemos dado una importante exposición a las colecciones de arte de la Fundación, tanto en México como en el extranjero. Asimismo, hemos procurado acercar el arte a un mayor número de personas. Hemos patrocinado diversos proyectos en artes visuales, escénicas y música, así como editoriales de una gran relevancia. A su

vez, hemos informado al público de los más destacados acontecimientos culturales en el calendario anual.”

El argumento de esta fundación para generar un desarrollo social se basa precisamente en la organización de la cual surge. “Lo que hace relevante nuestra acción son dos elementos: el primero, es que al ser una Fundación que pertenece a un medio de comunicación de la importancia que tiene Televisa, nuestras acciones tienen un impacto en un agregado social amplio. En ese sentido, nuestra búsqueda de generar capital humano se traduce en la creación de capital social.

Segundo, no hay un solo programa de la Fundación, en lo social o en lo cultural, en donde no estemos aliados con empresas, con fundaciones, con el Gobierno Federal o con los estatales, así como con el público televidente. Esto multiplica el impacto de la obra y produce redes para el trabajo a futuro.”¹²⁴

En el breve informe de las actividades realizadas en el 2008, se menciona lo que ya conocemos sobre el apoyo a la exposición *Ashes and Snow*: el número de visitantes, el tiempo que duró la muestra, la descripción del concepto fotográfico y los países en los que se tomaron las imágenes.

Fundación Telmex

La compañía mexicana que brinda servicios de telefonía Telmex, también cuenta con su propia fundación filantrópica, sin fines de lucro, por medio de la cual pretende realizar su aportación a la sociedad nacional mediante “cuatro programas prioritarios: Educación, Salud, Justicia y Cultura y Desarrollo Humano. Asimismo, Fundación Telmex presta apoyo en todo el país y a naciones hermanas en caso de desastres naturales.”¹²⁵

Específicamente en el rubro artístico “Fundación Telmex fomenta y facilita el acceso al arte y a las diversas expresiones culturales, y apoya la realización de programas encaminados a buscar el bienestar personal,

¹²⁴ <http://www.fundaciontelevisa.org/mision.html>

¹²⁵ http://www.fundaciontelmex.org/fundacion_Cultura_Developmento.html

buscando un impacto familiar y social."¹²⁶ En este apartado se ubican entonces los patrocinios a las muestras y exhibiciones tales como Ashes and Snow.

Aún no se publica el informe anual 2008.

Secretaría Cultura (Programa de invierno y Noche de Primavera)

La Secretaría de Cultura del Distrito Federal es el organismo gubernamental que brindó apoyo al Museo Nómada, como parte de su programa de actividades en el 2008. Este recinto fue otorgado, posterior a la exhibición, a la Fundación Cultural de la Ciudad de México.

Fundación Cultural de la Ciudad de México

Al desacreditar la proporción que existe entre la inversión federal en la cultura y la retribución que ésta hace al Producto Interno Bruto, surgió la Fundación Cultural de la Ciudad de México, institución que se derivó del Programa de Cultura 2008, de la misma Secretaría de Cultura, "cuyo paradigma es democratizar el acceso a las manifestaciones artísticas e intelectuales. (...) La idea de conformar un organismo de esta naturaleza pretende revertir los efectos de una política cultural federal centralizada a la que se le dedican recursos inferiores al .5% del Producto Interno Bruto (PIB), cuando estudios recientes han demostrado que el sector cultural aporta el 6.7% del PIB."¹²⁷

La dinámica de ésta para lograr su objetivo recae en la conformación de redes de organizaciones privadas y/o públicas, junto con otras entidades sociales, de grupos o individuos. "La Fundación tiene como finalidad vincular al mayor número de actores de gobierno, empresarios, asociaciones y

¹²⁶ *Idem*

¹²⁷ s/a, "Se despide Museo Nómada con casi 8 millones de visitantes", [en línea], *op. cit.*, Dirección URL: <http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/sala-de-prensa/boletines/682>

ciudadanos a la realización de proyectos con objetivos comúnmente definidos, (...) para la realización de políticas culturales participativas.”¹²⁸

“La Fundación Cultural de la Ciudad de México trabajará a partir de cinco ejes: desarrollo de estudios sobre la dinámica del sector cultural y su impacto en la calidad de vida de la población; fomento de prácticas innovadoras e incubación de empresas creativas; apoyo a programas de cultura y entretenimiento; ampliación de la infraestructura cultural, y generación de relaciones y acuerdos internacionales, que permitan el intercambio de experiencias con otras ciudades de Latinoamérica y el mundo”.¹²⁹ El tercero de estos ejes corresponde al apoyo otorgado para que la exhibición de *Ashes and Snow* se llevara a cabo en las condiciones en que se hizo.

En la información que está dispuesta al público mediante la página web de la Secretaría de Cultura, se da a conocer el presupuesto con el que dicha institución cuenta para la realización de sus actividades. “De los 46 millones de pesos que tiene a su disposición, 41 millones 400 mil pesos, es decir, el 90%, se destinarán directamente a los proyectos y sólo 4 millones 600 mil pesos, el 10% restante, a su operación, lo cual revierte la antigua tendencia donde la mayor inversión se destinaba al pago de la nómina de los trabajadores.”¹³⁰

¹²⁸ *Idem*

¹²⁹ *Idem*

¹³⁰ *Idem*

c) Estructura social

Categoría / Definición		Campos de interacción	Instituciones sociales	Relación estructural
Objetivo	El fin que se persigue o meta que se pretende alcanzar	<p>El 74% de la población que consume cultura, cree que el precio de entrada a los museos es adecuado.</p> <p>En México, el museo tiene el 4º lugar de asistencia como recinto cultural.</p>	Fundación Televisa, Fundación Telmex y la Secretaría de Cultura: facilitar o democratizar el acceso al arte.	A pesar de que el objetivo de las instituciones participantes es facilitar el acceso a las manifestaciones artísticas, la estadística muestra que, en la cuestión económica, el 74% cree que el precio de entrada a los museos es adecuado. Por lo tanto, en el plano económico, el público consumidor de cultura no tendría problema en acudir a las muestras exhibidas en museos. Sin embargo, es posible que estas instituciones quieran facilitar el acceso al público restante, y mediante esta característica de facilitar el acceso mediante la cuestión económica, pretendan difundir las exposiciones artísticas que son muy económicas o incluso gratuitas.
Acción	La situación o circunstancia que se lleva a cabo. El ejercicio de hacer.	<p>México no aparece entre los países de mayor consumo cultural a nivel mundial (rubro en el que figura la asistencia a museos y exposiciones fotográficas).</p> <p>Entre las naciones que destacan por su nivel de práctica cultural, se encuentran</p>	<p>Fundación Televisa y Fundación Telmex: patrocinios.</p> <p>Secretaría de Cultura: apoyo a los programas de cultura.</p>	Los patrocinios que las instituciones brindan a las exhibiciones de arte pretenden, con el sustento a la obra, darla a conocer entre el público y así estimular su consumo social. Los patrocinios abaratan los costos para la población general, logrando que al consumidor le cueste muy poco económicamente el simple hecho de poder apreciarla. Sin embargo, aunque nuestro país no figura como un gran

		Francia, pues el museo del Louvre: 5.5 millones de visitas al año,		consumidor de cultura a nivel mundial—incluso ni siquiera aparece entre las naciones que tienen a los museos más visitados del mundo—dio a Ashes and Snow más de ocho millones de asistentes.
Medios	Cosa que puede servir para un determinado fin.	<p>El 95% de la población mexicana tiene el hábito de ver la televisión.</p> <p>El 51.2% lo hace de 2 a 3 horas diarias.</p> <p>Tan sólo 1 de cada 4 personas ven canales culturales.</p>	<p>Fundación Televisa: medios de comunicación masiva (prensa, radio, televisión, Internet).</p> <p>Fundación Telmex: medios de comunicación masiva (prensa, radio, televisión, Internet) y medios institucionales.</p> <p>Secretaría de Cultura: políticas culturales o iniciativas.</p>	<p>Las tres instituciones dispusieron de sus tiempos—obtenidos por precepto legal o por haberlos comprado—destinados a la divulgación cultural en los medios masivos de comunicación, para promocionar Ashes and Snow. Material informativo sobre la exposición, tanto periodístico como comercial, fue difundido ampliamente en prensa escrita, radio, televisión e Internet.</p> <p>La penetración que tiene la televisión en la sociedad mexicana no se pretende cuestionar. Es evidente el nivel de introducción que este medio presenta, a lo cual podría atribuirse el número de visitantes que obtuvo la muestra fotográfica.</p>
Modo	Procedimiento (o conjunto de) para realizar una acción.	Uso de los sentidos y la percepción para informarse sobre la exposición o situación cultural que está ocurriendo (en este caso, el Zócalo de la Ciudad de México).	<p>Fundación Televisa: conformación de alianzas con empresas e instituciones del gobierno.</p> <p>Fundación Telmex: alianzas con empresas privadas.</p> <p>Secretaría de Cultura: redes de organizaciones privadas y públicas.</p>	Las redes que conforman las instituciones son la versión macro de la forma en que las personas constituyen sus propias conexiones. Tanto la difusión en medios masivos como la recomendación cara a cara de la muestra, tienen su propio impacto.

d) Medios técnicos de transmisión

En este caso específico, el medio técnico de transmisión no varía. Lo que puede ser variable en el caso de producción al compararlo con el de aceptación, son aquellos actores identificados en la estructura social. Es decir, tal vez algunas características de las instituciones sociales que participaron en la producción de la obra, al ser cotejadas con las que lo hicieron en la admisión de ésta, así como algunas categorías distintas en los dos procesos.

Sin embargo, el medio técnico de transmisión es el mismo, pues evidentemente las imágenes que se produjeron como objeto de arte, serían transmitidas también como imágenes, en el mismo soporte fotográfico e incluso en el mismo museo, o por lo menos en el mismo tipo de recinto, pues el Museo Nómada, aunque ha tenido formas distintas así como localizaciones, se ha construido igualmente, en todos los países donde se ha presentado, con los mismos materiales reciclables y naturales.

Se utilizaron también diversas aplicaciones de las imágenes que conforman la obra de arte, para su comercialización, tales como postales y pósters. Dichas aplicaciones se imprimieron en otro tipo de papel distinto al de las fotografías que son el objeto artístico, por lo tanto, no se consideran como el medio técnico de transmisión, puesto que no corresponde propiamente al medio técnico de la obra en sí, sino a sus aplicaciones comerciales.

El aparato de transmisión, es decir, las organizaciones, instituciones y sistemas que conforman este tipo de muestras artísticas, recaen también en la cultura o se ven ligados de alguna forma a ella. En la estructura social es posible observar que las tres instituciones tienen, como uno de sus objetivos, facilitar el acceso al arte, a eventos culturales y de entretenimiento, a un mayor número de personas.

Las variantes pueden encontrarse en otros apartados de análisis como los campos de interacción, pues el capital simbólico, económico y cultural de quien produjo la obra comparado con el capital de quienes la reciben, inevitablemente presenta diferencias, incluso hasta el grado más particular de

que cada individuo, por su característica de individualidad, es distinto del otro. Pero el medio técnico de transmisión, así como su aparato de transmisión, no varía.

Respuestas

Después de observar las características del análisis contextual en el que se insertó la obra *Ashes and Snow*, se pueden determinar algunas respuestas o luces que arroja el contexto respecto a la interpretación del fenómeno comunicacional completo de aceptación hacia la exposición.

La primera conclusión se dirige hacia el entorno cultural del público mexicano. Desde una perspectiva muy general, de las estadísticas y resultados revisados en este capítulo se puede deducir que los mexicanos no contamos con un gran background cultural, sino sólo mediático.

Es decir, se prefiere tomar como práctica "cultural" ver la televisión (el 95% de los mexicanos lo hacen) y por lo tanto, acostumbrarse a los contenidos que nos brinda un medio masivo de comunicación como éste y algunos otros. Así, sólo las grandes muestras que son difundidas por estos medios, son reconocidas por el público y es mas probable que a éstas acudan, sean o no obras de arte, sino sólo tal vez productos culturales.

De la anterior explicación se desprende el segundo razonamiento que versa sobre la razón o causa de preferir contenidos masivos y ampliamente difundidos sobre otros tal vez de mayor calidad, aunque no tanta promoción. Me parece que este hecho versa sobre la información cultural que se recibe desde los primeros años de educación básica, la falta de educación artística y fomento de hábitos que promuevan prácticas culturales auténticas y no sólo mediáticas.

Observemos entonces los objetivos de las instituciones participantes tanto en la producción como en la admisión de la obra, es decir, tanto de los patrocinadores de *Ashes and Snow*, como de quienes hicieron posible la exposición en México.

Los fines que persiguen son variados: desde permitir el acceso al arte mediante abaratar los costos de los recintos en donde se exhibe, hasta el desarrollo integral del individuo como parte de una sociedad, pasando por la iniciativa de políticas culturales sólidas.

Ninguno de estos objetivos se logra sólo con una extensa difusión de las exposiciones, obras y muestras artísticas, no desde la superficie, sino de fondo, sino con instrucción en la materia cultural que promueva y produzca en realidad hábitos y prácticas sólidas que les permitan tener el conocimiento para distinguir una obra de arte o un producto cultural. Así, incluso los medios de difusión se acercarán más a cumplir con su función precisa de dar a conocer algo.

Una vez dilucidado el panorama en el cual se introdujo la exposición de Colbert, vendrá el estudio formal de algunas imágenes tomadas como muestra de la colección completa, en la cual se utilizó a la difusión masiva como argumento metodológico, sin que éste llegase a resultar el eje de contenido de la investigación.

3

LAS FOTOGRAFÍAS: ANÁLISIS FORMAL Y SEMIÓTICO

Después de la revisión al contexto que rodea a *Ashes and Snow*, continúa el estudio hermenéutico con la segunda etapa del método: la dimensión de análisis de la imagen.

En el presente capítulo se abordarán tres dimensiones constitutivas del análisis de la imagen propuesto por Julio Amador Bech, autor que será utilizado como base conceptual.

La primera dimensión corresponde a la formal, en donde se definirán las imágenes en lo ligado al aspecto físico de las formas que la componen; la segunda dimensión se refiere al nivel simbólico, referido a aquello que representa tanto la imagen en su totalidad como cada elemento constitutivo en ella; y finalmente, el orden narrativo de la imagen, es decir, la referencia de ésta con una historia específica.

La interpretación que se ofrecerá como propuesta en la presente tesis, surge de la idea del inusitado éxito que *Ashes and Snow* tuvo en cuanto a cantidad de visitantes. Como hemos mencionado antes ya, el argumento principal radica en la correspondencia de códigos tanto del artista como del receptor de la obra, entre otros factores que influyeron en dicho fenómeno de asistencia.

Esta idea se construye a partir de la inclusión de otros elementos indispensables para el éxito cuantitativo de la obra, que también se han considerado desde el capítulo anterior: aspectos del contexto sociohistórico como la difusión de la exposición, la accesibilidad a ésta en relación con los distintos tipos de capitales de los receptores, etc.

Dichos elementos inclusivos se tomaron como base para la elección de las imágenes que se estudiarán la presente etapa de la investigación. La exhibición en México se compuso de 50 fotografías. Por los objetivos de análisis

en esta tesis, las he agrupado en 6 sectores con base en los elementos que presentan, para tomar un ejemplar de cada sector y analizarlo a profundidad.

Los rubros fueron identificados por los actores centrales en las imágenes, pues en la colección se aprecian fotografías que claramente repiten ciertos personajes, aunque en diferentes situaciones y acciones. Los sectores ubicados fueron: elefantes, monjes, animales y agua, leopardos, halcones y chimpancés.

A partir de la gran campaña de difusión que tuvo Ashes and Snow en la capital del país, se toman en cuenta 6 de las 50 fotografías, una de cada grupo identificado, que fueron utilizadas para la promoción de la muestra y que tuvieron mayor exposición en medios durante la campaña mencionada. Además, cada una de éstas es la más representativa de su categoría según la división en grupos que se hizo de toda la colección, por sus personajes centrales.

Imagen 1: Elefante postrado



3.1. ANÁLISIS DE IMAGEN EN TRES DIMENSIONES

A) Dimensión Formal

a) Forma

Entendida como el contorno de las figuras en la imagen, se pueden identificar dos: un joven monje y un elefante. El monje, vestido con una especie de túnica blanca, sostiene un libro con las manos mientras permanece hincado. El elefante que se ubica del lado derecho, se encuentra en una posición poco común, pues está postrado sobre las articulaciones de sus patas traseras y delanteras.

Ambas figuras poseen formas cerradas, bien definidas y delimitadas por un contorno notable a la vista. En algunos lugares como la parte inferior de la trompa del animal, en su pata trasera y a la mitad del estómago, se difumina un poco el límite del cuerpo debido a las sombras, sin embargo, se sigue tratando de una forma cerrada en su generalidad, es decir, sabemos que se trata del cuerpo del mamífero.

El tamaño del elefante es evidentemente mayor al del joven monje, por lo tanto, ocupa más espacio en el cuadro que el niño. La figura de este último es también cerrada, pues el perímetro es perfectamente distinguible; además, es posible deducir la ubicación de sus pies debido a la posición que tiene, y por la sombra que proyecta su cuerpo hacia el suelo, es que éstos se observan oscuros.

b) Color

La imagen se exhibe en color sepia, que varía en tonalidades. Las sombras aparecen como la parte más oscura de la imagen, así como el cabello del joven monje. Es justamente en estas partes donde la saturación del color es más intensa.

La tonalidad del color va aumentando desde los primeros planos hacia los más profundos, como es posible observar en el suelo de la

imagen, por ejemplo, que se va aclarando por la luz hasta la línea del horizonte.

Los contrastes son visibles no por color sino por tono. El color del que hablamos es sepia, mientras que los contrastes se dan entre las tonalidades debido a la luz que se refleja en los cuerpos. Si nos referimos a la variación tonal, correspondiente a la luminosidad, entonces también identificamos los elementos que se derivan de ésta: la temperatura del color y su posición en el plano.

Bech propone, en el rubro de la temperatura, los colores fríos (azul, añil, violeta y negro); los templados (verde); y los cálidos (rojo, amarillo, naranja y blanco).¹³¹ En este último sector se ubica el color sepia, pues se encuentra en la gama de los anaranjados y de los colores terrosos.

Por la posición en el plano, el mismo autor clasifica a los colores en avanzantes (como el amarillo, ubicado en los primeros planos), intermedios (como el rojo, en planos intermedios) y retrocedientes (como el azul, en planos profundos).¹³² En este caso nos referimos a un color intermedio, pues no salta a la vista en primer plano, y tampoco resalta la profundidad de los planos, sino que precisamente se concentra en los actores centrales de la fotografía.

c) Luminosidad o tono

Aquí se localizan "las gradaciones de la intensidad de la luz dentro de la imagen"¹³³, según apunta Bech. Así es posible ubicar tres planos en la imagen debido, en mayor parte, a la intensidad de la luz: el primero en donde se encuentran el joven monje y el elefante, el segundo sería el suelo que se observa detrás de los actores, y el tercero definido por la línea del horizonte.

¹³¹ Julio Amador Bech, *op. cit.*, p. 37.

¹³² *Idem*

¹³³ *Ibid.*, p. 41.

En el primer plano se visualiza una luz que parece venir del lado derecho, incluso de la esquina superior, pues se reflejan las sombras de los personajes en el suelo del lado izquierdo.

La luz se refleja con mayor intensidad en el lomo y trasero del elefante, así como en la parte anterior de la articulación sobre la que se apoya el animal, en su pata delantera. Una orilla de la oreja, la parte superior de la cabeza y la final de la trompa del elefante, son los puntos en donde mayor luz es reflejada.

En cuanto al joven monje, la luz se refleja más en sus mejillas y a lo largo de la túnica que viste.

En el segundo plano notamos cómo el tono se va aclarando conforme se acerca más a la línea del horizonte. En el tercer plano, es ya evidente el cielo, lo cual notamos por la variación de luz, en donde el color es casi tan claro como la túnica del joven monje.

d) Cualidades materiales

Este apartado se refiere al aspecto físico de la imagen. Según afirma Bech, se trata, en este caso, de las técnicas utilizadas para lograr la fotografía así como el soporte sobre el que se encuentra. El autor de *Ashes and Snow*, Gregory Colbert, menciona que las fotografías son de técnica mixta lograda a través de un proceso encáustico sobre papel japonés, hecho a mano.¹³⁴

“El proceso encáustico es una técnica de pintura para papel fotográfico, que se caracteriza por el uso de la cera como aglutinante de los pigmentos.; entre las ventajas ópticas destacan su gran luminosidad y una transparencia especial. El acabado es un pulido que se hace con trapos de lino sobre una capa de cera caliente previamente extendida que actúa como protección.

En la actualidad los artistas que trabajan con la técnica de

¹³⁴ Gregory Colbert, *Ashes and Snow*, [en línea], s/ lugar de edición, Dirección URL: <http://www.ashesandsnow.org>, [consulta: 30 de abril del 2008].

encáustica utilizan cera de abejas y resina de damar (es para hacer la cera más dura y resistente a arañazos), también pueden emplear: la parafina y el microcristalino (derivados del petróleo), la carnuba y la candelilla, que son resinas" ¹³⁵

e) Composición

Para estudiar la composición, Bech ofrece dos rubros de análisis específicos que se utilizarán aquí como guía: el equilibrio y la expresión. En cuanto al primero tenemos cuatro elementos a identificar, como el peso, la dirección, el tamaño y la distribución. Por el lado de la expresión se habrán de describir tanto la apariencia física como el paisaje.

Equilibrio

Si Bech retoma a Arnheim al considerar que las tonalidades claras tienen más peso, entonces en la imagen que estudiamos, de primera instancia, el lado derecho superior es el más pesado. La gran iluminación del lomo y trasero del elefante, el hecho de que esta sección del cuerpo animal se asemeje más a una figura geométrica regular que el resto de su cuerpo, y la ubicación en los planos, inclinaría la balanza hacia ése sector del cuadro.

En el lado derecho también se encuentran las formas más grandes, es decir, el cuerpo del elefante, mismo que abarca una porción más amplia en el cuadro, dejando menos aire que del lado izquierdo, donde por las dimensiones del joven monje y las del resto del cuerpo animal (cara y patas delanteras), existe más espacio libre.

Aunque en el lado izquierdo el tamaño de las formas es menor—por lo cual hay más aire—, e incluso son más irregulares que la sección corporal ubicada a la derecha, este lado izquierdo es el más iluminado,

¹³⁵ Sociedad Mexicana de Autores de las Artes Plásticas, *Encáustica*, [en línea], México, 2007, Dirección URL: <http://www.somaap.com/encaustica/>, [consulta: 14 de julio de 2009].

el que posee las tonalidades más claras. La cara y patas delanteras del elefante reflejan mucha luz, así como el joven monje por el vestuario que usa.

Asimismo, la dirección de la mirada del niño—de la cual estamos más seguros que la animal—es hacia el libro que sostiene, e incluso la posición de los ojos del elefante, aunque se trate de una consecuencia natural provocada por la postura de su cara, apunta en dirección al joven monje.

Entonces, podríamos concluir que, por tomar en cuenta la iluminación, el tamaño, peso, distribución y dirección de los dos planos en que dividimos la imagen, posee equilibrio.

Expresión

Para analizar la expresión de los actores en esta fotografía se parte de la idea de la posible significación que tienen las diversas posturas corporales y gestos de los actores en la imagen. Bech, retomando a Knapp, propone una clasificación de ocho elementos que ya se han detallado con anterioridad: *emblemas, ilustradores, reguladores, comunicadores de estatus, adaptadores, comunicadores de actitudes, comunicadores de engaños y conducta táctil.*

En esta imagen se distinguen dos de los elementos citados. El emblema que constituye “un acto no verbal con una traducción verbal específica”¹³⁶, y el comunicador de actitud, el cual “revela aspectos ideológicos y posiciones personales respecto de determinados problemas o situaciones.”¹³⁷

Al observar la actividad que parece desarrollar el joven monje, podemos deducir que está leyendo un libro, lo cual corresponde al emblema identificado.

¹³⁶ Julio Amador Bech, *op. cit.*, p. 53.

¹³⁷ *Idem*

Respecto al comunicador de actitud, se reconoce en ambos actores. Al encontrarse hincado, el joven monje podría indicar una posición neutral—es decir, ni superior ni inferior—frente a la naturaleza representada por un elefante; a su vez, el animal se encuentra postrado en lo que serían sus codos y rodillas, cual si estuviera escuchando atentamente al joven monje situado justo frente a él.

El paisaje de la escena es natural, pues sólo se identifica la línea del horizonte que divide al suelo arenoso del cielo. Incluso la textura arenosa que se percibe del suelo se debe a las partes más claras sobre otras oscuras, las cuales sugieren el roce del aire en él.

B) Dimensión simbólica

a) Simbolismo de la forma

En la presente fotografía hallamos tres elementos: el joven monje, el elefante y el libro. Dos de estas formas son biomórficas, mientras que el libro corresponde a una creación artificial hecha por el hombre, por lo tanto es una forma geométrica.

El color, por su parte, ya se ha señalado que no varía más que en la tonalidad del sepia.

La conjunción de estos tres elementos en una sola escena podría significar la coexistencia de la naturaleza con el hombre, pues el ambiente en el que vive es dado por ella—aunque eventualmente lo modifique y termine siendo más artificial que natural—, y también los animales con los que comparte el planeta.

Esta fotografía podría significar la coexistencia, además, de aquello que ha creado el hombre a través de su historia. El libro podría aparecer como símbolo de la cultura; el niño, como el de la humanidad; y el elefante, como el de la naturaleza.

La cultura entonces creada por el hombre, aparentemente sería el punto de convergencia entre el mundo animal y el humano, y no con

fines exclusivos de simple coexistencia, sino con la intención de crear un vínculo entre ambos. La postura de ambos actores sugiere cierta vulnerabilidad pues ambos se encuentran en posiciones que no son las naturales, pero que evocan calma y atención, que evidentemente pretenden tener uno con el otro, al encontrarse frente a frente.

Que sea un joven monje y no un adulto, sugiere también la inocencia de la humanidad que, en este punto, pretende aparecer como un acto de renovación frente a la naturaleza, cual si se tratara de una nueva generación en la humanidad cuya intención no es sólo coexistir, sino compartir.

b) Simbolismo del color y la luz

El color sepia, que originalmente era el de las fotografías antiguas, puede simbolizar precisamente esta convivencia entre el hombre y la naturaleza que existía en periodos anteriores y antiguos del mundo, cual si se tratara de re-evocar y traer al presente para intentar repetirla.

Como en la clasificación que Bech retoma de Cirlot, el sepia es un color cálido y avanzante, y podría simbolizar justamente la asimilación del mundo animal como cohabitante de la raza humana, ayudado por la cultura.

La luz es aparentemente natural, como ya se apuntaba antes, parece provenir de un punto fuera del cuadro, situado arriba a la derecha. En este sentido sería la luz y la variación tonal los que permiten señalar la importancia de dirigir la atención—como espectadores—hacia estos dos actores centrales.

C) Dimensión narrativa

La objeto artístico principal de *Ashes and Snow* es la colección fotográfica; sin embargo, también existe una novela epistolar escrita a manera de bitácora de viaje, por el mismo Gregory Colbert, a la cual hacen referencia algunas fotografías de ciertos momentos. No

obstante, tanto la novela epistolar como las fotografías surgen del contexto y experiencias vividas por el autor, por lo tanto correspondería a la primera clase de narración que Bech propone: la de referencia al propio autor.

Respecto a las herramientas que Bech recomienda para identificar el tipo de narración en la imagen, se ubica a esta fotografía—y posiblemente a todas las que aquí se analizarán—como imagen ejemplificadora, pues “es fruto de lo que el texto evoca en la imaginación del autor, (...) combinan la inventiva del autor con referencia a un texto”¹³⁸. Como ya se afirmó, dicho texto es también de la autoría de Gregory Colbert.

En el análisis estructural de la dimensión narrativa, el autor propone que el tema sea descrito como escena a través de sus tres componentes: personajes, acciones y situaciones.

El lugar en el que se desarrolla la situación es exterior, dada por elementos naturales como el elefante y el joven monje, además del objeto artificial que sostiene, un libro. El vestuario del niño nos permite deducir que se trata de un joven monje, pues viste sólo una túnica blanca. La atmósfera visual es completamente natural y simple, en donde no existen adornos extra, dejando al paisaje desértico desarrollar su papel en el cuadro.

3.2. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA IMAGEN

La semiótica francesa, como ya hemos apuntado antes, anuncia que el significado de una palabra se determina por ser la negación de su opuesto, así como por la posición que ocupa en una oración determinada. Es decir, sabemos que al decir una palabra tal como /silla/, nos referimos a un objeto que sirve para sentarse y no para acostarse; sabemos que la silla es una silla en tanto que no es una mesa, ni una cama, ni un comedor, por ejemplo.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 117.

En las fotografías, entonces, encontramos diversas oposiciones, desde sus significantes, o plano de la expresión, hasta en el significado, o plano del contenido. En este caso específico, la fotografía es el signo, en el cual se encontraron diversas oposiciones (significantes) en el plano de la expresión para dilucidar el plano del contenido (significado).

	Animal	vs.	Humanidad cultural
Expresión	<p>Elefante</p> <p>Sabiduría Natural</p> <p>Experiencia</p> <p>Sobriedad</p> <p>Empirismo</p> <p>fuerza</p>	VS.	<p>Niño</p> <p>Conocimiento aprendido</p> <p>Ingenuidad</p> <p>Picardía</p> <p>Razón lógica</p> <p>delicadeza</p>
Contenido	PRINCIPIOS NATURALES ADQUIRIDOS POR INSTINTO		PRINCIPIOS CULTURALES ADQUIRIDOS POR CONOCIMIENTO

Mediados por un contexto pasivo y cálido representado por el desierto

A pesar de ser mundos que por sus características parecerían contraponerse (por la posición que ocupan en el cuadro), se encuentran, se presentan dispuestos a propiciar el restablecimiento de la conexión a través del espíritu; la coexistencia por medio de los sentidos, en un contexto de calidez y tranquilidad, en un terreno neutral. La ingenuidad de la humanidad cultural, su conocimiento como raza en el mundo natural, es aún pobre, tanto que por momentos se olvida que tanto hombres como animales tienen el mismo origen y conviven en el mismo planeta.

Imagen 2: Niño con alas



3.3. ANÁLISIS DE IMAGEN EN TRES DIMENSIONES

A) Dimensión Formal

a. Forma

El contorno de las formas que componen esta fotografía, se encuentra bien definidos, por lo cual se trata de figuras cerradas. Tanto el niño como la tela que viste, tienen delimitada la figura. Asimismo, las alas que parecen surgir de un plano posterior tienen un perímetro visible.

El tamaño del niño permite que se observe como figura central en la imagen. Las alas no se aprecian en su totalidad dentro del cuadro, sin embargo tienen el tamaño adecuado para ser reconocidas por el espectador.

b. Color

Como en todas las imágenes que se analizarán en este apartado, el color es sepia en la totalidad de la fotografía, por lo que la única variación que existe es tonal. La saturación del color se ubica en la túnica que cubre parcialmente al niño, así como en algunos sitios de los extremos de las alas. En las sombras que se producen en el lado izquierdo del niño también hay saturación del color, así como en las delgadas líneas de sus párpados.

Con la referencia que se ha hecho antes, el color sepia pertenece a los cálidos por su temperatura, y a los avanzantes, por su posición.

c. Tono o luminosidad

En cuanto a la luminosidad es posible ubicar una fuente de luz situada en alguna parte del sector derecho frontal, por la sombra que produce en el cuerpo del niño. Al mismo tiempo, parece existir

una segunda fuente de luz que proviene de la parte posterior del niño, a la altura de su cabeza, extendiéndose de manera radial por todo el cuadro.

La variación del tono se debe a la luz que se refleja en el niño, donde la parte más clara es la frente. De ahí la luz se expande por toda la cara y hacia el resto de su cuerpo. La luz que surge detrás del niño causa que la tonalidad en esa parte sea muy clara y vaya oscureciéndose levemente conforme se expande y pierde intensidad.

Las alas también reflejan luz aunque en menor medida que el niño, por lo tanto el tono resulta un poco más oscuro del lado izquierdo, tal vez se deba al instante en el que se tomó la imagen junto con el movimiento del ala.

d. Cualidades materiales

Ya que las fotografías estudiadas en esta investigación pertenecen toda a la misma colección, fueron realizadas con el mismo procedimiento: "técnica mixta lograda a través de un proceso encáustico sobre papel japonés, hecho a mano."¹³⁹

e. Composición

Equilibrio

El tamaño de las figuras en esta fotografía, en proporción al tamaño del cuadro, podrían ser clasificadas como grandes; incluso las alas salen del cuadro, es decir, no se alcanzan a visualizar en su totalidad.

¹³⁹ s/a, Ashes and Snow, [en línea], s/ lugar de edición, Dirección URL: www.ashesandsnow.org, [consulta: 22 de septiembre de 2009].

En cuanto a la distribución de planos encontramos tres bien definidos. En el primero se localiza un niño, en el segundo un animal del cual sólo es posible observar las alas, y en el tercero el cielo. Es probable que se ubiquen a cierta altura del suelo, pues no existe algún detalle que indique el horizonte.

Si bien la saturación de color que presenta la túnica del niño inclina el peso hacia la parte inferior de la imagen, la extensión de las alas y la luz—tanto la reflejada en la cara del niño como la que surge detrás de él—brindan un mayor equilibrio al cuadro.

La dirección en que permanecen ubicadas ambas figuras orgánicas, forman una especie de cruz a lo largo del cuadro, pues el niño traza una línea vertical mientras que las alas trazan una horizontal. Por la posición de éstas también se infiere movimiento, cual si estuviera emprendiendo el vuelo.

Por la relación casi simétrica del lado derecho e izquierdo en la foto, referente a la dirección de las figuras, en conjunto con el tamaño de éstas, su distribución y la luminosidad, podría afirmarse que se trata de una imagen equilibrada.

Expresión

La apariencia física, con base en los indicadores propuestos por Bech, se configura del siguiente modo. Existe cierto comunicador de actitud en el niño, quien mediante el acto de cerrar los ojos, podría indicar la introspección y al mismo tiempo la intención de sensibilizarse y percibir con mayor intensidad la interacción del mundo animal con el humano.

El paisaje en el que se desarrolla la escena es natural, puesto que las alas y el niño forman parte de la naturaleza. El único elemento artificial sería la túnica que viste el niño, tela que ha sido creada por el hombre y de la cual incluso se puede percibir el peso, por la forma de los dobleces.

B) Dimensión simbólica

a. Simbolismo de la forma

Evidentemente se aprovecha la escena en la cual el halcón viene por detrás hacia el niño para que, ayudado por la congruencia de proporciones, se logre la apariencia de que las alas pertenecen de hecho al ser humano. Así entonces se identifica una alusión a un ser divino, o a un ángel.

b. Simbolismo del color

El color en esta fotografía es igualmente sepia, que pertenece a la clasificación de color cálido y avanzante. Resulta congruente con la idea de movimiento que muestran las alas por su posición extendida así como de contemplación interna.

c. Simbolismo de la luz

Según el marco conceptual de esta tesis, “la luz es identificada tradicionalmente con el espíritu. La superioridad de éste se reconoce en su intensidad. (...) Es la manifestación de la moral, del intelecto y de las virtudes.”¹⁴⁰

Se anotó ya que aparentemente esta imagen tiene dos fuentes de luz, una que se ve reflejada en la cara del niño y la otra que parece provenir de la parte posterior, es decir, del tercer plano. Si la luz simboliza el espíritu, es posible que en esta fotografía se quiera simbolizar la fuerza de espíritu del niño, cual si irradiara paz y calma casi divina—por la alusión de las alas—de una manera tan intensa que atrae a la naturaleza y establece con ella un vínculo profundo.

¹⁴⁰ Julio Amador Bech, *op. cit.*, p. 97.

C) Dimensión Narrativa

La referencia de esta imagen es también al propio texto del autor y a su contexto, lo cual no significa que la figura representada o la idea o sentimiento intentado sea creación del propio autor, pues al aludir a un ángel o ser alado, refiere a muchos otros textos religiosos creados siglos atrás, tal como la misma Biblia.

En el caso del tipo de imagen según la clasificación narrativa que hemos usado, ésta también correspondería a la ejemplificadora, pues refiere a un texto que es del mismo autor de la fotografía, con lo cual también alude al propio universo e imaginación del artista.

Respecto a la perspectiva estructural de la narración en esta imagen, encontramos la configuración de un solo personaje central: el niño. Podríamos considerar al halcón que parece surgir de atrás como un personaje secundario pues inferimos su existencia en la escena por las alas que claramente se observan.

La acción identificada es de introspección, por parte del personaje central. El gesto de tranquilidad en el niño, la suave fación que proyecta y la clave de los ojos cerrados, comunican la introspección y el equilibrio armónico que posee respecto a lo que sucede alrededor. Podría parecer contradictorio, en una visión completa del cuadro, la sugerencia de movimiento que las alas del halcón señalan por encontrarse extendidas; sin embargo, esta contraposición del concepto de acción, otorga paradójicamente equilibrio a la configuración de la imagen.

El lugar en el que se desarrolla la escena es aparentemente natural, en lo alto de una montaña o duna, pues no es visible la línea del horizonte. Los elementos que se distinguen son sólo la túnica que

viste el niño y las alas del halcón que, en esta imagen, parecieran pertenecerle. La atmósfera visual es de calma, tranquilidad y armonía.

3.4. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA IMAGEN

		Animal	vs.	Humanidad cultural
	Expresión	Halcón elegancia solemnidad astucia fuerza sabiduría fortaleza física instinto	VS.	Niño Simplicidad Alegría Inocencia Sensibilidad Ingenuidad fortaleza de la conciencia raciocinio
Contenido	Contenido 1	SUPERVIVENCIA	VS.	TRASCENDENCIA
	Contenido 2	RESPECTO (ESTIMACIÓN) A LA NATURALEZA COMO RESULTADO INSTINTIVO	VS.	RESPECTO (ESTIMACIÓN) A LA NATURALEZA COMO RESULTADO DEL CONOCIMIENTO

Los personajes en la fotografía—tanto el halcón como el niño— simbolizan las situaciones o conceptos expuestos. Sin embargo, la fotografía se configura de tal forma con los personajes que el significado se enriquece, aunque no dista de lo que se explica en el cuadro. En este sentido, la conjunción visual del niño con el halcón, remite a la idea de un ser divino o un

ángel. Al conjuntar el respecto o estimación a la naturaleza como resultado del instinto, con el respeto a la misma como resultado del conocimiento, se puede lograr no sólo la supervivencia sino además la trascendencia espiritual. En lugar de contraponer los elementos simbolizados por cada personaje, se unen cohesionando las fortalezas propias de cada especie—lo natural y la conciencia de la humanidad cultural—para lograr un equilibrio, cual si se tratara de un ángel guía, y lograr la trascendencia de espíritu.

Imagen 3: Elefante acuático



3.5. ANÁLISIS DE IMAGEN EN TRES DIMENSIONES

A) Dimensión formal

a. Forma

El perímetro de las figuras que aquí se encuentran son perfectamente identificables. Amador Bech asegura que la forma es perceptible gracias a varios factores, uno de los cuales recae en las variaciones tonales de la luz. En esta fotografía se observa precisamente este factor, pues tanto el cuerpo del elefante está bien delimitado por la sombra que contrasta con el agua iluminada, como el cuerpo del artista cuyas formas resaltan—incluso las líneas de espacio entre los dedos—gracias también al contraste de luz.

Aun las ondas del agua en la parte superior del cuadro, y la cabeza del artista, en la parte inferior del mismo, se logran distinguir justamente por la luz que se refleja en lo alto y la falta de luz que provoca oscuridad abajo.

Ambas figuras tienen forma cerrada y biomórfica, y a pesar de que no es perfectamente distinguible cada una de las partes del cuerpo humano y animal, esto se debe a la distancia y no a la apertura de la forma, pues el límite de cada figura es visible.

b. Color

Sepia es el color de esta fotografía al igual que las anteriores. Corresponde a los colores cálidos y avanzantes en el plano. En esta imagen la saturación del color juega un papel definitorio en cuanto a color, pues gracias a ésta se distinguen ciertas formas.

La cabeza del artista aparece bastante saturada de color, distinguiéndose de la profundidad del lago cuya representación también implica saturación de color pero en menor medida que la cabeza. El elefante, a su vez, también presenta saturación de color en

la parte inferior de su cuerpo, por las sombras que proyecta, y permite distinguirlo del agua.

c. Tono o luminosidad

La variación tonal resulta útil para lograr el contraste en la imagen, y aparece como el elemento de mayor importancia. La luz en esta imagen juega diversas funciones: señalar al personaje central del cuadro, resaltar ciertos elementos que posteriormente significarán algo específico y destacar algunos rasgos de la escena que evidencian el ambiente en el que se desarrolla.

La gama tonal que se aprecia en la foto va desde lo más claro en la parte superior hasta lo más oscuro en la inferior, lo cual apunta la disminución gradual de luz conforme la profundidad del lago aumenta. Por esta razón es que el lomo del elefante está ligeramente iluminado, pues se encuentra muy cerca de la superficie del agua. Un haz de luz ilumina el torso del artista suspendido en la parte inferior, permitiendo su identificación.

Estos mismos reflejos de luz en el agua muestran su textura a través de ondas en la parte superior; la ausencia de luz en la parte inferior se manifiesta a través de tonos sumamente oscuros, lo cual señala profundidad del lago.

Resulta interesante el contraste que se logra en esta imagen, pues gracias a éste es posible distinguir la silueta del elefante e identificar con mayor claridad algunas partes de su cuerpo. La cantidad de luz a su alrededor podría sugerir la atención del espectador para tomarlo como el personaje central del cuadro.

En el lado inferior también existe el contraste de luz que provoca la definición del cuerpo humano, el cual se aprecia más iluminado en la parte anterior y se distingue por la obscuridad que existe atrás y abajo. Alrededor de este personaje no se irradia tanta luz pero se destaca su importancia por la iluminación del pecho, cara y manos.

d. Cualidades materiales

La misma técnica que en toda la colección de fotografías: “mixta lograda a través de un proceso encáustico sobre papel japonés, hecho a mano.”¹⁴¹ Es evidente que, por el ambiente acuático en el que esta imagen fue tomada, la cámara que se utilizó debió ser especial para poder captar la luz y figuras bajo el agua.

e. Composición

Equilibrio

Se identifican tres planos: el primero, donde se encuentra el hombre; el segundo, el elefante; y finalmente, el tercero, el fondo. Sabemos que el cuerpo humano y el animal no se encuentran en el mismo plano debido al tamaño que no es congruente en cuanto a la proporciones de ambas figuras; por lo tanto, el hombre se sitúa mucho más cerca de la lente que el elefante, y éste, por su tamaño, inferimos que se encuentra más alejado.

Por el peso podría afirmarse que el cuadro se encuentra equilibrado. La luz se refleja en mayor cantidad en el plano superior que en el inferior, sin embargo, el elefante no se encuentra iluminado. Situación similar pero opuesta sucede en el plano inferior, pues el cuerpo humano se encuentra claramente iluminado en su parte central, mientras que se encuentra rodeado mayormente por oscuridad. Incluso la luz que destaca las ondas del agua, orientada más a la izquierda, tiene su contrapeso en la esquina inferior derecha, parte más oscura del cuadro.

El tamaño que se aprecia en ambas figuras, por la cuestión de la distancia entre ellas y la proyección que tienen en la fotografía,

¹⁴¹ s/a, Ashes and Snow, [en línea], s/ lugar de edición, Dirección URL: www.ashesandsnow.org, [consulta: 22 de septiembre de 2009].

también está equilibrada, pues aunque sabemos que no poseen el mismo tamaño real, en la imagen aparentan proporciones similares.

Expresión

Por la posición del cuerpo de Gregory Colbert inferimos que la actividad que desarrolla no es forzada sino voluntaria. Su cuerpo, situado de cabeza, sugiere cierta relajación respecto al nado en el mismo hábitat que el enorme animal, e incluso por la apertura de las manos y las extremidades inferiores, pareciera encontrarse suspendido en el agua, contemplando al animal. También expresa algo de libertad de convivencia con la misma naturaleza al compartir el espacio.

El comunicador de actitud, en la clasificación que Bech rescata de Knapp, se refiere a los “gestos, movimientos y posturas que revelan aspectos ideológicos y posiciones personales respecto de determinados problemas o situaciones.”¹⁴²

Aunque el nadar con elefantes no representa aparentemente un problema, sí podría resultar peligroso por el tamaño del animal comparado con el del ser humano; sin embargo, las posturas ya descritas en este contexto expresan una actitud de relajación ante el supuesto problema, como si no existiera peligro alguno y pudiera disfrutarse de una convivencia sana y tranquila con un animal de tales magnitudes. La ideología que posiblemente estaría expresada en éste caso sería de revaloración de la naturaleza así como la coexistencia y convivencia armónica con ella.

El paisaje de la escena es natural, al parecer algún lago, por lo tanto también es exterior. La luz reflejada aparentemente proviene de una fuente natural al exterior del cuadro, es decir, la luz del día o del Sol que se refleja en el agua. También la obscuridad apunta la naturalidad del paisaje pues señala profundidad.

¹⁴² Julio Amador Bech, *op. cit.*, p. 53.

B) Dimensión simbólica

a. Simbolismo de la forma

La forma de ambas figuras expresa cierto movimiento, tanto por la posición de las extremidades del elefante, como por la del cuerpo del hombre. Que la escena se desarrolle en el agua puede simbolizar cierta neutralidad de espacios, pues ni el elefante ni el hombre son especies que vivan en ella, sin embargo, coexisten en ella y la necesitan para vivir.

Esta misma noción de coexistencia y neutralidad, de reconciliación con la naturaleza, puede ser simbolizada también por el tamaño en el que se observan las figuras, que proporcionalmente no es real, pues el cuerpo humano es mucho menor que el del elefante. Sin embargo, aunque inferimos que existe cierta distancia entre ambas y por eso la desproporción de cuerpos, puede también atribuírsele un simbolismo de equidad entre las especies, dirigido hacia la coexistencia.

El animal se encuentra en la parte superior, como prioridad; el hombre, en la inferior, como algo secundario. La equidad entre las especies que se ha señalado no se refiere a colocar en el mismo nivel al hombre y al animal o la naturaleza, sino en un afán de reconciliación con ella, de llamar la atención hacia ella tanto por su belleza como por su importancia.

b. Simbolismo del color

Dicho proceso de asimilación de la naturaleza también está simbolizado por el color de la fotografía: sepia. En las categorías del color a nivel simbólico se ubica, por su temperatura, en los cálidos y avanzantes.

c. Simbolismo de la luz

Todo lo anterior tendría un simbolismo distinto si la luz tuviera una apariencia diferente en el cuadro. La luz juega un papel de acento en

ambos personajes; incluso el hecho de variar su intensidad desde lo más alto y cercano a la superficie, hasta lo más bajo y profundo.

Al postrarse sobre el animal—que representa a la naturaleza—le da un significado de protagonismo, un énfasis de atención. Toda la luz que lo rodea sirve para enaltecer la figura de los seres vivos naturales y diferentes al hombre, como lo principal del cuadro.

El hombre también refleja luz intensa en su pecho, lo cual podría simbolizar la presencia del ser humano como raza, el espíritu vivo del hombre, su existencia y, por lo tanto, su intención de restituir el vínculo de interacción con la naturaleza a través de su contemplación.

C) Dimensión narrativa

El tercer rubro categórico en el nivel narrativo que propone Bech, se encontraría la imagen en este caso: una mezcla de la creatividad del autor con alusión a un texto específico. La referencia literaria de la fotografía corresponde a la novela epistolar del mismo autor Gregory Colbert, quien alude a su propio contexto y experiencias a través de la imagen.

En cuanto al tipo de imagen, ésta sería ejemplificadora, al igual que las anteriores, pues no ilustra tal cual un pasaje de la novela epistolar, y tampoco se subordina al texto, sino que surge de la imaginación del autor, de sus experiencias y contexto, así como de su ideología y visión del mundo. Incluso se podría afirmar que el texto fue escrito en un momento posterior a la toma de las fotografías, por lo cual no se subordina a aquél.

La escena de la fotografía es la convivencia entre dos especies: la animal y la humana. Los personajes son un elefante y un hombre que están nadando en el mismo lago, a distancias separadas, pero en el mismo espacio.

El lugar es exterior y natural, pues algunos rasgos revelan que es acuático: las ondas del agua destacadas por los haces de luz, así como la forma en que ésta se extiende por todo el cuadro. El único elemento de vestuario son unos pantalones aparentemente ligeros, por la textura que se aprecia del movimiento de la tela.

3.6. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA IMAGEN

		Animal	vs.	Humanidad cultural
Expresión		Elefante natural Instinto Tranquilidad Sabiduría instintiva Domesticable Supervivencia	VS.	hombre material raciocinio inquietud sabiduría aprendida domador evolución
Contenido	Contenido 1	NATURALEZA	VS.	RAZÓN
	Contenido 2	NECESIDAD con respecto a la naturaleza	VS.	VOLUNTAD con respecto a la naturaleza

Agua: PURIFICACIÓN de la conexión. REVITALIZAR la unión

La sabiduría de la naturaleza es representada por el elefante, mientras que el ser humano representa a toda la humanidad que, en este momento preciso captado en la imagen, es más cultural que natural (el cuerpo del

humano está vestido en la parte inferior, en donde se encuentran las partes que culturalmente ocultamos con ropa). En el mismo hábitat coexisten, uno por necesidad física—el elefante—, por instinto biológico, y el otro—el humano—por voluntad propia, pues en realidad el ambiente acuático no es en donde se desarrollan como especie.

La conexión entre la necesidad de una especie y la voluntad de otra, entre el instinto y la razón, se purifica de espíritu y se reafirma en su origen, al ser fuente de vida. El lazo que, como habitantes del mismo mundo, tienen ambas especies—y que actualmente tiende a olvidarse en la cotidianidad de la vida humana—se renueva a manera de recordatorio: animales y hombres cohabitan este mundo, provienen del mismo origen, y esa conexión que surge de la naturaleza permite su trascendencia. El poder de los animales, su conocimiento de la naturaleza—y su conexión con ella, que jamás han olvidado—destaca sobre el conocimiento y respeto del hombre hacia ésta.

Imagen 4: Niño con guepardo



3.7. ANÁLISIS DE IMAGEN EN TRES DIMENSIONES

A) Dimensión formal

a. Forma

Ambas figuras constituyen formas bien definidas, marcadas por sus propios contornos, por lo tanto se trata de formas cerradas. Las facciones tanto del niño como del leopardo se distinguen claramente, y aunque en ciertos momentos se fusionan con las sombras proyectadas, la mayor parte de ambos cuerpos se encuentran delimitados.

El tamaño evidentemente no es el mismo, pero sí es congruente, pues las magnitudes de un animal salvaje como el leopardo son mayores a las del ser humano en ciertas posiciones. La diferencia de dimensiones es notable.

Las extremidades superiores e inferiores del leopardo son sumamente largas, así como la parte anterior de su cuerpo que se levanta estéticamente a lo largo del cuadro, hasta llegar a la cabeza. La posición del leopardo indica cierta comodidad y al mismo tiempo atención al horizonte, cierto reconocimiento de lo que observa.

El cuerpo del niño, por su parte, se sitúa en una posición de cuclillas, aparentemente cómoda, y similar a la del leopardo, pues también está recargado en su trasero y con las extremidades dobladas. Sin embargo, el cuerpo del niño no cuenta con brazos tan largos y la posición es distinta en esta parte. Incluso él tiene una de las manos colocada en su pecho, mientras que la otra mano—podemos inferir—se encuentra detrás del cuerpo del animal.

La cara del leopardo también es distinta a la del niño y no sólo referido a la diferencia de especies, sino a la posición de cada una. La del cuadrúpedo se encuentra ligeramente girada hacia la derecha, con los ojos abiertos; la del niño está incluso recargada

sobre un costado del leopardo, con los ojos cerrados y dirigida hacia el frente.

b. Color

El color en la fotografía es sepia, de la misma forma que las anteriores. La saturación del color es visible en sectores del cuerpo humano donde se proyectan sombras. En el costado derecho del niño, desde el cuello hasta el torso, así como la parte central entre las dos piernas, es donde existe mayor saturación. La parte superior de la cabeza, indicando el cabello del niño, así como las manchas del leopardo, también contienen el color saturado.

La variación tonal está presente en esta imagen al igual que en las anteriores, debido a la variación de la luz. En general, es una fotografía de tonos claros, empezando por el fondo y continuando con el leopardo, quien también tiene los tonos más claros debido al color real de su pelaje. El niño refleja luz en la parte izquierda de su cara, así como el pie que observamos de ese mismo lado; ambas partes poseen un tono más claro que el de todo el cuerpo.

La textura de ambas figuras también es perceptible. Evidentemente la piel del niño no es igual a la del animal, pues la de éste se encuentra cubierta de pelo que por ciertas sombras proyectadas es evidente. La piel, por su parte, da la apariencia de ser lisa, misma que contrasta con la dureza que proyecta la roca sobre la cual están postrados ambos cuerpos.

Resulta importante señalar el contraste entre el cuerpo humano y el animal, tanto por el color como por la cantidad de luz que reflejan. La piel del niño es oscura y lisa, de un solo tono, mientras que el pelaje del leopardo es de color claro con varias pequeñas manchas.

Por la temperatura del color, la presente imagen se ubica también dentro de la categoría de cálidos. En cuanto a la posición en el plano, se ubica en los avanzantes.

c. Tono o luminosidad

La principal fuente de luz parece ser natural, situada en alguna parte fuera del cuadro, cerca de la esquina superior izquierda. Se proyecta en la cara del niño y, al mismo tiempo, aparece la sombra en todo el lado derecho en su cuerpo. El leopardo también se encuentra más iluminado del lado izquierdo, mientras el tono de su cuerpo se ve ligeramente oscurecido del lado derecho.

Asimismo existe iluminación alrededor del conjunto de figuras, pues el tono es evidentemente claro. Por la altura en la que se encuentran podemos deducir que se trata del cielo y la luz natural del día.

d. Cualidades materiales

La técnica es una constante en toda la colección fotográfica, el proceso fue mixto y encáustico, sobre papel hecho a mano, cuya procedencia corresponde al país del sol naciente.

e. Composición

Equilibrio

La organización de los elementos en esta imagen es notable. El cuerpo del leopardo traza un eje vertical casi en el centro del cuadro. En este sentido, una mayor cantidad de luz se posiciona levemente hacia el lado derecho que hacia el izquierdo, e incluso la tonalidad tanto del animal como del fondo, son muy claras y podrían recargar más peso en dicho sector.

No obstante, del lado izquierdo se encuentra un cuerpo de forma irregular, biomórfico, y aunque su tono es más oscuro y por lo tanto menos pesado, constituye otro cuerpo distinto, uno más del elemento central, por lo que el peso comienza a recargarse del lado izquierdo dejando menos aire que en el derecho.

La simetría que se intenta con las posiciones de ambos cuerpos también proporciona cierto equilibrio aunque los tamaños evidentemente no sean iguales. En el plano inferior existe más peso puesto que se observan ya las dos figuras en su totalidad, distinguiéndose más formas que en el plano superior.

Expresión

La distancia que existe entre estas dos figuras es nula, pues el cuerpo del niño toca al del leopardo, lo cual puede indicar un acercamiento no sólo físico, sino espiritual.

En la categorización que Bech retoma de Knapp respecto a la kinésica y proxémica, se localizan dos clases: el comunicador de actitud y la conducta táctil. El primero se refiere a las posturas o ideologías que cierto personaje sostiene sobre situaciones específicas, mediante actos no verbales. El segundo, se dirige hacia el contacto existente entre los dos personajes.

El comunicador de actitud se ve revelado por la posición del cuerpo del niño frente a un animal como el leopardo. Por el nivel de peligro y, al mismo tiempo, de respeto hacia el animal, el niño se encuentra igual que él, postrado sobre sus asentaderas, con la mano en el pecho y los ojos cerrados. Dicha acción puede comunicar también la intención de lograr una conexión espiritual con el animal al sentirlo físicamente, momento en el que se identifica la categoría de conducta táctil.

Su actitud manifiesta, entonces, introspección personal, y al mismo tiempo, respeto por el animal al cual está tocando.

Aparentemente existe cierta conexión espiritual puesto que el leopardo no parece inquietarse por el contacto entre su cuerpo y el humano.

Respecto al paisaje es posible anotar que se trata de un exterior, por la altura en la que se encuentran situados, y natural, por la roca a sus pies. No hay elementos adicionales como vestuario u objetos que añadan expresión a la imagen. La naturalidad es el acento y la expresión corre a cargo de los personajes completamente.

B) Dimensión Simbólica

a. Simbolismo de la forma

Con base en las categorías que Bech retoma de Cirlot para identificar el simbolismo en la forma, es posible localizar tres elementos: el sentido elemental de la expresión y movimiento, la ordenación espacial y determinación de las zonas, y las proporciones.

El leopardo representa fuerza, astucia, rapidez, certeza y perseverancia; por todas estas características también representa cierto nivel de peligro al ser humano. Respecto al sentido de la expresión y movimiento es pertinente señalar el contacto físico entre el niño y el animal, así como la tranquilidad con la que éste parece reaccionar al contacto.

Este nivel de proxémica puede simbolizar la ruptura de barreras entre el hombre y la naturaleza, la distancia de seguridad que el ser humano mantiene con ella, misma que se ha transformado gradualmente hasta llegar al desconocimiento como especie, alejándose de la naturaleza.

El contacto directo con el animal puede suponerse como el símbolo del desvanecimiento de las fronteras entre estas dos

especies, acercándose no sólo físicamente sino espiritualmente, con el mismo fin de coexistir en un mismo espacio.

Aquí es donde encontramos la figura de la ordenación espacial y determinación de las zonas. Que ambos seres se encuentren en la misma cima de una roca, a una altura tal que la línea del horizonte no sea visible, podría simbolizar el reconocimiento de un mismo espacio para habitar.

Es decir, tanto la naturaleza como el hombre tienen el mismo lugar para habitar, el cual puede ser compartido—que no competido—con el propósito no sólo de coexistir, sino además de establecer—o reestablecer—una conexión espiritual.

Todo lo anterior sería posible sólo tomando en cuenta la realidad. Los animales son distintos a los hombres, y aunque comparten el hábitat, cada especie tiene sus propias características y necesidades. La aceptación de dichas diferencias y el respeto por las mismas, es otro factor visible en la presente imagen.

Por supuesto las proporciones juegan un papel importante en el simbolismo del respeto y aceptación de las diferencias. El tamaño del niño es, evidentemente, menor al del leopardo. Sus cualidades naturales para dominar el paisaje natural en el cual se desarrollan, son distintas a las del leopardo. No obstante, la superioridad de la naturaleza en ese territorio resulta indudable y podría ser simbolizada por sus proporciones, que exceden a las del niño. El animal se levanta con su propio cuerpo y, de manera involuntariamente estilizada, observa y cuida sus dominios.

b. Simbolismo del color

Ya hemos apuntado que el color sepia pertenece a los cálidos y avanzantes, y que una de las acciones que simbolizan los colores en este rubro, es la asimilación. Esta actividad no sólo está simbolizada por el color, sino además reforzada por la expresión facial del niño.

La asimilación e introspección de estas diferencias ya mencionadas, así como la asimilación de la conexión entre ambas especies, puede estar simbolizada por el color sepia de la imagen.

c. Simbolismo de la luz

Evidentemente los colores claros reflejan más luz que los oscuros, por lo tanto el leopardo aparece más iluminado que el niño. Sin embargo, el niño refleja una gran cantidad de luz en su cara, del lado izquierdo, lo cual podría simbolizar una acentuación en el proceso de asimilación, a través del espíritu y la mente, tomando en cuenta que la luz se considera un símbolo de "la manifestación de la moral, del intelecto y de las virtudes".¹⁴³

C) Dimensión narrativa

Correspondería a la tercera clase de referencia este cuadro, como la mayoría de las imágenes que ya han sido analizadas. Una mezcla de la creatividad o propuesta del autor, con alusión a su propia novela epistolar, es lo que aquí se reconoce.

En cuanto a la tipología de la imagen, ésta se sitúa dentro de las ejemplificadoras, como la mayoría de las que hemos estudiado. Es cierto que la imagen combina la inventiva del autor con referencia a un texto, como señala Bech a partir de Castiñeiras. No obstante, la imagen no es fruto del texto, sino al contrario. La novela, a manera de cartas en una bitácora de viaje, surge a partir de las fotografías, por lo tanto no es ilustrativa de la novela, sino sólo ejemplificadora.

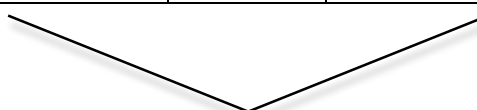
La fotografía como escena presenta dos personajes: el niño y el leopardo. Ambos se encuentran inactivos, casi en estado de reposo, en contacto físico uno con el otro. El animal se encuentra en posición contemplativa y de supervisión, postrado sobre su parte trasera; el niño, en cuclillas, se sitúa junto al leopardo, con los ojos cerrados y con un semblante de tranquilidad e introspección.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 97.

El sitio donde se encuentran resulta natural a la vista, pues están ubicados sobre una pequeña roca, la cual se asemeja a la cima de una montaña alta, pues no se alcanza a percibir la línea del horizonte en el fondo iluminado. Es un ambiente exterior en donde no se distingue vestuario ni objetos adicionales. La atmósfera visual se compone simplemente de los personajes, la roca sobre la que se posicionan y el cielo iluminado en el fondo, lo cual indica que aún hay luz de día.

3.8. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA IMAGEN

		Animal	vs.	Humanidad cultural
Expresión		Niño Delicadeza Inocencia Imprecisión Gracia Ternura Introspección inteligencia	VS.	Guepardo Agresividad Astucia Precisión Ferocidad peligro vigía (exterior) instinto
Contenido	Contenido 1	PUREZA CORPORAL	VS.	PUREZA SUSTANCIAL
	Contenido 2	PODER NATURAL	VS.	PODER ESPIRITUAL



Cumbre rocosa: UNIÓN tierra-cielo.
TRASCENDENCIA espiritual.

La oposición entre lo animal y lo humano simbolizan las fortalezas de cada especie. La del guepardo es corpóreo, como resultado del instinto, de la vida existente sin el raciocinio, aprendizaje por la cotidianidad empírica. La vigilancia hacia el exterior, hacia las necesidades inmediatas de la especie, la reafirmación como uno de los predadores más importantes del ciclo vital en el mundo animal. El niño, en cambio, revisa su interior y, sin perder contacto con la naturaleza, se conecta con la sustancia propia.

La conjunción de ambas especies, con la misma importancia vital—por situarse en la misma cumbre rocosa—y sumando la pureza corporal con la sustancial, el poder natural con el espiritual, pretenden superar lo terrenal, llegar al cielo, conectarse con lo divino. No hay barreras entre especies para la trascendencia, mientras se logre, recuerde y se mantenga la conexión espiritual entre ambas.

Imagen 5: Halcón en templo



3.9. ANÁLISIS DE IMAGEN EN TRES DIMENSIONES

A) Dimensión formal

a. Forma

Las figuras que se observan en la imagen tienen formas cerradas, pues el contorno que las delimita está bien marcado. No existen límites difusos ni formas que se desvanezcan con otras, por lo tanto es posible ubicar tres figuras principales: la animal, un águila; la humana, una mujer; y la ambiental, columnas.

La textura de cada una de las figuras es perceptible gracias a la materia con la que están hechas. Piedra en las columnas, por ejemplo, proyecta una consistencia rígida y pesada, misma que contrasta con la agilidad del cuerpo humano y animal, así como la ligereza de la tela que viste a la mujer.

b. Color

La fotografía está en color sepia, congruente con los demás ejemplares de la colección. Observamos poca saturación del color, pues sólo existe en ciertas partes como la esquina superior derecha, en donde por las sombras proyectadas la columna está sumamente oscurecida. Lo mismo ocurre en el sector superior de la pared que aparece en el último plano, o en las líneas terminales de las alas del águila y algunas sombras proyectadas en su cuerpo.

La variación tonal en esta imagen se debe a la iluminación que se expande por las figuras del cuadro. Los tonos más claros se encuentran en la tela del vestuario que usa la mujer y se oscurecen gradualmente, continuando con el piso y la parte inferior de las columnas en el lado izquierdo, seguidas del resto de las columnas, la cara y extremidades de la mujer y, finalmente, las sombras.

En esta fotografía específicamente, a comparación de las anteriormente analizadas, se distingue una mayor diversidad de tonos dada por la luz y los cuerpos que la reciben.

La temperatura, al igual que las imágenes anteriores, es cálida por el color sepia. Respecto a la posición del color en el plano, el sepia entraría en la categoría de avanzantes.

c. Tono o luminosidad

Evidentemente la fuente de luz proviene desde alguna parte del lado izquierdo, fuera del cuadro. Parece ser natural y proyectarse hacia el interior de la estructura, expandiéndose hacia el lado derecho, desde el punto de vista del espectador. Las sombras proyectadas hacia este mismo lado son también el indicador de la dirección de la luz y su procedencia.

La figura poseedora de la mayor cantidad de luz en la imagen es la mujer que lleva en sus manos plumas. La túnica que viste se encuentra ampliamente iluminada, aunque sólo en la parte izquierda, pues la derecha se aprecia ligeramente oscurecida debido a la posición del cuerpo de la mujer y la sombra que con él mismo provoca en su vestimenta. De la misma forma, el costado izquierdo del águila se percibe más iluminado que el derecho, tanto el ala como la cabeza y pico.

Con las columnas sucede un efecto curioso, pues las que se ubican en el lado izquierdo están iluminadas a partir de cierto punto un poco más arriba del el centro y a lo largo de éstas, hacia abajo. En las que están del lado derecho, el reflejo de la luz casi dibuja una media luna, desde casi el inicio de la comuna hasta el final, abajo.

El lado derecho del animal y del ser humano se encuentran levemente ensombrecidos, así como los mismos costados de las columnas. En el piso las sombras que se perciben son las de las

tres columnas, empezando por la más clara en los últimos planos, y terminando con la más oscura y grande situada detrás de la mujer. La figura humana también proyecta una sombra en el piso que sale del cuadro; la del águila no se alcanza a reconocer.

Resulta curioso señalar el efecto lumínico que se produce en el piso cual si se tratase de un juego visual. Observando detenidamente podría pensarse que la mujer se encuentra posicionada algunos escalones abajo y que éstos van subiendo conforme el cuadro toma profundidad. Incluso, entre más se avanza hacia dentro del cuadro, la luz va aumentando su intensidad en lo que sería el lateral de cada escalón.

d. Cualidades materiales

La técnica empleada para imprimir esta fotografía es igual a las demás que componen la colección: mediante una técnica mixta y un proceso encáustico sobre papel japonés manufacturado.

e. Composición

Equilibrio

Al parecer el plano más pesado es el inferior. La mayoría de la actividad, figuras y luz recae en el plano inferior del cuadro, por lo cual resulta el más pesado. Según retoma Bech de Arnheim, las tonalidades claras y los colores luminosos tienden a pesar más, y aunque por la posición de planos el superior sea siempre el de mayor fuerza, en este caso es el inferior tiene más elementos.

La mujer está situada en la parte baja del plano, e incluso el águila, aunque ya forma parte del plano superior, sus alas apuntan en dirección inferior. El tono claro de la túnica que viste la mujer, así como la luz que se refleja tanto en ésta como en el suelo, brinda más peso en dicho sector de la imagen.

Así como las alas se posicionan hacia abajo para retomar el vuelo, la mujer también se encuentra en una posición que sugiere movimiento hacia abajo. Sus brazos y manos señalan al inferior en una semi apertura; su cabeza no está erguida, sino inclinada hacia un lado y abajo; su cuerpo se aprecia flexionado, y es notorio por los pliegues que hacen sus rodillas en la tela además de la posición de la espalda, echada hacia el frente, lo cual indica un ligero encorvamiento del torso.

Las columnas, por su dirección y altitud, así como la profundidad del edificio, propician una sensación de grandeza. Los templos altos de imponentes columnas generalmente son relacionados con lo divino, por lo cual su tamaño magnifica su esencia distinguiéndose de la escala humana. Precisamente el águila no está volando en lo alto, cerca del techo, sino cerca de la mujer.

El tamaño, aunque no es igual en los cuerpos centrales, no tienen proporciones tan contrastantes una con otra. Evidentemente el cuerpo del águila es más extenso y se encuentra en posición horizontal, mientras que el cuerpo humano se aprecia un poco más pequeño en posición vertical.

La distribución de las figuras no se extiende a lo largo de todo el cuadro, sino sólo en la parte de abajo en este momento específico de la toma, que por la situación de movimiento parecería que en una toma posterior las figuras se esparcirían más a lo largo tal vez por el vuelo del águila.

Entonces, tomando en cuenta la distribución de las figuras, su posición en el cuadro, la dirección de éstas, la iluminación y la carga tonal, es posible concluir que en la presente imagen se recarga un mayor peso en el plano inferior, provocando que no haya un completo equilibrio en toda la fotografía.

Expresión

Encontramos ciertos comunicadores de actitud que revelan algunos aspectos culturales diferentes—o por lo menos no tan comunes—a los occidentales.

La mujer está en una postura que indica movimiento, con inclinación hacia el suelo. Con las extremidades y cabeza traza delicadas líneas que apuntan hacia un movimiento despacio y sutil, cual si se tratara de una danza o ritual específico de su cultura. Las alas en sus manos también pueden indicar que este rito tiene algún tipo de conexión con la naturaleza, específicamente con las aves como el águila.

Conforme al entorno en donde se desarrolla la escena, es interesante señalar el contraste entre lo natural y puramente biomórfico y lo construido por el hombre. A diferencia de las imágenes que hemos analizado antes, en ésta el paisaje no es natural, sino una edificación que se asemeja a la entrada de un templo, pues la altura de los techos y la dimensión de las columnas lo sugiere.

Los personajes se ubican en el interior de un pasaje que parece dar al exterior, esto se identifica por la luz que entra directamente del lado izquierdo. Se percibe una atmósfera de movimiento y dinamismo, pues la delicadeza de las posturas en ambas figuras contrasta con la rigidez de la construcción, logrando una armonía entre ambos conceptos.

B) Dimensión simbólica

a. Simbolismo de la forma

De la guía propuesta por Cirlot, para ubicar simbolismos de la forma—misma que Bech retoma en su texto—es posible aplicar dos categorías a esta imagen. La primera se refiere a los ritmos dominantes, sentido elemental de su expresión y movimiento; la segunda, a la ordenación espacial.

En esta fotografía identificamos tres columnas de cada lado en el cuadro, lo cual marca un ritmo específico, mismo que además se subraya por la luz que de manera distinta se refleja en ambas triadas. En varias culturas, el número tres se asocia con la trinidad, con la conexión entre lo terrenal, lo espiritual y lo divino.

Lo anterior en conjunto con el movimiento del cuerpo humano, delicado y sutil, podría reafirmar este simbolismo de resaltar lo espiritual y la conexión de las esencias humana, animal y divina. La postura del águila que también indica movimiento, tiene las alas extendidas, e incluso pareciera que está cubriendo a la mujer que se encuentra debajo, cual si el simbolismo del ave, contextualizado por las figuras y objetos a su alrededor, indicara algún tipo de protección.

La segunda categoría que señalábamos corresponde a la ordenación espacial y determinación de las zonas. Empíricamente sabemos que las aves, en su hábitat natural, pertenecen a espacios abiertos, donde pueden volar amplia y libremente. En este caso es notorio que el águila se encuentre en vuelo en un espacio interior, o por lo menos no abierto en la dirección que parece llevar. Las columnas situadas a los costados del águila no aparentan representar ningún obstáculo para que el animal emprenda el vuelo.

El espacio en el que la mujer y el águila realizan movimientos propios de cada especie, no sería el más adecuado, incluso por la rigidez que evidentemente portan las columnas de esas magnitudes. Sin embargo, el hecho de que justo entre éstas se ubiquen estas dos figuras en movimiento, podría simbolizar, otra vez, la ruptura de barreras.

El recordatorio de la posibilidad que tienen la naturaleza y la especie humana de reestablecer la conexión espiritual, en el marco de una protección divina, sería un simbolismo probable. La magnificencia del templo simbolizando la protección divina, y la

especie de ritual que parece llevar a cabo la mujer al portar alas en sus manos, podría simbolizar una especie de atracción o llamado a la naturaleza para reestablecer la conexión de esencia y espíritu con el mundo animal.

b. Simbolismo del color

Además del color sepia que ya hemos colocado dentro de los colores cálidos y avanzantes, por la clasificación de Cirlot, también se distingue, casi como elemento central de la imagen en cuanto a color, la tonalidad tan clara de la túnica que viste la mujer.

Estos colores pertenecen a la misma categoría, y en el caso específico de la fotografía podrían simbolizar precisamente la asimilación de la conexión que señalamos entre lo humano y lo animal, bajo la protección divina.

La intensidad es también una característica que simbolizan dichos colores, que en este caso se referirían a la intensidad con la que se realiza el ritual para lograr la conexión que hemos indicado ya.

c. Simbolismo de la luz

La luz evidentemente remarcaría la atmósfera de espiritualidad que ya mencionábamos en este cuadro, tanto por su dirección como por su intensidad. Si la luz se identifica tradicionalmente con el espíritu, como Cirlot lo señala, entonces es el mensaje principal de la fotografía.

Que la luz se dirija a la mujer y ésta sea la figura más iluminada de la imagen, simboliza que la actividad recae precisamente en ella, en la especie humana, cual si se tratara de una responsabilidad que de manera voluntaria dicha especie debe

tomar para lograr el reestablecimiento espiritual con el mundo animal.

La mujer se rodea del suelo iluminado y algunos haces de luz tocan la parte izquierda del cuerpo del águila, sin embargo el reflejo de luz más intenso corresponde a la mujer y el piso en el que ella se sitúa.

C) Dimensión Narrativa

La mezcla entre la creatividad del autor y la alusión a su propio texto, es la categoría narrativa que puede aplicarse a esta fotografía. En cuanto a las herramientas de análisis narrativo que propone Castiñeiras, la que mejor se adecua es la imagen ejemplificadora. Ésta indica que “la imagen es fruto de lo que el texto evoca en la imaginación del autor, corresponde lo que nosotros hemos definido como imágenes que combinan la inventiva del autor con referencia a un texto.”¹⁴⁴

Aunque en este caso la imagen no es precisamente fruto de la novela epistolar *Ashes and Snow*, sí ejemplifica uno de los pasajes del texto. La obra en sí es fotográfica y la imagen representa la pieza central del artista, pero la novela que él mismo escribió menciona algunos momentos que claramente pueden ser identificados con ayuda de las fotografías, por lo tanto, al leer el escrito se recuerda la imagen que ha sido percibida primero.

En cuanto al análisis estructural de la narración, tenemos que el lugar es intermedio, ni exterior ni interior. Aunque la escena se desarrolla entre columnas y paredes, la luz parece entrar directamente del exterior, sin que se aprecie menor intensidad por algún filtro de vidrio o barrera lumínica.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 117.

Se combinan el tipo de elementos en el cuadro, pues las figuras son naturales—la humana y la animal—pero también hay objetos artificiales como las columnas, los arcos superiores y el piso. Finalmente, la atmósfera es de espiritualidad, introspección y al mismo tiempo interacción con la naturaleza, bajo la protección divina.

3.10. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA IMAGEN

		Animal	vs.	Humanidad cultural
Expresión		Halcón Instinto Aire Fuerza Cielo Libertad	VS.	Mujer Emoción Tierra Delicadeza Tierra Responsabilidad
Contenido	Contenido 1	CORPOREIDAD	VS.	CREATIVIDAD
	Contenido 2	FORTALEZA FÍSICA	VS.	FORTALEZA ESPIRITUAL

Bajo la protección de una divinidad simbolizada por la EDIFICACIÓN tripartita.

La creatividad es la fortaleza del ser humano frente a la fortaleza fisiológica de un animal tan simbólico como el halcón. La sensibilidad, sutileza y delicadeza de la humanidad se conjunta con la solemnidad, grandeza y fuerza de la especie animal, bajo la protección de la divinidad.

La conexión entre ambas especies que habitan el mundo se enmarca por un contexto de trascendencia divina. La madre tierra—representada por la mujer—se une a otro de los elementos vitales: el aire—representado por el halcón, para no olvidar las raíces naturales y de vitalidad que ambas especies tienen, y que juntas, representan la creación divina.

Imagen 6: Orangután



3.11. ANÁLISIS DE IMAGEN EN TRES DIMENSIONES

A) Dimensión formal

a. Forma

En el cuadro se observan dos figuras centrales que corresponden a dos extremidades superiores, unidas por el contacto, de diferentes especies: la animal y la humana. El perímetro de ambos cuerpos es completamente claro y definido cuando están fuera del agua; cuando el brazo humano se sumerge en el agua, su contorno aparece un poco difuso pero aún distinguible.

Entonces, las formas son cerradas y una de ellas ligeramente distorsionada por el efecto del agua, pero cerrada aún. No son geométricas, sino biomórficas, y por lo tanto, irregulares.

Evidentemente el brazo y mano del chimpancé lo encontramos del lado izquierdo, mientras que el humano se ubica del lado derecho. Es posible distinguir las diferentes texturas, pues la extremidad del chimpancé está cubierta de pelo y la humana no; los dedos del chimpancé tienen proporciones diferentes con respecto a su propia extremidad, la mano humana, por ejemplo, muestra más largo el pulgar y una formación distinta.

Asimismo es prudente señalar también la forma del medio acuoso en el que se ubican. Los indicadores que hacen esto evidente son las ondas que se producen alrededor del brazo humano y que se extienden hacia fuera, la transparencia y distorsión de las formas al sumergirse, y los reflejos de ambas figuras en la superficie del agua.

b. Color

El color sepia aparece en esta fotografía, más que en las otras estudiadas, con una tonalidad mucho más intensa y saturada. La variación de tonos en el agua se debe a la forma en que refleja la luz, además de los colores de la arena en el fondo del lago.

La saturación de color se marca en lugares específicos del cuadro, como en la esquina superior izquierda, donde el tono es más oscuro. En la palma de la mano del animal se produce una sombra, en donde se identifica también cierta saturación del color.

El tono va aclarándose conforme se avanza, desde la esquina superior izquierda, hacia la derecha y abajo en la imagen. La parte inferior de la fotografía es la de tonalidades más claras tanto por los reflejos de los brazos como por la luz que se proyecta más del lado derecho arriba, y del izquierdo abajo.

Existe además un contraste perceptible respecto al color en la imagen. Mientras toda el agua que rodea a las figuras tiene tonos oscuros, las extremidades de ambos personajes son mucho más claros, resaltando así en el cuadro. La variación tonal causa este contraste oportuno de mencionar, pues seguramente simboliza una característica específica en el mensaje estético.

Sepia es un color que ya hemos catalogado como cálido por su temperatura y avanzante por su posición en el plano. En el presente caso las tonalidades más claras corresponden a los tonos avanzantes y las más oscuras—como ya hemos señalado en el aspecto del color saturado—en los planos profundos.

c. Tono o luminosidad

Esta imagen, como las anteriores, tiene el mismo color en donde la luz es el personaje que en realidad destaca algunos elementos sobre otros y resalta la forma y detalles de ciertas figuras.

El cuerpo más iluminado resulta ser el brazo humano, pues aunque el animal también recibe luz, no la refleja con la misma intensidad. En el agua, unos cuantos haces de luz revelan el movimiento propio del agua, las ondas características del líquido y las sombras que se producen en la superficie también se distinguen por la luz en el cuadro.

Tal vez el pelo que cubre la piel del animal funcione como un filtro y por eso su antebrazo luzca menos iluminado que el humano; sin embargo, también se destaca por su iluminación en la fotografía por lo que, junto con el brazo del hombre, se manifiestan ambos como los personajes centrales de la escena. Lo anterior es sellado por el contraste luminoso entre el tono del agua y la intensidad del tono en los cuerpos.

d. Cualidades materiales

La característica de impresión de las fotografías, así como la técnica utilizada para producir las imágenes, es la misma que en toda la colección: un proceso encáustico y una técnica mixta colocada en papel japonés hecho a mano, como soporte.

e. Composición

Equilibrio

En esta imagen, la figuras que se manifiestan con mayor peso, según lo estipulado por Arnheim, son las centrales por sus tonalidades claras. Son formas irregulares biomórficas y aparecen desde los extremos del cuadro dirigiéndose prácticamente hacia el centro, donde sucede el contacto protagonista de la fotografía.

El tamaño de las dos extremidades es similar, no hay desproporción en cuanto a dimensiones de una figura respecto de la otra. Al disponer de la imagen completa, vista en su totalidad, se puede afirmar que no se recarga el peso en alguna sección, pues a pesar de que las figuras principales se encuentran más claras e iluminadas, por su tamaño no causan desbalance.

Se podría catalogar a esta imagen como equilibrada, no sólo por estos elementos mencionados, sino además por el ritmo que posee gracias a la forma en que se localizan las extremidades. Se

extienden rítmicamente desde la parte superior izquierda hacia abajo y al centro, y desde la parte inferior derecha hacia arriba y el centro, lo cual por el efecto del agua parece distorsionarse de manera armónica.

Expresión

Con base en las distintas clases de indicadores que Bech retoma de Knapp, en cuanto a la expresión no verbal y corporal, en la presente fotografía se localizó la conducta táctil, referida hacia un contacto físico entre los personajes de la imagen.

Evidentemente ambas extremidades, tanto la animal como la humana, se tocan justo en el centro del cuadro. La situada en la izquierda representa el brazo de un chimpancé; la del lado derecho, un ser humano. Dicha conducta táctil es la actividad protagónica de la foto, pues no existe otro elemento adicional que llame la atención del espectador hacia otra dirección.

El contexto dentro del cual se desarrolla la escena es un entorno natural—visible por el agua—y exterior—notorio por la luz que refleja el agua y que reciben los cuerpos. No existen componentes alternos en la imagen tales como objetos artificiales u otras figuras de la naturaleza; simplemente el hombre y el animal unidos en un ambiente calmado y habitual para ambos, en un espacio y momento específico.

B) Dimensión simbólica

a. Simbolismo de la forma

Tomando como base las categorías de Cirlot para identificar el simbolismo de la forma en la imagen, ubicamos tres en este caso. La primera se refiere al sentido elemental de la expresión y movimiento de los cuerpos; la segunda, a las proporciones; y la tercera a la determinación de las zonas y espacios.

El sentido expresivo del contacto físico entre el chimpancé y el hombre simboliza la conexión—que permanece apareciendo como constante en todas las imágenes analizadas—entre la especie animal y humana, la unión que se pretende reevaluar o incluso revalorar, el vínculo natural que no se pierde.

Las proporciones juegan también un papel trascendente a nivel simbólico, pues ninguno de los dos brazos muestra un mayor tamaño que el otro, lo cual podría simbolizar una intención de equidad, de no sobreponer la grandeza o virtudes de una especie sobre las de otra. Por el contrario—incluso por la forma del contacto en que se intenta proyectar la idea de un solo cuerpo y no dos—simbólicamente podría destacarse el nivel del enlace que por su origen terrestre y natural, tienen en común.

El entorno acuático se manifiesta como un símbolo de vida. Así aparece la figura de la determinación de las zonas y espacios, en donde el ambiente proporciona las condiciones para reforzar el simbolismo de la imagen. El agua entonces afirma el simbolismo de la vitalidad, de la vigencia que posee la conexión animal-hombre; a manera de recordatorio, de que la comunión entre estas especies continúa con vida.

b. Simbolismo del color

El color sepia se acomoda entre los cálidos por su temperatura y los avanzantes por su posición en el plano. Los tonos más claros, aunque aparecen poco, lo hacen justo en el centro del cuadro, en el primer y segundo plano específicamente.

c. Simbolismo de la luz

Si la luz representa la “manifestación de las virtudes”¹, entonces la intensidad con la que el cuerpo humano la refleja—aunque un poco más que el animal—podría simbolizar un acercamiento con la naturaleza tal, que podría convertirse en una relación virtuosa, llena

¹ *Ibid.*, p. 97.

de cualidades que se fusionen y logren entablar una sola conexión de espíritu.

C) Dimensión Narrativa

La fotografía que ahora analizamos podría encajar, como las anteriores, en la clase narrativa que corresponde a una mezcla entre la inventiva del artista creador de la obra y la alusión a su propio texto literario. Sin embargo, este cuadro en particular podría remitir al fragmento más famoso de *La Creación de Adán*, obra de Miguel Ángel.



Detalle de *La Creación de Adán*, de Miguel Ángel
Imagen obtenida de *Google Images*

La fotografía entonces trataría de aludir a esta imagen visual que se identifica perfectamente en la historia del arte, y que precisamente se refiere a un pasaje bíblico, de la literatura, y de manera más general, a una determinada cosmogonía.

Finalmente, ubicamos en paisaje en el cual se desarrolla la escena, como exterior y acuático. Los actores presentes son evidentemente producto de la naturaleza, tanto el animal como el ser humano.

3.12. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA IMAGEN

		Animal	vs.	Humanidad cultural
Expresión		instinto comportamiento salvaje sensibilidad posición en el cuadro: arriba fuera del agua agilidad color: obscuro naturaleza	VS.	Pensamiento Comportamiento racional Ambición Posición en el cuadro: abajo dentro del agua creatividad color: claro materialismo
Contenido	Contenido 1	MAXIMIZACIÓN DE SENTIDOS	VS.	MAXIMIZACIÓN DEL PENSAMIENTO/CONSCIENCIA
	Contenido 2	SUPERIORIDAD DE LA NATURALEZA	VS.	INFERIORIDAD MATERIALISMO

Agua = vida = existencia = coexistencia.

A pesar de oponerse en características de especie, se unen como habitantes de un mismo planeta—compartiendo sus recursos y elementos—y coexistiendo en ella. Provoca la renovación de ese lazo vital que, por momentos, pasa desapercibido por el hombre hasta olvidar su importancia.

Se trata entonces de la unión de opuestos que se traduce en la vida en conjunto de las oposiciones. La Creación, como un conjunto de situaciones y elementos que permiten y provocan que la vida sea digna de apreciarse. La importancia, pues, está en la naturaleza, el enfoque se centra en los animales. La trascendencia espiritual sólo se logrará reviviendo la conexión sustancial que existe entre los hombres y los animales.

3.13. ESTRUCTURA GENERAL DEL ANÁLISIS DE IMAGEN EN TRES DIMENSIONES

Las fotografías, por el análisis en tres dimensiones de la imagen que se ha desarrollado con anterioridad, presentan una estructura particular, pues la mayoría de sus elementos formales, simbólicos y narrativos, son comunes o siguen una misma línea.

A nivel formal, se observan siempre dos actores de la escena en cada fotografía, un elemento o cuerpo humano y uno animal. Ya sea en contacto, separados o superpuestos, en movimiento o estáticos, en desierto, agua o edificaciones, aparece como constante la posición de ambos cuerpos.

Otra constante recae en el tono de las fotografías: sepia. En ninguna aparece un actor o elemento con su color real, sino sólo la forma. La variación tonal del color permite identificar la delimitación de las figuras, la profundidad de los planos y los actores en el cuadro. Precisamente uno de los objetivos puede ser llamar la atención hacia la pura forma sin que el color pueda convertirse en un distractor para quien observa la obra.

Los planos en las fotografías analizadas presentan también cierta estructura de simplicidad. Desde dos hasta cinco planos, la mayoría de las imágenes no presentan complejos escenarios ni elementos numerosos.

En cuanto a la expresión en el nivel de composición, los comunicadores de actitud son los factores de mayor presencia; los paisajes, en general, son naturales y exteriores, mostrando sólo algunos detalles artificiales, es decir, que en algún momento la mano del hombre tuvo cierta participación en el objeto.

DIMENSION	FORMAL				SIMBÓLICA				NARRATIVA		
	Forma	Color	Luz	Composición	Cualidad es materiales	Forma	Color	Luz	Referencia	Categoría	Perspectiva estructural
IMAGEN 1				<i>Equilibrio</i>	Proceso encastrado en papel japonés						
1 Elefante postado	Cerrada biomórfica	Sepia: cálido intermedio	3 planos Entoque: elefante	✓ -Emblema Comunicador de actitud Paisaje natural/exterior	coexistencia virtuosa: hombre-animal; cultura.	Asimulación mundo animal mediado por cultura.	Comunicación espiritual	Mezcla	Ejemplif i-cadava	-Exterior Objeto natural/ artificial 2 actores	
2 Niño abdo	cerrada biomórfica	Sepia: cálido intermedio	3 planos Entoque: niño	✓ -Comunicador de actitud Paisaje natural/exterior	ser divino: ángel	Movimiento dinamismo.	Fuerza espiritual y humana	Mezcla	Ejemplif i-cadava	-Exterior Objeto natural/ artificial 1 actor	
3 Elefante acuático	cerrada biomórfica	Sepia: cálido intermedio	3 planos Entoque: elefante	✓ -Comunicador de actitud Paisaje natural/exterior	equidad (tamaño), coexistencia, neutralidad	Asimulación de la co-habitación con animales	Conexión entre animal y el espíritu vivo del hombre	Mezcla	Ejemplif i-cadava	-Exterior Objeto natural/ artificial 2 actores	
4 Guepardo con niño	cerrada biomórfica	Sepia: cálido intermedio	2 planos Entoque: guepardo	Peso: plano izquierdo -Comunicador de actitud Conducta táctil Paisaje natural/exterior	ruptura barreras, coexistencia espacial, superioridad natural	Introspección, asimulación de la conexión.	Manifestación de las virtudes.	Mezcla	Ejemplif i-cadava	-Exterior Objeto natural 2 actores	
5 Halcón en templo	cerrada biomórfica	Sepia: cálido intermedio	5 planos Entoque: mujer / Efecto piso escalonado	Peso: plano inferior -Comunicador de actitud Paisaje natural+artificial/ Exterior	relevancia de conexión divinidad-animal-humano, protección, ruptura	Asimulación de la conexión.	Virtudes, espiritualidad	Mezcla	Ejemplif i-cadava	- Intermedio Objeto natural/ artificial 2 actores	
6 Orangután	cerrada biomórfica	Sepia: cálido intermedio	4 planos Entoque: brazo humano	✓ -Conducta táctil Paisaje natural/exterior	vigencia virtuosa hombre-animal.	Superioridad animal.	Relación virtuosa.	Mezcla	Ejemplif i-cadava	-Exterior Objeto natural 2 actores	

3.14. ESTRUCTURA GENERAL DEL ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA IMAGEN

En los cuadros que se han propuesto en los planos de expresión y contenido, se observan patrones que se repiten en una y otra fotografía, oposiciones que siguen una línea similar como significantes, dirigiéndose a un significado específico en cada fotografía, pero coherente respecto a un mismo tema, cual si se tratase de un significado general de la obra, tomando como muestra los seis ejemplares que han sido analizados.

La oposición visual que se presenta en la fotografías no significa contraposición en el sentido de separar a cada especie por sus fortalezas y características, significa, por el contrario, la conjunción de ambas para lograr una trascendencia espiritual, incluso hasta el nivel de lo divino.

La idea de conexión sustancial entre ambos tipos de vida terrenal es el sentido general al que parece dirigirse la obra. Los logros de supervivencia que tiene el animal como especie en la Tierra, tienen un gran valor. Por otro lado, el ser humano cada día va mejorando su calidad y nivel de vida, evoluciona con el tiempo, explotando al máximo los recursos que tiene a su alcance y alterando con ello el equilibrio ecológico necesario para la coexistencia de ambas especies.

Un posible significado de la obra podría ser, entonces, no la oposición INSTINTO vs. RACIOCINIO, sino la conjunción de NATURALEZA + ESPÍRITU. La fortaleza física y el poder del mundo animal, el instinto en su máxima expresión, unido al poder mental y del espíritu, característico del ser humano, para trascender a un nivel superior, a la esencia divina.

En seguida se presentan los seis cuadros semióticos, uno de cada signo (fotografía), con sus respectivas oposiciones tanto en el plano de la expresión como en el del contenido, independientemente del orden narrativo que presentaran al momento de exhibirse.

Signo 1: Elefante postrado

CONTENIDO	PRINCIPIOS NATURALES ADQUIRIDOS POR INSTINTO	VS.	PRINCIPIOS CULTURALES ADQUIRIDOS POR CONOCIMIENTO
-----------	--	-----	--

Signo 2: Niño alado

CONTENIDO	CONTENIDO 1	SUPERVIVENCIA	VS.	TRASCENDENCIA
	CONTENIDO 2	RESPECTO (ESTIMACIÓN) A LA NATURALEZA COMO RESULTADO INSTINTIVO	VS.	RESPECTO (ESTIMACIÓN) A LA NATURALEZA COMO RESULTADO DEL CONOCIMIENTO

Signo 3: Elefante acuático

CONTENIDO	CONTENIDO 1	NATURALEZA	VS.	RAZÓN
	CONTENIDO 2	NECESIDAD CON RESPECTO A LA NATURALEZA	VS.	VOLUNTAD CON RESPECTO A LA NATURALEZA

Signo 4: Niño con guepardo

CONTENIDO	CONTENIDO 1	PUREZA CORPORAL	VS.	PUREZA SUSTANCIAL
	CONTENIDO 2	PODER NATURAL	VS.	PODER ESPIRITUAL

Signo 5: halcón en templo

CONTENIDO	CONTENIDO 1	CORPOREIDAD	VS.	CREATIVIDAD
	CONTENIDO 2	FORTALEZA FÍSICA	VS.	FORTALEZA ESPIRITUAL

Signo 6: orangután

CONTENIDO	CONTENIDO 1	MAXIMIZACIÓN DE SENTIDOS	VS.	MAXIMIZACIÓN DEL PENSAMIENTO/CONSCIENCIA
	CONTENIDO 2	SUPERIORIDAD DE LA NATURALEZA	VS.	INFERIORIDAD MATERIALISMO

4

DE LO ORDINARIO A LO EXTRAORDINARIO: LA INTERPRETACIÓN

Como resultado de toda la investigación tanto contextual como formal de las imágenes que componen la obra (tomando en cuenta los ejemplares abstraídos), la interpretación del fenómeno de asistencia masiva que tuvo Ashes and Snow en México, versa sobre tres ideas:

1. Los códigos de reconocimiento más generales y estructurados del creador de la obra, empatan con los códigos de reconocimiento más generales de los destinatarios de la obra, es decir, del público, lo cual pudo provocar la inusitada asistencia de 8 millones de personas como espectadores de la exhibición fotográfica.
2. Esta empatía entre ambos códigos es un claro ejemplo del renacimiento del discurso al ponerlo en práctica, prolongando su vigencia.
3. La acción comunicativa en la exposición, se propició por la validez del discurso presentado. Los principios rectores que Habermas propone para reconocer la veracidad del discurso, son cuatro, los cuales se identificarán en este caso particular.

4.1. Códigos de Reconocimiento

El concepto de "códigos de reconocimiento" en la semiótica pertenece a Umberto Eco, quien parte de nuestro sentido innato de percepción como seres humanos, y el proceso de identificación, también característico del ser humano, pero ya no innato, aunque la mayoría de las veces no nos percatamos de dicha identificación.

Eco menciona que "...los códigos de reconocimiento (o de la percepción) tienen en cuenta los aspectos *pertinentes* (cosa que ocurre con todos los códigos) la reconocibilidad del signo icónico depende de la selección de estos aspectos."¹⁴⁶

Es decir, el conjunto de "aspectos pertinentes", como él los llama, es un universo de cosas que pertenecen a una categoría específica. En las fotografías analizadas, por ejemplo, existen animales. Como aspectos pertinentes tenemos las características que identifican a los animales: cuadrúpedos o bípedos, cubiertos de pelo o sólo de piel, con ojos, hocico, extremidades, nariz, orejas, etc. Pero sabemos también que algunas partes de los animales coinciden con las del ser humano, por lo menos en funcionalidad: nariz, ojos, hocico – boca; sin embargo la forma y posición de estas partes difiere a la del ser humano.

Pero Eco hace una intervención trascendente sobre este aspecto: "Pero las unidades pertinentes han de comunicarse, por lo tanto, existe un código icónico que establece la equivalencia entre un signo gráfico determinado y una unidad pertinente del código de reconocimiento."¹⁴⁷

Sabemos entonces que lo que vemos se trata de la representación gráfica de un animal, porque identificamos las características que nuestra mente tiene registradas sobre los elementos pertenecientes al animal, y las localizamos con la vista en la fotografía, reconociendo entonces el objeto observado por las referencias a nuestro código. Lo que vemos es, no el animal puesto que físicamente no se encuentra ahí, sino una representación de él: un retrato fotográfico de un elefante, guepardo, halcón, etc.

¹⁴⁶ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 194.

¹⁴⁷ *Idem*

El autor de *La estructura ausente* indica que “los signos icónicos reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto, una vez seleccionadas por medio de códigos de reconocimiento y anotadas por medio de **convenciones gráficas**, por ello un determinado signo denota de una manera arbitraria una determinada condición perceptiva, o bien denota globalmente una cosa percibida reduciéndola arbitrariamente a una configuración gráfica simplificada.”¹⁴⁸

Por ejemplo, en la imagen donde aparece el halcón sobre una mujer, por la abertura de alas podemos identificar la percepción, e incluso imaginar, el sonido fuerte y pesado de las plumas en el aire, del aleteo del animal, y tal vez hasta el graznido que pudiera haber emitido en el momento en que se realizó la toma. Asimismo, si el guepardo en la fotografía apareciera con el hocico abierto enseñando su colmillos, podríamos ligarlo a un feroz rugido que hubiera lanzado también en el momento de la toma, aunque no lo escuchemos en realidad.

Se mencionó en párrafos anteriores que al reconocer un objeto observado, hacemos referencia a nuestro código. Este código se construye a partir de ciertas posibilidades. Eco explica que “...entendemos una solución técnica determinada como la representación de una experiencia natural porque en nosotros se ha formado un sistema de expectativas codificado que nos permite penetrar en el mundo de los signos del artista: <<Nuestra lectura de los criptogramas del artista está influenciada por nuestra expectativa. Afrontamos la creación artística con aparatos receptores ya sintonizados. Confiamos en hallar un determinado sistema de notaciones, una determinada situación de los signos y nos disponemos a ponernos a tono con ella (...).”¹⁴⁹

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 195.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 199.

Desde el momento en que los receptores observaron la estructura del Museo Nómada, a lo lejos, pudieron comenzar a seleccionar ciertas características que tendría la exposición. Los materiales de construcción del Museo no eran metales, concretos ni ladrillos, sino troncos de bambú y colores cálidos.

Dispusieron, entonces, los elementos de pertinencia con base en un sistema de expectativas: el color rojo, parecido a la arcilla, tierra sobre la cual se construyen casas de madera, rústicas. El receptor sabe que generalmente se construyen casas de madera en el suelo de arcilla porque a lo largo de su vida ciertas imágenes visuales, sonoras y auditivas se instalaron en su mente construyendo ese sistema y configurándolo en un código.

Incluso en un momento anterior en el receptor, es posible que supiera ya que se encontraría con un museo no de concreto, sino de madera, puesto que tal vez ya estuvo expuesto a las imágenes en la prensa escrita y electrónica sobre éste. Entonces, también se recurre a un sistema de expectativas, probablemente sobre el tamaño, la textura, etc.

En este sentido, el código de reconocimiento de Gregory Colbert empata con el código de reconocimiento del receptor, por su **universalidad**, porque los elementos en los sintagmas visuales—las fotografías—del autor son fácilmente reconocibles debido a que el código de ambos participantes en la obra fue construido con un sistema de expectativas, aunque no idéntico, bastante similar en términos generales.

El código de producción del autor es de fácil *reconocibilidad*—como lo denomina Eco—puesto que los objetos que lo constituyen dentro de la obra específica, son conocidos por tradición de los receptores, de su experiencia con el mundo.

El retrato de un animal puede encontrarse en una enciclopedia o monografía, tal vez no realizando las actividades inusuales que se observan en las tomas de Colbert, pero al final son animales que todos conocemos. Se trata entonces de convertir lo cotidiano en trascendente, lo ordinario en extraordinario, con la finalidad de enviar un mensaje específico.

Lo atractivo recae en el empirismo, el contacto del receptor con los participantes y actores de la imagen: los reconoce como cercanos desde su condición humana de éste, hasta el origen de la naturaleza que comparte con los animales, hasta la interacción natural—hasta cierto punto—que tiene ese receptor específico con el mundo animal con el cual ha tenido algún contacto o que conoce por experiencia propia.

El receptor, pues, se identifica como ser humano en lo particular, y como raza en lo general, con aquél actor en la imagen que representa a la humanidad, ya sea un niño, una mujer, el propio Colbert o sólo una extremidad del cuerpo humano. Se reconoce en él y reconoce su actividad, la hace propia y se dispone a decodificar el mensaje inserto en el discurso.

Por otro lado, con **universalidad** también me refiero a la del mensaje, que trasciende los límites a los cuales se ven sujetas algunas expresiones artísticas visuales, sin mencionar sus épocas. En un sentido social, ya no de espectador individual, existe la creencia de que el arte es puramente solemne y sobrio, por lo tanto, el mensaje se limita a la comprensión sólo de aquéllos que tengan la capacidad y el contexto intelectual para entenderlo, para descifrar un código denso, lleno de referencias estéticas académicas difícilmente alcanzables por el público general.

Entonces, la exposición está hecha para grandes cantidades de personas—no la masa, porque ésta no piensa, y por lo tanto, sería incapaz de

captar el mensaje—para todo el que tenga la sensibilidad de reconocerse como humano en la figura humana de la fotografía y reflexionar sobre el tema propuesto.

Cuando a una expresión se le llama “obra de arte”, de facto se encuentran ciertas barreras propias que inducen a algunos receptores a pensar que tal vez al apreciar dicha obra no la entienda. Reconocerse en los actores de las fotografías, identificar su etapa infantil con el niño de la imagen, su lado femenino con la mujer del encuadre, o con el propio Colbert, derrumba la primera barrera que obstaculiza el entendimiento y permite bajar la guardia del receptor, aumentar su disposición hacia la comprensión mutua, del creador y del espectador.

Esta universalidad y facilidad en la estructura de las fotografías, y del código de la obra como conjunto, pudieron ser dos de los detonantes que provocaron la desacostumbrada respuesta pública a una obra artística o expresión cultural.

Si el código de producción no hubiera sido empático con el de aceptación, e incluso si la intención del artista hubiera sido expresar un mensaje más escondido en el discurso, que implicara más complejidad para decodificarse, la muestra en sí tal vez no hubiera sido gratuita, ni se hubiera colocado en el zócalo de la capital mexicana, sino en un museo más pequeño, instalado permanentemente, y para un público con mayor especialización en el tema.

La gratuidad y exposición mediática: insuficientes

También es relevante mencionar algunas de las primeras ideas que posiblemente lleguen a la mente si se cuestiona el argumento principal que aquí se plantea, como el detonador de una asistencia tan numerosa a la exhibición de Colbert.

La primera de ellas versa sobre la gratuidad de la exposición. Resulta sencillo argumentar—y a veces nos acostumbramos a hacerlo—que estamos situados en un país donde lo gratuito, por el simple hecho de serlo, tiene un gran éxito entre el público. La accesibilidad económica de Ashes and Snow no representa un factor trascendente si se compara con el tiempo de espera que los asistentes debían invertir en largas filas, de pie, para poder entrar al Museo Nómada; o las grandes cantidades de personas con quienes debían compartir el espacio para apreciar las fotografías.

La segunda idea se refiere a la promoción y difusión mediática de la muestra. Este argumento apelaría a la teoría de la aguja hipodérmica, con dirección hacia el efecto de los medios en la población; sin embargo, teóricos y analistas contemporáneos de la comunicación concuerdan en el cuestionamiento hacia la vigencia de dicha teoría.

No se pretende poner en tela de juicio el evidente funcionamiento ni lo redituable de la industria publicitaria, sino que en este caso específico, lo que abordamos es un aspecto de mayor trascendencia, el detonante de una acción comunicativa que se basa en los códigos de reconocibilidad y no en la simple reacción ante cierto nivel de persuasión.

Se trata, pues, de un evento cultural o exposición artística aprovechada por los medios para convertirlo en un participante más de la industria cultural, como producto comercial, no de un evento que ha surgido por, desde y para los medios utilizados para la difusión publicitaria.

La posibilidad de la interpretación

Resulta importante señalar como recordatorio que las interpretaciones vertidas en esta parte de la investigación, sobre la acción comunicativa en el mensaje estético de Gregory Colbert, son siempre posibles y no pretenden

excluir ninguna otra. La interpretación individual que hago sobre un hecho colectivo, con base en la acumulación de información, es precisamente sólo una—tal vez de varias o de muy pocas—de las posibilidades que podrían articular el cuestionamiento sobre un fenómeno de respuesta poco común a una expresión cultural específica, dado el contexto en el cual se está estudiando: México.

Esta perspectiva particular es válida también por la forma en que ya anteriormente se ha propuesto estudiar a la cultura: la exotopía. Ésta consiste en que el individuo que brinda la visión interpretativa no se vea involucrado directamente en la forma simbólica¹⁵⁰. En este caso específico, mi contacto no fue directamente con la obra artística ni con su creador. Permanecí ausente de la exhibición sin involucrarme de manera voluntaria en el conocimiento de la obra ni los efectos de ésta en algunos de los visitantes al Museo Nómada. La exotopía es, de hecho, uno de los requisitos principales que plantea la hermenéutica cultural: el distanciamiento como condición esencial para la comprensión de la cultura.

Partiendo de esta perspectiva individual, y tomando en cuenta la posibilidad de que mi interpretación esté sujeta al cuestionamiento para provocar otras interpretaciones, es oportuno apuntar hacia Geertz, quien desarrolla una explicación sobre la diversidad de percepciones.

“La capacidad, tan variable entre pueblos como entre individuos, para percibir el significado de las pinturas (o de poemas, melodías, edificios, cerámicas, dramas y estatuas) es, como todas las restantes capacidades humanas, un producto de la experiencia colectiva que la trasciende ampliamente, y donde lo verdaderamente extraño sería concebirla como si fuese previa a esa experiencia. A partir de la participación en el sistema

¹⁵⁰ Paul Ricoeur, (tr., Graciela Monges) *Teoría de la Interpretación Discurso y excedente de sentido*, México, Universidad Iberoamericana, Siglo XXI, 1995, p. 43.

general de las formas simbólicas que llamamos cultura, es posible la participación en el sistema particular que llamamos arte, el cual no es de hecho sino un sector de ésta."¹⁵¹

4.2. El renacimiento del discurso

Como espectadores, al apreciar una obra de arte, diversas reflexiones sobre varios temas pueden desatarse en la mente. Una idea sobre cierto aspecto de la pieza artística en sí, viene a la mente del espectador, y con ella una posibilidad infinita de situaciones en las cuales esta idea primaria puede irse transformando hasta convertirse en una segunda idea; puede ir cambiando hasta llegar a la oposición total de esa idea primaria; puede irse relacionando con un aspecto específico de la vida del espectador, o de la vida de alguien cercano (o lejano) a él; puede irse desintegrando hasta desaparecer; etcétera.

El observador puede incluso tener esta idea primaria proveniente no de la apreciación de la pieza en sí, sino de algún otro aspecto o reflexión provocada por la relación de un elemento de su vida personal, con el concepto total de la obra o por una particularidad de la pieza.

Es decir, la posibilidad de interpretaciones es, de hecho, infinita, además de los motivos que dirigieron esas interpretaciones hacia tal dirección y no hacia otra. Sin embargo, la relevancia de esta explicación que parecería tautológica, radica en la renovación del discurso a través de su puesta en práctica.

¹⁵¹ Clifford Geertz, *Conocimiento local ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 133.

Francesco Caseti manifiesta que “quien habla hace renacer con su discurso el acontecimiento y su experiencia de él. Quien lo escucha coge antes que todo el discurso y, a través de él, el acontecimiento reproducido.”¹⁵²

La aportación de Caseti tiene que ver con lo que la hermenéutica llama reinterpretación del acontecimiento. Se sabe que un hecho determinado, y de manera más particular, una forma simbólica específica, ha sido interpretada ya en un momento previo al que el espectador se encuentra con ella. También se sabe que este nuevo receptor no sólo recibirá la forma simbólica—la obra de arte—sino que además hará una interpretación adicional a la ya existente, debido a que el contexto y situación de uno y otro, difieren.

Es así como se renueva el discurso, dándole una interpretación nueva y diferente al mensaje en él, por lo tanto, aunque su fecha de publicación sea de siglos atrás, la obra y su mensaje continúan vivos por esta serie de interpretaciones que se van generando a través del tiempo, conforme es percibido por uno y otro receptor.

Cuando la persona que asistió, vio e interactuó con la obra de Gregory Colbert, posiblemente tuvo una opinión al respecto. Al emitirla, pone en práctica el discurso, pues ya no permaneces solamente en la fotografía, ya no es la imagen expuesta nada más, sino el manejo del mensaje al articularlo en palabras y transmitirlo en una opinión a otra persona.

Así, el discurso se trae a la vida, renace y revive la situación representada en la fotografía. El receptor primero observa la imagen—es decir, “coge el discurso” en palabras de Caseti—y a través de ésta reflexiona sobre la situación específica—la relación hombre-naturaleza—, hablando del acontecimiento mismo que exhibe la fotografía.

¹⁵² Francesco Caseti, *Introducción a la Semiótica*, Barcelona, Fontanella, p. 153.

Esta reflexión emitida sobre el discurso, tal vez es compartida por aquel que la recibe, o tal vez no. El contexto y el horizonte epistémico—como lo llama Gadamer—de cada individuo es común y a la vez diferente. Común porque ambos están vivos en el presente y se encuentran en un tiempo y espacio específico; diferente, porque la forma en que el contexto de cada uno fue configurado, tuvo sus propias particularidades, las cuales provocan que la visión e interpretación sea precisamente individual y única, así como únicas también fueron las condiciones en que cada uno ha vivido y se ha transformado a través de su existencia.

Además, también existen figuras clásicas que se van transformando a través del tiempo, pero no cambiando su significado real, sino sólo su forma de expresión. Casetti lo explica mejor al comentar que “los diferentes tipos de signos existentes—según el lingüista danés Hjelmslev—se actualizan en diferentes sustancias¹⁵³ (sonidos, imágenes...) pero guardan un aspecto común a todos ellos que es, precisamente, la construcción de una forma.”¹⁵⁴

Si se toma en cuenta el marco social global en el cual se desarrolló Ashes and Snow, cuando antes se pensaba en una persona ecológica o preocupada por el ambiente, la imagen—o sustancia—general posiblemente era la de una persona que cuida no tirar basura en las calles, ocupar el agua que sólo fuera necesaria y no desperdiciarla, etcétera.

La imagen actual de una persona ecológica o una vida verde, va más allá de los detalles importantes en la cotidianidad de la vida diaria. Hoy, la sustancia se ha actualizado, pues ya no se trata sólo de una actividad extra, sino que va desde el consumo de alimentos orgánicos, ropa confeccionada con elementos sólo naturales, caminar en lugar de usar el auto cuando es

¹⁵³ El subrayado es mío

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 10.

posible, hasta la concepción de una empresa ecológica, un ente completo que consuma menos energía, hasta comunidades y sociedades "verdes".

La mentalidad ecoambiental se ha introducido en las actividades cotidianas del ser humano, se han puesto en práctica, de unos años a la fecha, con mayor frecuencia y seriedad. Se ha instalado esta imagen desde el diario vivir, hasta el consumo básico, atribuyéndole un nivel de prioridad más alto comparado con el de años anteriores. Que se lleve a cabo o no, depende ya de otros factores, pero la idea de hacerlo, se encuentra ya inserta en la vida actual del ser humano.

4.3. La acción comunicativa en la validez del discurso de Ashes and Snow

En la teoría de la acción comunicativa, Habermas postula cuatro principios para determinar la validez de un discurso. Menciona que "es en el discurso, una forma especial de comunicación, donde por medio de la argumentación, se determina lo que es válido o verdadero. Es decir, la verdad no es una copia de la 'realidad' a la cual se refieren los argumentos de los participantes en el discurso, sino que es un resultado consensual sobre el cual no actúa ninguna influencia que lo distensionen. Ese consenso se logra cuando se dan cuatro condiciones de validez aceptadas por todos los participantes:

- a) que el enunciado que hace un hablante sea comprensible;
- b) que el hablante sea fiable;
- c) que la acción pretendida sea correcta por referencia a un contexto normativo vigente; y
- d) que la intención manifiesta del hablante sea, en efecto, la que él expresa." ¹⁵⁵

¹⁵⁵ Jürgen Habermas, *op.cit.*, p. 493.

Veamos uno a uno los principios recomendados por el pensador alemán para identificar qué tal válido o verdadero resulta el discurso visual de *Ashes and Snow*.

Comprensión

El primer postulado se refiere a que lo dicho por el emisor sea comprensible. En este caso, el discurso visual que propone Gregory Colbert, compuesto por sintagmas visuales, es el enunciado mismo.

La empatía entre los códigos de ambos actores en el proceso artístico—comentario que se ha señalado en párrafos anteriores—puede ser una de las razones por las cuales el discurso resulta comprensible. No sólo las referencias contextuales en general son universales, sino además la obra se puede ubicar dentro del contexto actual, pues existe hoy la presencia cada vez mayor de tendencias sociales orientadas por los preceptos del *New Age*, que se han señalado ya en momentos previos de esta tesis. Claramente, la humanidad y la animalidad son dos concepciones que forman parte de nuestros códigos como seres terrenales, y que como espectadores de las fotografías, tenemos presentes para reconocer las figuras expuestas y reconocernos en ellas.

Así, los códigos de producción artística empatan de entrada, por el empirismo y simplicidad, con los códigos de reconocibilidad del receptor configurado por oposiciones, las cuales están explícitas e implícitas en las imágenes fotográficas. Queda, entonces, verificado el primer principio de validez en el discurso específico del fotógrafo canadiense. Los sintagmas visuales propuestos, son comprensibles.

Fiabilidad

En el capítulo segundo de la presente investigación, se tomaron en cuenta los tipos de capital tanto del artista (producción de la obra) como de

la sociedad mexicana en su situación de consumo cultural (admisión de la obra).

En el capital tanto cultural como simbólico de Gregory Colbert se observa que su vida tuvo la influencia de un estilo de vida ligado a la naturaleza, pues durante su infancia y adolescencia visitaba frecuentemente una reserva india en Canadá, su país de origen.

Además, el artista norteamericano ha sido premiado a nivel internacional y cuenta con reconocimiento mundial por su trabajo creativo, no sólo con esta exposición, sino con trabajos desarrollados antes de *Ashes and Snow*. La reputación de las organizaciones que galardonaron a Colbert son de alto prestigio, lo cual eleva también el crédito del fotógrafo y reafirman su autoridad como artista gráfico respecto a la sociedad en la que exhibe su trabajo.

Dicho contexto permite que el observador se dé cuenta de la experiencia que posee Colbert en el ámbito artístico. El hecho de haberse presentado previamente en capitales del mundo con buen nivel de consumo cultural como Nueva York, Venecia y Tokio, por ejemplo, permite que la sociedad mexicana lo conozca y avale. Diferente sería el caso si, por ejemplo, se tratara de una exposición fotográfica hecha por estudiantes de alguna escuela o taller, o incluso de ciudadanos comunes y corrientes que conformen un grupo de aficionados a la fotografía de la naturaleza.

Se puede afirmar, entonces, que el principio de fiabilidad que propone Habermas, se cumple debido a los reconocimientos que ha obtenido Colbert por esta exposición y su prestigio internacional por otro tipo de trabajos relacionados también con el arte.

Normatividad

La acción pretendida es, fue en efecto, que tantas personas como fuera posible asistiesen al Museo Nómada a presenciar la obra. El contexto normativo permite que esta acción sea correcta, pues, de principio, es justo la intención de una exhibición artística: expresar un mensaje específico a un grupo de personas.

También puede señalarse que, como el contexto normativo debe ser vigente, entonces la tendencia social de apego y protección de la naturaleza tiene cabida en este segmento. La mentalidad ecoambiental que tanta presencia tiene a nivel internacional actualmente, es otro de los marcos normativos que delimitan la validez de obras de arte relacionadas de algún modo con la naturaleza.

No surge inoportuno el señalamiento de la normatividad del contexto mexicano, en el cual, se sabe, algunas exposiciones visuales han sido retiradas debido a la consideración de que el contenido es “demasiado explícito”. Para algunas creaciones, pareciera que el contexto mexicano no es el más adecuado; el ejemplo por excelencia es el desnudo.

Es probable, entonces, que el contexto de nuestra sociedad haya sido el apropiado para mostrar las fotografías de Ashes and Snow, pues no había elemento alguno en ellas que provocara un estruendo visual e incitara al receptor a colocar una barrera, incluso pudorosa, ante la imagen frente a él, aún denominada como arte.

Los argumentos anteriores permiten verificar el tercer principio de Habermas respecto a la normatividad y vigencia del contexto en el cual se intenta provocar una acción comunicativa.

Congruencia

Por último, se revisará la cuarta condición para validar la acción comunicativa de este fenómeno: que la intención del hablante sea, en efecto, la que él expresa.

El artista—que se presenta como el hablante en el modelo comunicativo—expresa una intención tanto para crear su obra como para la reacción que espera suscitar en los receptores, es decir, el mensaje que desea transmitir.

La intención de Colbert sí resulta congruente con el discurso visual que expresa, y tal vez por esta congruencia es también que una numerosa cantidad de gente asistió y congenió con el concepto e idea de la colección fotográfica.

En el capítulo segundo de esta investigación, se detallaron los motivos que abiertamente compartió Colbert al público mexicano en una entrevista de televisión: “Cuando empecé *Ashes and Snow* en 1992, me propuse explorar la relación entre el hombre y los animales desde el interior hacia afuera. Al descubrir el lenguaje compartido y la sensibilidad poética de todos los animales, busco restablecer los puntos de coincidencia que alguna vez existieron cuando la gente vivía en armonía con los animales”.¹⁵⁶

En la tercera sección de la tesis, se propone el resultado del análisis semiótico de *Ashes and Snow*, al comentar que la idea de conexión sustancial entre ambos tipos de vida terrenal es el sentido general al que parece dirigirse la obra. La fortaleza física y el poder del mundo animal, el instinto en su máxima expresión, unido al poder mental y del espíritu, característico del ser humano, para trascender.

¹⁵⁶ Entrevista de Joaquín López Dóriga a Gregory Colbert, 17 de enero del 2008.

Se manifiesta evidente, pues, la congruencia de la intencionalidad del autor con el mensaje emitido, lo cual hace al discurso coherente y susceptible de provocar en su público una acción comunicativa determinada, la cual en este caso, se interpreta como la asistencia de una gran cantidad de personas, cantidad nunca antes ocurrida en México para una exposición cultural.

Se han recorrido ya las cuatro condiciones que establece el autor alemán para comprobar la validez o veracidad de una acción comunicativa, mismas que se cumplen. El sintagma visual, en efecto, es comprensible; el emisor del discurso, Gregory Colbert, es fiable por su reputación artística; se desarrolla en un contexto normativo vigente; y, finalmente, hay una relación lógica, de coherencia, entre la intención del artista y lo que en realidad plasmó en sus fotografías.

La interpretación que se propone en esta tesis como posible respecto al fenómeno de respuesta pública que tuvo *Ashes and Snow* en México, es tan válida como otras que pudieran contra argumentar ésta, diferir en ciertos aspectos o negarlos todos. Habermas lo explica al señalar que el concepto de acción comunicativa “fuerza u obliga a considerar también a los actores como hablantes u oyentes que se refieren a algo en el mundo objetivo, en el mundo social y en el mundo subjetivo, y se entablan recíprocamente a este respecto pretensiones de validez que pueden ser aceptadas o ponerse en tela de juicio. Los actores no se refieren sin más *intentione recta* a algo en el mundo objetivo, en el mundo social o en el mundo subjetivo, sino que relativizan sus emisiones sobre algo en el mundo teniendo presente la posibilidad de que la validez de ellas pueda ser puesta en cuestión por otros actores.”¹⁵⁷

¹⁵⁷ *Idem*

Finalmente, estas interpretaciones son parte de la acción comunicativa y ejemplifican la teoría de Habermas, pues no son acciones instrumentales, sino que se buscan y pretenden el consenso para lograr el entendimiento. "La acción comunicativa, y no la instrumental (como lo hizo Marx), es la conducta que caracteriza a las interacciones que se dan en la sociedad."¹⁵⁸

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 495.

CONCLUSIONES

La presente investigación tuvo sus bases en un enfoque interpretativo, pues la acción comunicativa, como bien postula Habermas, no es instrumental, un puro proceso, sino un fenómeno. Tomar en cuenta, además, que este fenómeno se lleva a cabo en seres humanos, aumenta su complejidad obligándolo a ser estudiado con un enfoque social, y no por eso menos científico.

Para estudiar un fenómeno de comunicación me parece necesario considerar la investigación de los factores que influyen en el objeto de estudio y evitar reducir el campo de investigación a un solo aspecto. Llegar al extremo de la vaguedad sobre el tema, con la intención de abarcar todas las aristas del problema o situación, no es el fin, sino contextualizar la acción en sus propias condiciones para lograr la comprensión o el acercamiento al objeto en cuestión, de una forma adecuada.

Es así como se desarrollaron las tres etapas de análisis: el contexto de producción de *Ashes and Snow* y el contexto del público mexicano—los asistentes a la puesta; el análisis formal de las fotografías, junto con un breve acercamiento semiótico; y, finalmente, la interpretación del fenómeno de asistencia masiva, es decir, de acción comunicativa.

La metodología de la hermenéutica profunda se utilizó por ser la más adecuada según el tipo de estudio que se pretendía lograr. La autora de esta tesis fue la intérprete del fenómeno comunicacional que significó la amplia aceptación que tuvo *Ashes and Snow* en el público mexicano, partiendo de dos preceptos: el hecho de que más de 8 millones de personas asistieron a la exposición y el análisis formal y semiótico de las imágenes producidas por el artista Colbert.

La profundidad en el análisis, tanto contextual como formal, permitió realizar la propuesta hermenéutica, es decir, la aproximación interpretativa

respecto al fenómeno de respuesta inusitada que dio el público a Ashes and Snow.

Como abordé en el último capítulo de esta tesis, la propuesta hermenéutica se refirió, en una primera instancia, al argumento de haber cumplido con las condiciones propuestas por Habermas para que la acción comunicativa—la gran asistencia a la exposición—tuviera validez.

En segundo lugar pero de mayor importancia, se interpretó que la facilidad y sencillez del código de las fotografías de Gregory Colbert, es la principal razón por la cual tanta gente se identificó con la muestra y acudió a ella.

Como tercer orden, la idea de convertir lo ordinario en extraordinario, lo cotidiano en lo inusitado, además de la convergencia con las tendencias sociales e ideológicas en la actualidad, logró atraer a los espectadores hacia su propuesta artística.

Ya se ha comprobado la veracidad de Ashes and Snow como acción comunicativa. También la eficacia de las fotografías como mensaje visual y como vehículo del mensaje de fondo, en el proceso de comunicación artística, se ha verificado. No obstante, podría sembrarse el cuestionamiento—susceptible de críticas—sobre la validez de la obra como un auténtico objeto de arte, ¿pues no es aquello que transgrede los límites lo que se entiende como arte? ¿Se puede llamar entonces a esta muestra una “obra de arte” aún con la simplicidad y sencillez de los códigos que la conforman?

Recordemos la definición dada en la introducción de esta tesis, pues Calabrese determina que el arte es “una condición intrínseca de ciertas obras producidas por la inteligencia humana, en general constituidas únicamente por elementos visuales, que exprese un efecto estético, estimule un juicio de valor sobre cada obra, sobre el conjunto de obras, o sobre sus autores, y que

dependa de técnicas específicas o de modalidades de realización de las obras mismas." ¹⁵⁹

En este sentido, y sin afán de profundizar en este debate, sino sólo de plantearlo, las características se cumplen en *Ashes and Snow*, incluso hasta la estimulación del juicio de valor sobre la obra misma: no rompe los esquemas, no va más allá de lo conocido, no propone alguna novedad estética o de los componentes de sus imágenes, etcétera. Sin embargo, unir en una sola imagen dos cuerpos, en situaciones poco comunes, en posiciones y actividades no ordinarias, parece ser atractivo estéticamente para el público en general.

Para el público no general, y tal vez el más educado en cuanto apreciación artística, es probable que el concepto estético de conversión de lo ordinario en extraordinario, y la simplicidad o sencillez del mismo, sea insuficiente para otorgarle la categoría de obra de arte, y quizá dejarlo sólo en una gran idea ejecutada con buenas técnicas.

Finalmente, me parece relevante señalar la importancia de este tipo de investigaciones sobre los fenómenos de comunicación en el aspecto pragmático de la vida laboral. Siempre partiendo del precepto referido a la comunicación no instrumental, la planeación de programas o campañas de comunicación y difusión cultural y de arte, por ejemplo, debe basarse en herramientas lo suficientemente sólidas, para así lograr la consecución de sus objetivos.

Me parece que el enfoque teórico sobre el objeto de estudio, sin importar cuál sea, sirve no sólo para comprender a grandes rasgos lo que pasa en la pragmática de un empleo, sino como una verdadera herramienta que se utilice para lograr una meta específica, tanto social—que tanta falta hacen en nuestra sociedad—como redituable—exigencia del mundo laboral—.

¹⁵⁹ Omar Calabrese, *El Lenguaje del arte*. Barcelona, Paidós. 1987. p. 11.

BIBLIOGRAFÍA

- Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural. Mito, sociedad humanidades*, México, Siglo XXI, 1979.
- Clifford Geertz, *Conocimiento Local*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Francesco Casetti, *Introducción a la Semiótica*, Barcelona, Fontanella, 1980.
- Joan Fontcuberta, *Fotografía : Conceptos y procedimientos, una propuesta metodológica*, México, Gustavo Gili, 1994.
- Joan Mukarovsky, *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- John B Thompson, *Ideología y cultura moderna*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.
- Joseph Courtés. *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*, Madrid, Gredos, 1996.
- Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, UNAM, 2008.
- Jürgen Habermas, *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, Tr. Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Cátedra, 1989.
- Lourdes Arizpe, *et. al.*, *Informe mundial sobre la cultura 2000-2001 Diversidad cultural, conflicto y pluralismo*, España, UNESCO Ediciones Mundi-Prensa, 2001.
- Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós. 1987.
- Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación : Discurso y excedente de sentido*, Tr. Gabriela Monges Nicolau, México, Universidad Iberoamericana: Siglo XXI, 1995.
- Roberto Hernández-Sampieri, *Metodología de la investigación*, México, McGraw-Hill, 2006.
- Rosa María Lince, *Hermenéutica: arte y ciencia de la interpretación*, México, UNAM, 2009.
- Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual : psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza, 1979.
- Texto no publicado de Antonio Delhumeau Arrecillas, obtenido de: Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general* (tr. A. Alonso), Alianza, 1983.
- Umberto Eco, *Cómo se hace una tesis*, Barcelona, Gedisa, 2001.
- Umberto Eco, *La estructura Ausente Introducción a la Semiótica*, Barcelona, Debolsillo, 2005.
- Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, México, Debolsillo, 2005.

CIBERGRAFÍA

- Adalberto Juárez Mendoza. *Signos filosóficos*. Núm. 10. Julio-diciembre, 2003. Dirección URL: http://209.85.173.104/search?q=cache:9Lwmvb8x2xoJ:148.206.53.230/revistasuam/sig_nosfilosoficos/include/getdoc.php%3Fid%3D297%26article%3D287%26mode%3Dpdf+códigos+de+reconocimiento+Umberto+Eco&hl=es&ct=clnk&cd=16&gl=mx, [consulta: el 13 de junio del 2008]
- CONACULTA, Encuesta a Públicos de Museos 2007, [en línea], México, *Sistema de Información Cultural*, Dirección URL: <http://sic.conaculta.gob.mx/estadistica.php>, [consulta: el 14 de julio del 2009].
- CONACULTA, Encuesta Nacional de Prácticas y Consumo Culturales 2005, [en línea], México, Sistema de Información Cultural, Dirección URL: <http://www.sic.gob.mx/resultado.php?busquedaavanzada=encuesta.php>, [consulta: el 22 de abril del 2009].
- Edmundo Derbez García, “La fascinación por las nuevas tecnologías ha sido colmada”, *El Porvenir.com*, 9 de agosto de 2005, Dirección URL: http://www.elporvenir.com.mx/notas.asp?nota_id=22045, [consulta: el 10 de junio del 2008].
- Fundación Terra. Artistas por la Tierra. “Belleza serena en las fotografías de Gregory Colbert”, [en línea], México, *Terra.com*, Dirección URL: <http://www.terra.org/html/s/artista/foto/gregorycolbert/gregorycolbert.html>; [consulta 14 de junio del 2008].
- Gregory Colbert, *Ashes and Snow* [en línea], Canadá, 28 de abril de 2008, Dirección URL: <http://www.ashesandsnow.org/es/index.php>, [consulta: el 30 de abril del 2008].
- s/a, Texto en línea, Dirección URL: <http://concurso.cnice.mec.es/cnice2006/material003/Recursos%20Materiales/Terminos/Estructuralismo.pdf> [consulta: 15 de junio de 2008].
- s/a, “Información biográfica de Robert Mapplethorpe”, [en línea], Nueva York, The Robert Mapplethorpe Foundation Inc., Dirección URL: <http://www.mapplethorpe.org/biography.html>, [consulta: 15 de junio de 2008].
- Blanca Ruiz, “Cancelan a Mapplethorpe”, [en línea], México, *Reforma.com*, 24 de agosto de 1994, Dirección URL: <http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Pages/Buscaimpresa.aspx>, [consulta: 18 de junio de 2008].
- Yuri M. Lotman, “En el libro *Estructura del texto artístico*”, [en línea] Madrid, Istmo, 1982, pp. 17-46, Dirección URL: <http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/Libros/literatura/Lect teoria lit I/Arte como lenguaje.htm>, [consulta: 16 de junio de 2008].